



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La col·lecció Deering a Maricel de Sitges i al Castell de Tamarit (1909-1921): un somni d'art hispànic frustrat

Sebastià Sánchez Sauleda

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

6. LA COL·LECCIÓ D'ART DE CHARLES DEERING

El diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans defineix el terme col·lecció com un «recull de coses d'una classe determinada, especialment de coses d'art, de ciència, d'indústria, etc., que constitueixen un conjunt més o menys complet». Amb el mateix esperit, el diccionari de la Real Academia Española es refereix a aquest substantiu com un «conjunto ordenado de cosas, por lo común de una misma clase y reunidas por su especial interés o valor». Tot i les evidents diferències en la manera d'aproximar-se al concepte, podem establir que les dues definicions comparteixen la idea que col·lecció, i per tant l'acció de col·leccionar, té com a objectiu reunir de manera ordenada i completa un conjunt d'objectes que sobresurten de la resta per alguna de les qualitats que atresoren. També és ben cert, però, que aquestes definicions resulten molt generals, asèptiques i fins i tot fredes perquè no responen al coneixement i a la passió inmanents al fet de col·leccionar.

Tot i que aquesta activitat ha anat vinculada des de sempre a l'existència humana, quan es parla de col·leccionisme lligat al món artístic, ens adonem que fins fa ben poc pels especialistes era un tema poc rellevant. Els col·leccionistes pels historiadors de l'art eren «considerados a veces como simples maniáticos que empeñan su vida en reunir piezas artísticas como quién reúne las piezas de un puzzle, y otras veces como mezquinos y codiciosos inversores que, bajo el pretexto de lo artístico, buscaban el enriquecimiento».⁹⁷⁴ Per tant més enllà de les qüestions econòmiques sempre importants en aquest context, els estudiosos tot i menystenir aquesta pràctica ressaltaven que es tractava d'una activitat encaminada a reunir un conjunt ordenat i complet de peces.

Resoltes les qüestions pròpies de la semàntica que ens permeten acotar les vies d'apropament a aquesta disciplina, cal distingir els tipus de col·leccionisme que existeixen. En primer lloc, el d'àmbit públic que persegueix reunir tot tipus d'objectes per tal de prestigiar la nació que els atresora. En segon lloc, el de caràcter privat, practicat per individus que tenen un control directe sobre la seva col·lecció i els objectes que han pogut reunir gràcies als seus coneixements. Dins d'aquesta segona categoria s'insereixen, d'una banda, els *connaisseurs*, aquells que des de l'erudició i l'experiència personal tendeixen a agrupar objectes amb «la idea de concentrar en una

⁹⁷⁴ JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores; MACK, Cindy. *Buscadores de belleza...*, p. 5.

La col·lecció d'art de Charles Deering

serie limitada la belleza del mundo»,⁹⁷⁵ i de l'altra, els *diletanti*, veritables apassionats per l'art que s'interessen per les obres no com a professionals sinó simplement com a aficionats.

En aquest context no podem oblidar les col·leccions impulsades per personatges que disposen de grans recursos econòmics i que converteixen el fons atresorat en un mitjà d'ostentació social. Els objectes aplegats no han estat seleccionats pel seu propietari, sinó per l'especialista contractat amb aquest objectiu. La intermediació tan directe d'un tercer bandeja el suposat creador de l'acció més important (la sel·lecció de les obres) i determina que la col·lecció no trasllueixi els seus gustos personals.

Més enllà d'aquestes variants, cal tenir present que el col·leccionisme sempre ha estat percebut com un intent de l'home per explicar-se a si mateix i al seu entorn a través de l'acumulació d'objectes. Aquest ordenament del món, que mai serà igual degut a les especificitats pròpies de cada ésser humà, acaba convertint la col·lecció en l'autoretrat d'aquell que la conforma.⁹⁷⁶ L'evolució de la societat i de la seva economia provocaren que l'activitat mutèa afegint a la vocació original del col·leccionisme el reconeixement social, incentivant que molts del col·leccionisteses legitimessin davant dels seus conciutadans a través dels objectes que reuniren.

D'acord amb aquestes premisses, el col·leccionisme persegueix reunir un conjunt d'obres que representin l'artífex de la col·lecció, que parlin del seu món interior, dels seus interessos, de la seva vida, de la seva personalitat, que reflecteixin el seu estatus social, però alhora, que siguin l'instrument per preservar la seva memòria per a les generacions venidores. D'aquesta manera, a més d'elements psicològics relatius a l'ordenament del món, i econòmics pel valor de les peces, el col·leccionisme també incorpora la transcendència entre els seus objectius.

Les col·leccions d'art també esdevenen un mirall més o menys distorsionat del temps en que es van constituir. Tot i tenir punts en comú, les de l'antiguitat clàssica difereixen de les medievals, i aquestes de les renaixentistes,⁹⁷⁷ però en tots els casos

⁹⁷⁵ BOU, Enric. «El arte del coleccionista (a propósito de Raimon Casellas)». DINS: *La colección Raimon Casellas. Dinujos y estampas del Barroco al Modernismo del Museo Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona; Madrid: Museu Nacional d'Art de Catalunya; Museo del Prado, 1992, p. 48.

⁹⁷⁶ KIMMELMAN, Michael. *The accidental masterpiece. On the art of life and vice versa*. New York: Penguin Random House Company, 2005, p. 95.

⁹⁷⁷ Amb el Renaixement es popularitzaren els *Wunderkammern* o cambres de les meravelles, plenes d'objectes singulars i extraordinaris procedents de la natura, i les *Kunstkammern* o cambres d'art, l'evolució de les quals donarà com a resultat les col·leccions d'art privades i els museus. VON SCHLOSSER, Julius. *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*. Madrid: Akal, 1978.

La col·lecció d'art de Charles Deering

van contribuir a visualitzar el poder dels seus propietaris.⁹⁷⁸ Aquesta passió, ben present durant tot l'Antic Règim, continuà malgrat les revolucions que alteraren l'ordre social establert i s'allargà fins els nostres dies. L'aparició de la burgesia no suposà un trencament radical en els objectius del col·leccionisme, i aquest va seguir emprant-se, potser amb més força, com a sistema de legitimació social i representació dels èxits econòmics d'una petita part de la població.

A partir del segle XVIII s'inaugurà el mercat artístic i sorgeixen els crítics i els marxants que tenien com a finalitat canalitzar i filtrar la gran quantitat d'objectes que arribaven al públic. L'aparició d'aquest nous professionals i del propi mercat de l'art va convertir *de facto* el col·leccionista en un element clau, perquè tot i que «*suelen ser ignorados en los manuales de historia de arte, no hay que olvidar que han desempeñado un importante papel en la manera en que percibimos el arte*»,⁹⁷⁹ gràcies a la seva actuació, la fortuna crítica d'alguns artistes es veié beneficiada o castigada.

Un altre dels elements que marcà l'evolució del col·leccionisme va ser el significat que se li donà a l'objecte artístic. Si a l'Antiguitat i a l'Edat Mitjana se'l percebia com una relíquia, al Renaixement i al Barroc predominà la vessant estètica. Amb la caiguda de l'Antic Règim, l'objecte esdevindrà una eina més que servirà a l'home modern per definir-se. Per tant, com apuntava Krzysztof Pomian, el col·leccionista se situa entre el visible i l'invisible perquè les peces que atresora tenen per a ell un significat que va més allà del tangible i s'influeixen mútuament.⁹⁸⁰

Un bon exemple d'aquesta influència mútua arribà de la mà de les noves corrents estètiques que portà el tombant de segle XIX al XX. Santiago Rusiñol n'és un bon exemple, ja que establí uns estrets lligams amb els objectes que atresorà, i alhora inaugurà a casa nostra un nou model de col·leccionisme interessant exclusivament per la bellesa dels objectes. Per ell, no era tant rellevant la procedència de la peça com el seu valor estètic malgrat que aquesta fos vella o estigués incompleta. En paraules de Joan-Lluís Marfany, «*Rusiñol representa un tipo nuevo de coleccionista, el del hombre que llega a esta obsesión no a través de la erudición y la arqueología, sino por puro amor de la belleza. Rusiñol no colecciona recuerdos del pasado, piezas arqueológicas, sino*

⁹⁷⁸ BLOOM, Philipp. *El coleccionista apasionado. Una historia íntima*. Barcelona: Anagrama, 2013, p. 189-193.

⁹⁷⁹ JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores; MACK, Cindy. *Buscadores de belleza...*, p. 11.

⁹⁸⁰ POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris ; Venise : XVIe-XVIIIe Siècle*. París : Gallimard 1987.

*objetos bellos».*⁹⁸¹

En el cas de Rusiñol també resulta eloqüent el Cau Ferrat, un espai antic i singular a tocar del mar, que va remodelar per tal d'acomodar-hi la seva col·lecció.⁹⁸² Si en el passat van ser els gabinets, o *Wunderkammerns*, els que aixoplugaren els objectes, al tombant del segle XIX al XX es bastiren edificis per tal d'instal·lar-los i posar-los en valor. A Catalunya, a més de la casa-taller de Rusiñol a Sitges, trobem el cas de Victor Balaguer a Vilanova i la Geltrú i el de Josep Estruch a Barcelona, mentre que als Estats Units podem assenyalar entre molts d'altres els d'Isabella Stewart Gardner a Boston, o els de Henry Clay Frick i Archer Milton Huntington a Nova York.

Moltes d'aquestes característiques són ben presents en la figura de Charles Deering. Com hem apuntat en el capítol dedicat a la seva biografia, l'any 1876 conegué a John Singer Sargent a casa de l'almirall Augustus Ludlow Case, pare de la seva primera dona. Llavors ja havia mostrat grans dots per la pràctica artística, però el seu encontre amb el pintor va propiciar que aquest li impartís les primeres classes pràctiques, i fou aquesta experiència el que va despertar la seva vocació artística. La mort de la seva primera dona, el retorn a la marina i la direcció del negoci familiar van fer que la seva afició quedés arraconada fins que l'any 1893 conegué al pintor suec Anders Leonard Zorn, en el decurs de la *World's Columbian Exposition* de Chicago. Sorn l'esperonà a seguir el seu somni i es traslladà a París, instal·lant-se al taller que el suec tenia a la ciutat on patí un accident que li afectà greument a la vista i que va impedir-li prosseguir amb la seva carrera com a pintor.

Aquest contratemps, i el fet que la família no aprovés el seu estil de vida, van precipitar el seu retorn als Estats Units i la reincorporació a l'empresa. Fou aleshores quan va decidir concentrar tot el seu esforç en el col·leccionisme. A més del regal de Sargent, l'aquarel·la *Girl in spanish costume* (1879-1880) que amb el temps es convertí en la primera de moltes obres del pintor que compraria, inicialment s'interessà pels

⁹⁸¹ MARFANY, Joan-Lluís. *Cultura i societat: els inicis del Modernisme a Catalunya*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1982, p. 247-248. El propi Rusiñol abordà aquesta qüestió en una conferència a l'Ateneu de Barcelona on parlava de l'assumpte amb aquestes paraules: «*Mi Trabajo no ha sido un Trabajo erudito (que nunca fui aficionado a indagar la certeza d las cosas), sino puramente un deleite dado a los ojos, un goce para el espíritu, una especie de avaricia mezclada de admiración hacia los raros artífices, que bajo el misterio anónimo, realizaban maravillas de buen gusto; mi trabajo, más que trabajo, ha sido la realización de un placer, mezclado de respeto hacia quienes para dar a luz a su arte, se cubrían con la sombra; tarea ha sido la mía que me ha servido de enseñanza, dándome a comparar la modestia de los hombres de otros tiempos, con la pobre vanidad de nuestros contemporáneos*». RUSIÑOL, Santiago. *Obras completas*. Barcelona: Selecta, 1971, p. 1.875.

⁹⁸² DOMÈNECH, Ignasi. «El Cau Ferrat: «la col·lecció del cor»». DINS: *Rusiñol desconegut*. Sitges: Ajuntament de Sitges; Consorci del Patrimoni de Sitges, 2006, p. 217-249.

La col·lecció d'art de Charles Deering

gravats prestant atenció a peces rares d'Ingres, aiguatintes de Goya i estampes modernes de McLaughlan, Meryon, Pennell, Raffet, Felicien Rops, Steinlen, Turner, Whistler, Herman Webster i Zorn, aquest darrer representat amb alguns exemplars únics.⁹⁸³ Posteriorment es concentrà en decorar les seves residències americanes amb pintures dels impressionistes francesos com ara Edouard Manet (1832-1883) o Paul Cézanne (1839-1906), un estil llavors molt de moda entre les classes benestants nord-americanes i que ell coneixia bé. Quan va estar destinat a Europa entre 1877 i 1879, passà algunes temporades a París i va poder assistir al naixement d'aquest moviment artístic. Posteriorment, com hem dit, va residir a la ciutat el 1893 i aleshores l'impressionisme ja era un moviment consolidat i va poder tenir un contacte més directe amb els integrants d'aquest corrent pictòric i amb les seves obres.

Quan decidí adquirir aquestes obres impressionistes que van conformar el primer gran nucli de la seva col·lecció, també començà a interessar-se per obres de procedència espanyola. La seva passió per la cultura i l'art hispànic daten del període 1877-1879. El Kearsage, el vaixell en el que serví durant aquells dos anys, féu escales a França però també al sud d'Espanya. Deering va descobrir llavors aquesta part de la Península i va quedar fascinat per l'ambient que desprenia. Per tant, la col·lecció d'art que reuní a Sitges marcada per les obres hispàniques, només estava conformada per una part de les peces que Deering atesorà al llarg de la seva vida ja que moltes d'altres es repartiren per la resta de les residències que tenia als Estats Units.⁹⁸⁴

Al principi d'aquest capítol hem parlat dels diversos tipus de col·leccionista que existeixen, i el nord-americà encaixa perfectament en la categoria del *connaisseur*. La correspondència conservada i les actuacions que dugué a terme, confirmen que era un apassionat de l'art i que la seva formació en aquest camp era el resultat de lectures i visites reiterades als millors museus d'Europa i dels Estats Units. Malgrat aquests precedents, durant els primers temps a Sitges les seves ocupacions professionals l'obligaren a cercar una persona que exercís de supervisor i home de confiança, una labor que va assumir Miquel Utrillo, suggerint quines obres calia comprar i quin havia de ser el discurs estètic que presidís el projecte. Deering, però, sempre estigué present en les decisions importants, i va d'adquirir nombroses obres sense consultar a Utrillo.

⁹⁸³ SNYDER MATTHEWS, Janet. *Historical documentation The Charles Deering...*, p. 57.

⁹⁸⁴ SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. «La col·lecció d'art de Charles Deering al Palau Maricel de Sitges (1909-1921)». DINS: BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi. *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus 2017*. Sitges-Bellaterra: Consorci del Patrimoni de Sitges; Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2018, p. 184.

La col·lecció d'art de Charles Deering

D'acord amb aquests antecedents, podem afirmar que la col·lecció de Maricel gaudí d'una doble paternitat. Malgrat estar conformada només per una part de les peces que el nord-americà atresorà al llarg de la seva vida, representen alhora els seus interessos i els d'Utrillo amb qui consensuà la procedència, l'autoria i la temàtica de tot allò que compraven.

Aquesta bicefàlia en la direcció del projecte es plasmà en aspectes tant importants com la cronologia de les obres que es compraren. A petició d'Utrillo es va rebutjar l'adquisició de peces d'art romànic. Per la seva concepció artística hereva de les recuperacions del medievalisme dutes a terme al llarg del segle XIX, només tenia sentit ressaltar les peces gòtiques, un estil que per a ell exemplificava el moment de glòria viscut per Catalunya en el passat. Un bon exemple d'aquesta política la trobem en la iniciativa d'eliminar la porta romànica de l'antic hospital de Sitges durant la transformació que va patir l'edifici per tal de convertir-lo en habitatge, i la seva posterior reutilització com a simple element decoratiu de les façanes.

La proposta, acceptada per Deering, tingué com a contraprestació el rebuig frontal que el nord-americà sempre manifestà vers les avantguardes. Utrillo ho acceptà de bon grat perquè tampoc va ser mai un gran apassionat d'aquest tipus d'art. Així ho demostrà una crítica que l'any 1911 publicà al diari *La Publicidad* sobre l'exposició cubista celebrada a les Galeries Dalmau. En el text reconeixia que a «*las aguas del arte barcelonés, aguas algo estancadas por la pertinaz sequía que nos aflige, se notan ráfagas precursoras de horribles tempestades*» que es materialitzaren en moltes de les composicions presents en l'esmentada mostra.⁹⁸⁵ Tot i acceptar que ell es feia gran i que els signes dels temps estaven canviant, seguia preferint visitar les col·leccions del Museo del Prado, del Louvre o la Wallace Collection a Londres, que no pas assistir a demostracions de modernitat com aquestes. Si en un futur tornava a presenciar-ne alguna, només seria «*para contemplar las evoluciones que impondrá mi talentado amigo Picasso, el pintor malagueño recriado en Barcelona, a los que le tienen por profeta, para ver quién lleva la razón*».⁹⁸⁶

Per tant el gust personal dels dos pares de Maricel van determinar que la cronologia de la col·lecció quedés circumscrita al període comprés entre el segle XIII, al qual s'adscriuen algunes talles de procedència desconeguda, i el segle XX, en aquest

⁹⁸⁵ UTRILLO, Miquel. «Arte y artistas. Ataque de Barcelona por los Cubistas». *La Publicidad*, Any XXV, núm. 11.875 (21 d'abril de 1911), p. 1.

⁹⁸⁶ *Ibidem.*, p. 2.

darrer cas sempre dins de la figuració i rebutjant artistes i obres propers als postulats de les avantguardes. És a dir, que les obres dels artistes contemporanis que decoraren les parets del palau sitgetà i també el castell de Tamarit o bé pertanyien a la mateixa generació de Deering i Utrillo, o bé tot i ser més joves participaven del seu credo estètic.

Finalment pel que fa a la tipologia de les peces que van conformar la col·lecció, el catàleg que adjuntem en el segon volum d'aquesta investigació, demostra que Maricel se sustentava damunt de tres categories ben diferenciades: l'art hispànic, l'art francès i l'art oriental, i que aquests comprenien des de pintura fins a forja, passant per mostres de vidre i exemplars d'escultura.

6.1.- L'art hispànic

Des de que Charles Deering decidí instal·lar-se a Sitges l'any 1909, una de les premisses que imposà en la decoració de la seva residència d'estiu era que havia de tenir un aire hispànic. Les seves peticions foren respectades primer per Elsie de Wolfe i després per Miquel Utrillo. Per trobar l'origen de la passió que el col·leccionista sentia per aquest tipus d'art i pel país, cal que ens remuntem als anys que passà durant la seva joventut a la marina de guerra. Com ja hem apuntat, entre 1877 i 1879 serví a bord del *Kearsage* la qual cosa li va permetre conèixer França i el sud d'Espanya, i aquesta experiència el va marcar profundament.

A partir de 1898, arran de l'esclat de la Guerra de Cuba, els nord-americans tornaren a interessar-se per Espanya i ho van fer d'una manera més realista, enllà de folklorismes. Aquesta visió que va ser compartida per Charles Deering i per d'altres col·leccionistes com Archer Milton Huntington i la seva *The Hispanic Society of America*, atacava frontalment els postulats del *Paradigma Prescott*.⁹⁸⁷ Profundament interessat en el passat hispànic, l'historiador nord-americà havia creat en els seus estudis una visió del país marcada per la presència d'un catolicisme exacerbat i el perllongament al llarg dels segles d'un absolutisme monàrquic. A més, també es va fer ressò de la *Lleyenda Negra* de Bartolomé de las Casas (1484-1566), que recollia les barbaritats comeses durant la colonització del sud del continent americà, conformant una visió absolutament negativa d'Espanya enfocada exclusivament a reafirmar els valors positius que llavors encarnava la jove nació americana.

Malgrat aquests condicionants pejoratius que dominaven l'hispanisme nord-americà, i coincidint amb el desastre colonial de 1898, a Nord-Amèrica es va renovar

⁹⁸⁷ Sobre el *Paradigma Prescott* i l'hispanisme als Estats Units vegis el primer capítol d'aquesta investigació.

La col·lecció d'art de Charles Deering

l'interès per Espanya. A diferència d'historiadors com Prescott i els seus seguidors, els protagonistes d'aquesta recuperació tingueren la voluntat d'acostar-se al passat sense prejudicis. Aquest gir, quasi copernicà, va ser possible gràcies a la gestació d'unes teories més realistes que superaven la visió del *Paradigma* i que volien presentar una imatge més moderna del país i dels seus habitants. Tot i no obviar els problemes a les institucions de govern i la negativa influència que exercia la religió en tots els àmbits del país, estaven decidits a enderrocar els clixés preestablerts i treballaren per revisar la concepció que s'havia generat.

Per això esdevé del tot necessari interrogar-nos sobre quin tipus d'hispanista era Charles Deering. Aquesta mateixa pregunta se la formulà María Dolores Jiménez Blanco l'any 2011 sobre Huntington, i acabà resolent que aquest no només acumulava objectes espanyols pel seu gaudi estètic, sinó que li servien per «*el análisis y conocimiento de la esencia del «ser español» para su posterior difusión en Estados Unidos*».⁹⁸⁸

Aquest estudi de la identitat, del fet de “ser espanyol”, per molt que resulti estrany Huntington no l'abordà des dels postulats de la Generació del 98. Ell no era escriptor com Unamuno, Azorín o Valle-Inclán i per tant es veié obligat a acostar-se a aquest problema des d'una altre vessant. El seu mitjà va ser les obres que col·leccionà i que esdevingueren eines per reconstruir aquesta espanyolitat que tant l'interessava. Per tant, tal i com apunta Jiménez Blanco, el fundador de *The Hispanic Society of America* tot i ser pròxim a les idees del regeneracionisme mai esdevingué un membre de ple dret del 98 i tingué molts més punts de contacte amb la Generació del 14.

Si els intel·lectuals com Unamuno després de la guerra de Cuba feren una interpretació crítica de la identitat nacional espanyola a través del debat tradició-modernitat, la Generació del 14 afrontà la modernitat de manera més lliure, sense traumes i elements emotius que condicionessin el seu judici. El pas del temps i els canvis sociopolítics experimentats pel país els portà a desmentir la idea d'un passat gloriós per tal d'afrontar el futur molt millor del que vivien el present. I en aquest canvi de paradigmes, hi jugà un paper essencial les relacions fluides que es traçaren amb l'exterior a fi d'eliminar les fronteres del progrés.

⁹⁸⁸ JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores. «Archer Milton Huntigton, ¿un coleccionista del 98?». DINS: PÉREZ MULET, Fernando; SOCIAS BATET, Immaculada. *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*. Barcelona; Cádiz: Publicacions de la Universitat de Barcelona; Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2011, p. 133.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Pel que fa a Deering, el seu hispanisme tenia punts en comú amb els de Huntington però també discrepava notòriament en d'altres. Cert és que els dos compartien la voluntat d'analitzar i conèixer l'essència espanyola i que gestaren aquesta visió particular del país a través dels viatges per la Península. Això els permeté crear-se una imatge «*libre de tópicos y servidumbres políticas o académicas*» que en el cas de Huntington el dugueren a apostar per una visió d'Espanya com a cresol de cultures,⁹⁸⁹ postulats que l'acostaven a intel·lectuals com José Ortega y Gasset (1883-1955). Deering, per la seva banda, tot i trencar amb els estereotips imposats per idees preconcebudes com el *Paradigma Prescott*, es limità a gaudir de l'estètica hispànica i no aprofundí en disquisicions filosòfiques.

Tampoc estigueren d'acord a l'hora d'apostar pels artistes que representaven la España Negra i la España Blanca. La primera, amb capdavanters com Ignacio Zuloaga, captava el país de manera obscurantista i allunyat de la Europa industrialitzada. L'altra, ben representada per artistes com Joaquin Sorolla, preconitzava una visió de la perifèria, de la llum i del color. Si Huntington s'interessà majoritàriament per aquesta segona opció, Deering optà per una solució de compromís tot i que es decantà per la primera perquè la España Negra i les seves temàtiques podien proporcionar-li la visió del país que tant anhelava gaudir.

Per últim, cal afegir que els dos discreparen àmpliament pel que fa al concepte de difondre l'essència espanyola al món. Mentre Huntington comprava les obres per dur-les als Estats Units a fi d'explicar allí els seus coneixements, Deering inicialment rebutjà aquesta idea i apostà per llegar tot allò que atresorà als ciutadans espanyols representats pel poble de Sitges. Era, sense cap mena de dubte, un hispanista que treballava per conservar el patrimoni cultural i artístic a Espanya i no fora d'ella a diferència del que feien molts compatriotes seus.

En el cas de Maricel, la doble paternitat del projecte ens obliga a parlar també de l'hispanisme de Miquel Utrillo. El català des de ben jove quan participava en les activitats dels centres excursionistes, manifestà un interès pel patrimoni artístic nacional i per la seva conservació i preservació. Aquesta preocupació continuà al llarg de la seva vida i estigué ben present a les revistes *Pèl & Ploma* i *Forma*, en la seva actuació com a membre de la Junta de Museus i agafà volada amb Maricel. El seu hispanisme, per tant,

⁹⁸⁹ *Ibidem.* p. 136.

residia en la voluntat de conèixer, estudiar i preservar totes les manifestacions artístiques del país.

Pel que fa a la seva pertinença a una o altra generació d'intel·lectuals i d'artistes, Utrillo per naixement s'inscriu plenament de la Generació del '98. Durant diversos anys, com a a capdavanter del Modernisme i des de Els Quatre Gats, mantingué estrets contactes amb el regeneracionisme que tant bé representava Miguel de Unamuno. Però amb el canvi de segle i la seva adscripció al Noucentisme, els seus postulats ideològics variaren i s'acostà a la Generació del '14. L'estudi de la seva figura ens situa sense cap mena de dubte davant d'una personalitat que transità per diverses tendències, estils i pensaments al llarg de la seva vida fent molt difícil enquadar-lo en un sol compartiment estanc.

On si que no existeix cap dubte és en la seva opció per la España Negra en front de l'Espanya Blanca. Utrillo sempre preferí artistes com Zuloaga, Regoyos, Rusiñol o Romero de Torres, a Sorolla, tot i que no rebutjava mai les obres d'aquest darrer quan es tractava de composicions significades per l'excel·lència. Amb la seva adscripció al Noucentisme, abandonà aquest posicionament i el seu ideari estètic s'omplí de la llum del Mediterrani tot i que mai acabà de deslliurar-se del passat.

Podem concloure que a Maricel coincidiren dos hispanistes, cadascú des dels seus postulats, enamorats d'Espanya, de la seva cultura i les seves arts. Els dos compartien l'interès i la preferència per aquelles produccions que plasmaven les tradicions i els paisatges del país, però sobretot els agermanà la lluita que dugueren a terme per evitar que el patrimoni artístic nacional no creués la frontera i abandonés definitivament el territori.

6.1.1.- Pintura

Aquesta visió de Deering i Utrillo que acabem d'exposar es plasmà a Sitges per mitjà d'un extens conjunt d'obres d'origen hispànic que abraçava totes les arts i gairebé totes les èpoques, si bé la pintura hi tingué un paper preponderant, així com l'art medieval al que contribuïren a recuperar d'acord amb un estat d'opinió favorable a aquest període comú a molts col·leccionistes autòctons.⁹⁹⁰ També apostaren per incloure a Maricel noms consagrats avui en dia com El Greco, Zurbaran, Murillo o Goya, tot i

⁹⁹⁰ BASSEGODA, Bonaventura. «L'apreciació de l'art medieval a les primeres col·leccions catalanes». DINS: BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi. *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus. Estudis sobre el patrimoni artístic a Catalunya als segles XIX i XX*. Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida-Tarragona: Universitat Autònoma de Barcelona; Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona *et al.*, 2014, p. 25-50.

que els hi va ser impossible aconseguir un quadre de Velázquez. Així mateix hi figuraren artistes contemporanis, molts d'ells amics i coneguts d'Utrillo i Casas, i d'altres que llavors tot just iniciaven les seves carreres pictòriques. Al palau també s'hi exposaven pintures realitzades per artistes força oblidats avui en dia per la crítica com Guiteras de Soto o Llopis de Casades, per citar-ne alguns.

Pintura medieval

En aquest recorregut per l'art medieval integrat dins la col·lecció Deering, la primera obra que cal esmentar és el *Retaule i el Frontal d'Altar de Quejana* [PHISP001]. Encarregat l'any 1396 pel canceller Pedro López de Ayala i la seva dona Leonor de Guzmán, el conjunt estava destinat a ocupar un lloc preferent dins la capella funerària erigida al convent de les mares dominiques de Quejana (Àlaba). En ell s'hi presenta un cicle iconogràfic cristològic-marià repartit entre els dos mobles que comprén les escenes de l'Anunciació, la Visitació, la Nativitat, l'Anunci als Pastors, l'Adoració dels Reis Mags i diversos episodis de la Passió i Mort de Crist, compresa la Crucifixió que ocupa la zona central. També incopora els comitents, el canceller i la seva esposa, acompanyats del seu primogènit i la dona, mentre són beneïts per Sant Blai i Sant Tomàs d'Aquino. D'ençà de 1959 aprofitant les tasques de restauració realitzades a la capella, al seu emplaçament original s'hi va instal·lar una còpia realitzada per Cristóbal González de Quesada.

El conjunt va romandre a Quejana fins l'any 1913,⁹⁹¹ quan va ser adquirit per la Galeria Lionel Harris de Londres a canvi de 30.000 pessetes, convertint-se en els seus propietaris fins 1916 aproximadament.⁹⁹² Existeixen moltes possibilitats que fos Harris qui ordenés tallar el retaule en tres parts per poder transportar-lo amb més comoditat, operació que li deixà unes marques que encara són ben visibles tot i les diverses restauracions que s'han practicat.⁹⁹³ Sabem que la galeria realitzà la venda cap a 1916 i

⁹⁹¹ Existeix certa polèmica sobre l'any en que el conjunt sortí de Quejana. Segons recull Marisa Melero-Moneo després de consultar el *Libro de los hechos principales del convento*, la venta s'aprovà amb les necessàries llicències del bisbe i el nunci el 20 de juny de 1908, adduint que el deteriorament que patien les convertia en inservibles pel culte. MELERO-MONEO, Marisa. «Retablo y frontal del convento de San Juan de Quejana en Álava (1396)». *Locvs Amoenvs*, núm. 5 (2000-2001), p. 35, n. 3.

⁹⁹² La peça fou venuda tot just quan el govern espanyol havia encomanat la realització del inventari artístic de la província d'Àlaba a fi de prevenir l'expatriació de les obres d'art. Sembla que el seu redactor, Cristóbal de Castro, no consignà l'obra dins del seu informe perquè no l'arribà a veure mai. «El retaule de Quejana». *Vell i Nou*, Any III, núm. 47 (15 de juliol de 1917), p. 471-476. DE CASTRO, Cristóbal. *Catálogo monumental de España. Inventario General de los monumentos históricos y artísticos de la nación. Provincia de Álava*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1915, p. 292-294.

⁹⁹³ Sembla que la primera restauració caldria atribuir-la a la pròpia Galeria Harris qui actuà damunt la peça perquè recuperés el seu aspecte original i així poder vendre-la més fàcilment. Tot i les evidències,

La col·lecció d'art de Charles Deering

que el comprador va ser un nord-americà que estava creant una col·lecció «amb fins desinteressats»,⁹⁹⁴ però que no dubtà ni un moment en endur-se'l cap als Estats Units. Aquest no era altre que Charles Deering i podem resseguir els detalls de l'operació gràcies a la correspondència que mantingué amb Miquel Utrillo.⁹⁹⁵

A la carta del 14 de desembre de 1916 escrita des de Miami, el col·leccionista confirma que fou Harris qui adquirí el *Retaule de Quejana* (ell l'anomena altar) a Espanya.⁹⁹⁶ I en una carta datada cinc dies després explica que l'ha comprat i que té la intenció d'enviar-lo per vaixell des dels Estats Units fins a Espanya, contradient els consells dels seus amics.⁹⁹⁷ Aquestes reticències de la gent propera a Deering naixien dels problemes de transport que generà l'esclat de la Primera Guerra Mundial. L'industrial estava plenament convençut que no hi hauria cap contratemps, però per quedar-se més tranquil li demanà a Utrillo que li enviés un cablegrama urgent quan les peces ja estiguessin a les seves mans.⁹⁹⁸ Un cop a Sitges les traslladaren a Maricel i foren instal·lades al Saló Blau.⁹⁹⁹

qui primer en mencionà la seva existència va ser John Maxon, que aprecià que tot i les restauracions realitzades al retaule encara hi quedaven traces de la seva mutilació. MAXON, John. *The Art Institute of Chicago*. London: Thames and Hudson, 1970, p. 25.

⁹⁹⁴ *El retaule de Quejana...*, p. 476

⁹⁹⁵ La intrahistòria completa d'aquesta peça va ser recollida a SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. *Col·leccionisme, art i reminiscències medievals...*, p. 91-112.

⁹⁹⁶ A la carta hi podem llegir: «*It is Harris who bought in Spain the Quejana altar*». Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 3.337). Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 14 de desembre de 1916. Apèndix Documental (Doc. núm. 188).

⁹⁹⁷ «*I am today directing that the altar from Quejana be forward in the ship of the Linea Trasatlántica sailing from N.Y early in January*». Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 3.328). Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 19 de desembre de 1916. Apèndix Documental (Doc. núm. 190).

⁹⁹⁸ Creiem que aquestes cartes aclareixen alguns punts foscos sobre l'itinerari del conjunt. Queda clar que la informació que Gaya Nuño publicà l'any 1958 era incompleta. Afirmava que el conjunt havia passat de la Galeria Harris a la col·lecció Deering dels Estats Units, obviant la seva estada a Sitges. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España. Historia y catálogo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958, p. 272 (cat. núm. 2.227 i 2.228, fig. 12-13)

També matisa les informacions de Luís Monreal qui afirmà que el propi Deering l'havia adquirit en 1916 a Quejana. La data era correcta, tal i com demostren les cartes, però el lloc no, doncs s'ometia la labor d'intermediari realitzada per la Galeria Harris de Londres. MONREAL, Luis. *La pintura en los Grandes Museos. Volumen II*. Barcelona: Planeta, 1975 (7a Ed., 1982), p. 17.

Les cartes també contradiuen els textos citats per Marisa Melero-Moneo en el seu article i que foren extrets d'unes notes inèdites de Susan Meade conservades a l'Art Institute of Chicago. Aquestes asseguraven que l'obra estigué a la Galeria Harris fins 1923 any en que passà a la col·lecció Deering i d'allí aniria al museu de Chicago l'any 1928. Com hem vist això és impossible perquè el magnat estava enviant les peces des de Miami fins a Sitges l'any 1916 tal i com ell mateix reconeix. A més conservem fotografies antigues que confirmen l'estada de l'obra a Catalunya. MELERO-MONEO, Marisa. *Retablo y frontal...*, p. 35, n.2.

⁹⁹⁹ Marta Wolff en el text que li dedicà al Retaule i al Frontal ja esmentava el pas de l'obra per Sitges. Ho feia arran d'una fotografia antiga de la que desconeixia l'autor i la data. Aquesta imatge és obra de Francesc Serra i creiem que fou presa cap a l'any 1918. WOLFF, Marta. *Northern European and Spanish paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago*. Chicago: The Art Institute of Chicago; Yale University Press, 2008, p. 107, n.7.

La col·lecció d'art de Charles Deering

El conjunt va romandre a Sitges fins que va ser traslladat al castell de Tamarit. Allí el situà el novembre de 1922 Juan Riaño (1865-1939), ambaixador espanyol a Washington entre 1914 i 1926, en una carta enviada al marquès Benigno de la Vega-Inclán (1858-1942), llavors comissari regi de Turisme Cultural.¹⁰⁰⁰ Cap a 1923 fou enviat als Estats Units i un any després, el 1924 Deering el regalà a les seves filles, Mrs. Chauncey McCormick i Mrs. Richard Ely Danielson,¹⁰⁰¹ i elles el 1925 acordaren cedir-lo en préstec a l'Art Institute of Chicago. El 1928 el museu incorporà amb caràcter definitiu el retaule i el frontal d'altar als seus fons, en el marc d'una intensa campanya de donacions promoguda per les filles del magnat en memòria del seu difunt pare.

També formà part de la col·lecció la *Taula de la Verge i els àngels* [PHISP002] atribuïda al Mestre d'Abatàrrec (1397-1446), en molt mal estat de conservació quan la comprà Deering. La presideix una Mare de Déu ab el Nen entronitzada, amb un àngel a cada banda. Segons Chandler R. Post l'autor era seguidor de Pere Serra i rebia el nom d'Albatàrrec, localitat propera a Lleida.¹⁰⁰² El medievalista nord-americà li atribueix la seva realització, tot i que amb certes reserves, per les analogies en la tipologia que presenten els àngels respecte a la *Taula del Salvator Mundi* de la que no sembla tenir dubtes de l'autoria. Pel que fa a la seva inclusió dins la col·lecció sitgetana, desconeixem en quin moment hi arribà però no hi ha dubte que l'any 1921 va ser traslladada als Estats Units. Segurament es destinà a alguna de les residències que el magnat tenia al país, fins que s'incorporà al fons de l'Art Institute of Chicago on l'any 1932 amb el títol *Madonna Enthroned* era atribuïda a l'Escola Aragonesa del segle XIV-XV.¹⁰⁰³ Posteriorment se li va perdre el rastre i se segueix ignorant la seva localització actual ja que no figura al fons pictòric del museu americà.¹⁰⁰⁴

¹⁰⁰⁰ SOCIAS, Immaculada. *Nuevas fuentes documentales para la interpretación...*, p. 406.

¹⁰⁰¹ Mrs. Chauncey McCormick i Mrs. Richard E. Danielson eren les dues filles de Charles Deering, és a dir Marion i Barbara Deering, qui després del casament amb els seus respectius marits es presentaven en societat adoptant el nom de la seva parella. D'aquí l'error de Gaya Nuño en confondre'ls amb els «*dos señores*» que donaren l'obra al Art Institute of Chicago. A partir d'aquest moment ens referirem a elles amb els seus noms de casada perquè així figuren esmentades a tota la documentació de l'època. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera...*, p. 272.

¹⁰⁰² POST, Chandler. R. *A History of Spanish painting. Volume II*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1930, p. 290.

¹⁰⁰³ L'obra va ser inclosa a la guia oficial del museu editada l'any 1932, on s'indicava que se li havia assignat el número d'inventari 306.22 i s'exposava a la Room 45. *A guide to the paintings in the permanent collection*. Chicago: Art Institute of Chicago, 1932, p. 188-189.

¹⁰⁰⁴ Que una obra procedent de les donacions de Charles Deering no figurei actualment a l'Art Institute of Chicago es un fet habitual. El col·leccionista nord-americà realitzà diverses cessions a l'entitat però després de mort, les seves hereves no les confirmaren totes i retiraren algunes peces. Aquesta circumstància la retrobarem en d'altres casos que analitzarem al llarg de l'estudi.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Estan més documentades les quatre taules pintades vers 1400 corresponents al *Retaule de Sant Blai* [PHISP003], el *Retaule de Sant Bartomeu* [PHISP004], el *Retaule de la Verge Maria* [PHISP005] i el *Retaule de Sant Joan Baptista* [PHISP006]. El primer d'ells, ens presenta la figura de Sant Blai dempeus ocupant tot l'espai representatiu del compartiment central. Vestit de Bisbe, ho era de Sebaste (Armènia), llueix mitra i bàcul a més d'una túnica vermella amb flors de quatre pètals amb un punt rodó al mig i folre blau. A diferència de representacions posteriors, no presenta cap dels atributs com la pinta de ferro que ens permetrien reconèixer-lo fàcilment.¹⁰⁰⁵

Pel que fa als compartiments laterals narren escenes de la vida del sant. El superior esquerre representa la convivència de Sant Blai amb les feres al bosc on, segons explica la Llegendà Àuria, el trobaren els soldats del governador de la província armènia de Sebaste. L'inferior esquerre, narra el seu empresonament després de conversar amb el governador. Pel que fa al compartiment superior dret, s'explica quan el bisbe ja sant, va ser conduït davant del governador per tal de debatre sobre el vertader Déu, i a l'inferior dret, veiem el seu martiri lligat a una columna mentre dos botxins duen a terme la seva escomesa amb uns garfis de ferro.¹⁰⁰⁶

Pel que fa al *Retaule de Sant Bartomeu* reproduïx la mateixa disposició que l'anterior i la figura del sant dempeus ocupa tot al compartiment central. Aquí l'artista el va representar amb barba, aurèola i sustentant amb la mà dreta una espasa, símbol del seu martiri. Amb l'esquerra agafa un llibre mentre manté encadenat a un dimoni, representació de l'exorcisme que realitzà a la filla del rei Polimius. Vesteix una túnica vermellosa que cobreix amb un mantell de color blau esquitxat de flors blanques de cinc pètals amb un punt central rodó i que presenta un folre de color blanc a quadres grocs.¹⁰⁰⁷

Els compartiments laterals narren escenes de la seva vida. En el superior esquerra trobem el naixement del sant, mentre que a l'inferior esquerra es narra el seu martiri crucificat cap per avall i amb dos botxins amb ganivets que li arrenquen la pell. Pel que fa al compartiment superior dret, s'explica la història de la declaració pública de la fe de

¹⁰⁰⁵ A les parts inferiors dels compartiments trobem una llegenda que aclareix el significat del que s'està narrant a la pintura. Desgraciadament en alguns casos com aquest les lletres han desaparegut del tot.

¹⁰⁰⁶ Al compartiment superior esquerra de la taula de Sant Blai hi podem llegir «AQUI · BENDI[CE] · LAS · ANIMA / LIAS · SEYNOR · SANT · BLAS». Al compartiment inferior esquerra «AQ[UI] · [il·legible]». Al compartiment superior dret «AQUI · DISPUTA · SANT · BLAS / CON · EL · REY». I al compartiment inferior dret: «[A]QUI · [SAN]T · [BLAS] · [il·legible] · [il·legible] · MAR[TIRIO]».

¹⁰⁰⁷ A la llegenda sota la taula central hi podem llegir «AQUI ESTA SIAIA [decoració] CONDENADO». Segons Joan Sureda, en realitat hi hauria de dir «AQUI ESTA ELDIABLO ENCADENADO». SUREDA, Joan. *El retaule de Sant Bartomeu*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1986.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Sant Bartomeu davant el rei Astiages, i a l'inferior dret, la mort del sant i la benedicció de Déu aquí representada a través d'una mà inscrita dins d'un cercle crucífer.¹⁰⁰⁸

El *Retaule de la Verge Maria* presenta en la seva taula central la imatge de la Verge amb el Nen, dempeus i vestida amb una túnica blava decorada amb flors grogues de cinc fulles i un punt rodó al mig que mostra el folre vermell. Sosté amb el braç dret al Nen, que mira cap a ella i intenta agafar-la.¹⁰⁰⁹ Els compartiments laterals narren escenes de l'Assumpció. El compartiment superior esquerre ens explica la segona Anunciació, mentre que l'inferior esquerre mostra la Dormició. A l'altra banda, el compartiment superior dret representa el lliurament per part de Maria a Sant Joan en presència de Sant Pere de la *palma mortis*, i a l'inferior dret veiem l'escena de la sepultura de Maria on s'hi reconeix les figures de sant Joan, sant Pere i sant Pau.¹⁰¹⁰

Per últim, el quart retaule narra diverses escenes de la vida de Sant Joan Baptista i no presenta cap figura central. A més, el compartiment inferior esquerre ha perdut quasi tota la policromia perquè posteriorment s'hi va obrir una fornícula. Segons Joan Sureda, aquí podria haver-s'hi representat el banquet d'Herodes, interpretació que neix d'una figura masculina dempeus i un tros de taula que s'han conservat.¹⁰¹¹ Segons María del Carmen Lacarra Ducay, a més del banquet d'Herodes, també s'hi hauria d'incloure la dansa de Salomé.¹⁰¹²

Pel que fa a la resta de compartiments, en el superior esquerra hi trobem el naixement de Sant Joan seguint els relats de la *Llegenda Àuria* i la *Història Escolàstica*, on s'explica que un nadó en bolquers es presentat per Elisabet a la Verge Maria i a Zacaries. El superior dret inclou la fusió de dues escenes del Cicle de la Infantessa. La primera, és l'Anunciació de l'arcàngel Gabriel a Zacaries de que tindrà un fill i l'haurà de batejar amb el nom de Joan. La segona, recull quan Zacaries escriu el nom del seu fill en un filacteri. Pel que fa al compartiment inferior dret, recull un dels passatges més famosos de la vida de Sant Joan, quan Salomé agafa de mans del soldat el plat en que es

¹⁰⁰⁸ A la llegenda sota el compartiment superior esquerra hi podem llegir: «AQUI LO CRIA LACIENA ESNIT BAR/ TOLOME EN EL DESIRIA». Al compartiment inferior esquerra: «AQUI FUE MART[IR] UN BARTO / [LOME]». Al compartiment superior dret «AQUI LIMA[NDA] ADORAR [LA IDOLA EL] / REI ASANT [BAR]TOLOMEO». I al compartiment inferior dret «AQUI LO / BART[OLOME]»

¹⁰⁰⁹ En aquest cas, el text està força malmès i ens ha estat impossible desxifrar-lo.

¹⁰¹⁰ En aquest cas, el text està força malmès i ens ha estat impossible desxifrar-lo.

¹⁰¹¹ SUREDA, Joan. *El retaule de Sant Bartomeu...*

¹⁰¹² Arxiu Museu de Navarra (AMN). *Informe de compra del Retaule de Sant Joan Baptista redactat per Maria del Carmen Lacarra Ducay*, 11 d'agost de 1986. Volem agrair al Museo de Navarra i especialment a la seva directora Mercedes Jover Hernando el tracte dispensat durant la visita que férem a les obres

La col·lecció d'art de Charles Deering

presenta el cap tallat del Baptista.¹⁰¹³

Sobre la filiació del conjunt hi ha diversos posicionaments. Post l'any 1938 les adscriu a l'estil franco-gòtic aragonès,¹⁰¹⁴ Josep Gudiol es decantava per l'Escola Franco-Navarra (taller de Pamplona),¹⁰¹⁵ versió actualment acceptada, mentre que Lacarra Ducay en l'informe de compra per al govern de Navarra que redactà l'any 1986 va suggerir que fossin obra d'un anònim castellà proper a San Millán-Nájera (La Rioja).¹⁰¹⁶

Sobre aquesta qüestió els papers de l'Arxiu Utrillo aporten una mica de llum. En un inventari parcial, incomplet i trencat que es conserva de la col·lecció, hi figura una entrada que assenyala «*Retablos Navarros - (Tudela) 4 tablas distintas*».¹⁰¹⁷ Aquesta dada pel fet de correspondre a l'assessor de Deering que era qui s'ocupava de les compres, és important perquè informa d'un origen que resulta del tot versemblant. I pel que fa a la seva cronologia, Post les datava cap a 1350, Gudiol parla genèricament del segle XIV i Sureda les situa cap a 1400. Actualment el Museo de Navarra fixa la seva execució entre 1400 i 1410.¹⁰¹⁸

Pel que fa a la seva compra desconexem quan arribaren a Sitges, tot i que no van estar molt de temps al palau ja que Deering les va seleccionar per decorar el castell de Tamarit. A l'edifici tarragoní hi romangueren fins 1986. Durant aquest període, entre els anys cinquanta i seixanta, van ser restaurades per uns professionals contractats pels hereus del col·leccionista. Va ser llavors quan se subhastaren a Sotheby's i el Museo de Navarra va adquirir el *Retaule de Sant Blai*, el *Retaule de la Verge Maria* i el *Retaule de Sant Joan Batista*.¹⁰¹⁹ El *Retaule de Sant Bartomeu*, s'incorporà a les col·leccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya, on encara s'hi conserva.¹⁰²⁰

¹⁰¹³ A la llegenda sota el compartiment superior esquerra hi podem llegir «AQUI · PARE · SANT · ELISABET · DE · / SEINOR · [SANT JUAN]». Al compartiment inferior esquerra «AQUI · [il·legible] · COMIENDO · EL · REY · ET · [il·legible]». La resta està força malmesa i no ens permet desxifrar el text que incloïa originalment..

¹⁰¹⁴ POST, Chandler R. *A History of Spanish Painting. Volume VII. Part II. The catalan school in the late middle ages*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1938, p. 729-734.

¹⁰¹⁵ GUDIOL RICART, Josep. *Pintura Gòtica ("Ars Hispaniae", Volum IX)*. Madrid: Plus-Ultra, 1955, p. 185-186.

¹⁰¹⁶ AMN. *Informe Retaule de Sant Bartomeu, Retaule de Sant Blai, Retaule de la Verge i Retaule de Sant Joan Baptista*, 11 d'agost 1986..

¹⁰¹⁷ Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). "MARYCEL". *List of Items marked (X) on the inventory*.

¹⁰¹⁸ *Museo de Navarra (Catálogo)*. Pamplona: Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura, 1989, p. 100-101.

¹⁰¹⁹ *Pintura Antigua, Impresionista y Moderna*. Madrid: Sotheby's Madrid, 26 de juny de 1986, catàleg número 1 a 4.

¹⁰²⁰ Anònim franco-navarrès: *Retaule de Sant Bartomeu* (c.1400, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. MNAC/MAC 122.689).

La col·lecció d'art de Charles Deering

També tenim documentada la presència a la col·lecció del *Retaule de Sarrión* (1404), obra de Pere Nicolau (actiu al Regne de València entre 1390 i 1408) [PHISP007]. El moble, del qual el nord-americà no en va poder comprar la taula central,¹⁰²¹ està dedicat als Set Goigs de la Mare de Déu i comprén deu escenes repartides en tres carrers. A l'esquerra, i de dalt a baix, hi figuren la Nativitat i l'Anunci als pastors, la Resurrecció de Crist i la Pentecosta. A la part central, la Coronació que és el darrer Goig i el més celebrat pels fidels. A la dreta, i de dalt a baix, l'Adoració dels Reis Mags, l'Ascensió i La Dormició. Aquests carrers estan coronats per tres petits compartiments amb l'Àngel de l'Anunciació, a una banda del Calvari central, i la Mare de Déu a l'altra. El retaule conserva la predel·la presidida per la Santíssima Trinitat al centre, a la seva dreta hi figuren sant Antoni Abad, santa Llúcia, sant Vicenç i un sant Bisbe no identificat. A l'esquerra, sant Joan Baptista, santa Catalina, sant Llorenç, i un Papa/bisbe canonitzat impossible d'identificar.¹⁰²²

El retaule va ser comprat per Deering en data indeterminada, però la seva arribada a Sitges fou anterior al 1918, perquè a les fotografies realitzades per Francesc Serra aquell any ja està exposada al Saló Blau.¹⁰²³ Isabel Coll apunta que la seva compra hauria pogut realitzar-se a través de Joan Cuyàs,¹⁰²⁴ atès que a la revista *Vell i Nou* del 27 de març de 1915 es va publicar un article anunciant que aquest antiquari tornava d'un viatge per les terres de Lleida on havia comprat «una sèrie molt notable de vuit taules catalanes del segle XV, representant escenes de la Vida de la Verge».¹⁰²⁵ Aquesta

¹⁰²¹ La taula central representava la Verge Aurora de Mediavilla, patrona de Sarrión, i romangué a l'església del poble per mantenir-ne el culte. Amb l'esclat de la Guerra Civil va ser cremada.

¹⁰²² Diversos estudis han analitzat la seva iconografia. Entre ells volem destacar: MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José. «Estudio iconográfico del Retablo de Sarrión». *Teruel. Humanidades. Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, núm. 80-81 vol. II, (1989-1990), p. 231-253. BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Museu de Belles Arts de València. Obra Selecta*. València: Consorci de la Comunitat Valenciana; Generalitat Valenciana; Corts Valencianes; Museu de Belles Arts de València, 2003, p. 26-27. RUIZ QUESADA, Francesc. «L'estil cortesà a Barcelona». DINS: *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent Internacional*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 48-52. LLANES I DOMINGO, Carme. *L'obrador de Pere Nicolau: l'estil gòtic internacional a València: 1390-1408*. València: Universitat de València, 2014.

L'article de María José Martínez Martínez presenta diversos errors en el reconeixement iconogràfic de la predel·la, sobretot en la part dreta de la composició. Sant Antoni Abad es confós per Sant Valer; Santa Llúcia i Sant Vicenç apareixen invertits en la descripció dels panells; el Sant Bisbe desconegut és associat a Sant Antoni Abad. En la part esquerra, per contra, la iconografia està correctament descrita.

¹⁰²³ Erròniament Fernando Benito Domènech considerava que el retaule va formar part de la col·lecció Plandiura. En realitat, un cop fora del seu emplaçament originari va ser traslladada a Sitges. BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Museu de Belles Arts de València...*, p.26. Aquesta confusió també va ser recollida per Isabel Coll Mirabent en el seu llibre sobre la col·lecció Deering: COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 220.

¹⁰²⁴ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 220.

¹⁰²⁵ «Antiguitats». *Vell i Nou. Revista d'Art*, Any I, núm. 3 (27 de març de 1915), p. 3.

La col·lecció d'art de Charles Deering

hipòtesi va ser descartada per Alberto Velasco González, que associà aquesta notícia a la compra de l'obra de Pere García Benavarrí que tractarem més endavant.¹⁰²⁶

L'any 1921 el retaule de Sarrión va ser traslladat a Tamarit. L'any 1986 seguia al castell,¹⁰²⁷ i va ser llavors quan sortí a subhasta a Sotheby's Madrid, com a part del lot d'obres que el net del col·leccionista volgué vendre infructuosament a la Generalitat de Catalunya.¹⁰²⁸ Aleshores el retaule va ser adquirirt pel Museo de Bellas Artes de Valencia per 32 milions de pessetes i passà a formar part de la seva col·lecció.¹⁰²⁹

Seguint l'ordre cronològic cal parlar ara de la *Taula de Sant Joan Baptista* [PHISP008] obra de Blasco de Grañén, també conegut com a Maestro de Lanaja, pintada cap a 1430. En ella s'hi representa al sant descalç, vestit amb robes luxoses i damunt d'una muntanya plena de vegetació i serps. Amb la mà esquerra sosté l'Anyell Místic mentre que amb la dreta l'assenyala. Tot i que actualment no hi ha controvèrsies sobre la seva autoria al llarg del temps hi ha hagut divergències de criteri en aquest assumpte. Post considerava que l'havia pintat Jaume Ferrer II, actiu a Lleida durant el segle XV.¹⁰³⁰ La sala de subhastes *Sotheby's* l'atribuí al Mestre de Lanaja (Blasco de Grañén) actiu a l'Aragó entre 1422 i 1459,¹⁰³¹ mentre que el Museu d'Art i Història de Reus l'assignà a Pasqual Ortoneda, actiu a Osca, Saragossa i Barbastro entre 1423 i 1460.¹⁰³² Recentment Guadaria Macía Prieto ha recuperat l'atribució a Blasco de Grañén,¹⁰³³ criteri que s'ha acabat imposant tot i que ocasionalment també s'ha assignat infundadament al Mestre de Verdú.¹⁰³⁴

Com en d'altres casos no tenim registrada la seva arribada a Sitges, però sabem que va ser una de les obres triades per decorar el Castell de Tamarit. Quan James Deering Danielson va voler vendre els béns que atresorava l'edifici tarragoní, el

¹⁰²⁶ VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. *Una primera aproximació a l'activitat de Joan Cuyás i Sala...*, p. 227-228.

¹⁰²⁷ Va ser a mentre estigué al Castell de Tamarit quan Chandler R. Post va poder estudiar-la. POST, Chandler Rathfon. *A history of Spanish painting. Volume III*. Cambridge: Harvard University Press, 1930, p. 24 i 26. POST, Chandler Rathfon. *A history of Spanish painting. Volume VII. Part II. The catalan school in the late middle ages*. Cambridge: Harvard University Press, 1938, 786-790.

¹⁰²⁸ *Pintura Antigua, Impresionista y Moderna...*, catàleg número 5.

¹⁰²⁹ Pere Nicolau: *Retablo de Sarrión* (1404, Museo de Bellas Artes de Valencia, núm. inv. 2263 a 2268).

¹⁰³⁰ POST, Chandler. R. *A History of Spanish Painting. Volume VII. Part II...*, p. 513-524.

¹⁰³¹ *Pintura antigua, del Siglo XIX e Impresionista*. Madrid: Sotheby's Madrid, 31 de maig 1988, catàleg número 1.

¹⁰³² *Col·lecció de taules gòtiques del llegat Antoni Pedrol Rius*. Reus: Museu Comarcal Salvador Vilaseca; Ajuntament de Reus, 1993, p. 22-23.

¹⁰³³ MACÍAS PRIETO, Guadaira. *La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV relacionada amb l'escola catalana: dues vies creatives a examen*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013, p. 59. [Tesi doctoral Departament d'Història de l'Art]

¹⁰³⁴ CAMÓN AZNAR, José. *Pintura Medieval Española* ("Summa Artis. Historia General del Art". Vol. XXII). Madrid: Espasa-Calpe, 1996, p. 258.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Departament de Patrimoni de la Generalitat de Catalunya l'incoà un expedient que acabà el 16 d'octubre de 1987 amb la taula inclosa dins l'Inventari General de Béns Mobles del Patrimoni Històric Espanyol. Tot i la declaració el besnét de l'industrial nord-americà, l'no dubtà a subhastar-la a Sotheby's l'any 1988, on va ser comprada per l'advocat i jurista Antoni Pedrol i Rius (1910-1992). El prohoms reusenc la incorporà a la seva col·lecció i a la seva mort, com a donació de la família Pedrol, passà al Museu Comarcal Salvador Vilaseca de Reus on actualment es conserva exposada al públic.¹⁰³⁵

La peça més important per qualitat i rellevància que va posseir Deering a Espanya fou la *Taula de Sant Jordi* (1434-1436) de Bernat Martorell (1390-1452) [PHISP009] que sembla haver-se concebut per a presidir la capella de sant Jordi del Palau de la Generalitat.¹⁰³⁶ L'obra, que representa el sant a cavall matant al drac davant la princesa, era part d'un conjunt del que semblen procedir quatre taules amb escenes relacionades amb el sant-cavaller custodiades al Musée del Louvre. De la predel·la i el coronament del retaule no se'n sap res.¹⁰³⁷

No hi ha constància del moment en que el conjunt entrà al mercat artístic, fet que converteix la seva exhibició a l'Exposició Retrospectiva de l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona de l'any 1867 en la primera referència que tenim d'aquestes obres en època contemporània.¹⁰³⁸ Llavors pertanyien a Francisco Rocabrana, baró de l'Albi i resident a Barcelona, que en fou el propietari fins la seva mort. Després passaren a la

¹⁰³⁵ Blasco de Grañén: *Retaule de Sant Joan Baptista* (c.1430, Museu Comarcal Salvador Vilaseca de Reus núm. inv. 9.514).

¹⁰³⁶ Si la institució es va decantar per encarregar-li a Martorell una obra de tanta importància va ser perquè llavors el pintor era el més important i més reputat de la ciutat de Barcelona, fet que el convertia en el candidat adient per dur-la a terme. Amb la seva realització es satisfieia la voluntat de la Diputació del General de Catalunya, llavors presidida per Pere de Palou, que havia decidit per unanimitat la necessitat d'embellir la Capella de Sant Jordi. RUIZ QUESADA, Francesc. «Bernat Martorell». DINS: *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 233-236.

¹⁰³⁷ Existeix certa controvèrsia sobre el coronament del retaule ja que s'havia considerat la possibilitat que estigués rematat amb un Calvari, però arran de la identificació realitzada per Annick Lautraite i Claudie Ressort de les peces que conformaven el conjunt en el catàleg de l'exposició de 1867 organitzada per l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona, les hipòtesis han anat per un altra cantó. Així Santiago Alcolea Blanch ha associat la *Mare de Déu envoltada de les virtuts cardinals* conservada a Filadèlfia (Philadelphia Museum of Art) al retaule de Martorell on, segons ell, ocuparia el coronament. LAUTRAITE, Annick; RESSORT, Claudie. *Le tableau du mois, n°41: Les quatre Scènes de la légende de saint Georges par Bernardo Martorell*. París: Musée du Louvre, 1997. ALCOLEA BLANCH, Santiago. «El retaule de sant Jordi de Bernat Martorell, a París, Xicago i Filadèlfia». DINS: *Història de l'art català. Volum XI. Art Català al món*. Barcelona: Edicions 62, 2007, p.72-75.

¹⁰³⁸ VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. «L'Exposició Retrospectiva de l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona de 1867 i els inicis del col·leccionisme de pintura gòtica a Catalunya». *Lambard. Revista d'art medieval*, Vol. XXII (2010-2011), p. 9-66. Les taules figuraven del 2.139 al 2.144 al catàleg. A més del Sant Jordi que ens ocupa, s'esmenten les taules laterals on es representa el seu martiri i una Verge, que podria ser el coronament del retaule. *Catálogo de la Exposición Retrospectiva de obras de pintura, de escultura y artes suntuarias, celebrada por la Academia de Bellas Artes*. Barcelona: Imprenta de Celestino Verdagner, 1867, p. 94.

La col·lecció d'art de Charles Deering

seva vídua, Josefa Rocabrana, que el 1872 encara les conservava.¹⁰³⁹ Segons Sanpere i Miquel va ser aleshores quan els hereus de Josefa Rocabrana liquidaren la seva herència i es repartiren les taules del conjunt propiciant-ne la dispersió. Pel que fa als quatre compartiments laterals foren adquirits per l'antiquari Celestí Dupont Farré qui els conservà durant molts anys, fins que cap a 1900 els va vendre a Théophile Belin, comerciant francès establert a París.¹⁰⁴⁰ Belin les va conservar fins l'any 1904. Aleshores les vengué a la *Société des Amis du Musée du Louvre*, associació que l'any següent les donà al museu francès on actualment es conserven.¹⁰⁴¹

Pel que fa a la taula central, tot i l'interès que manifestà Celestí Dupont per adquirir-la, la família Rocabrana la va conservar fins que va autoritzar a un rector de les Escoles Pies per actuar com intermediari en la seva venda.¹⁰⁴² Va ser ell qui contactà amb Josep Ferrer-Vidal i Soler (1852-1927), que finalment la va adquirir.¹⁰⁴³ El nou propietari n'encarregà la restauració perquè la taula estava una mica malmesa. L'encarregat de dur-la a terme va ser el pintor Tomàs Moragas (1837-1906), que la realitzà abans de 1906, any de la seva mort, sent probablement ell qui retallà la part que sembla manca-li.¹⁰⁴⁴

¹⁰³⁹ GUDIOL RICART, José. *Bernardo Martorell*. Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959, p. 37.

¹⁰⁴⁰ Sobre la figura de Celestí Dupont (1859-1940): BELTRÁN CATALÁN, Clara. *Celestino Dupont (1859-1940) y el comercio de antigüedades en Cataluña: de la esfera privada al ámbito internacional*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014 [Treball Final del Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art]. BELTRÁN CATALÁN, Clara. «Celestino Dupont (1859-1940). Col·leccionisme i comerç d'art a la Catalunya entre els segles XIX i XX». DINS: BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi. *Col·leccionistes, antiquaris, falsificadors i museus: noves dades sobre el patrimoni artístic de Catalunya al segle XX*. Bellaterra-Barcelona-Girona-Lleida-Tarragona: Universitat Autònoma de Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona *et al.*, 2016, p. 81-124.

Tenim constància que l'any 1877 eren en mans de Dupont. Segons recull Sanpere i Miquel, en el repartiment que es realitzà dels béns, les quatre taules van passar a ser propietat de la germana de Josefa Rocabrana. SANPERE I MIQUEL, Salvador. *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*. Vol. II. Barcelona: Tipografía L'Avenç, 1906, p. 275.

¹⁰⁴¹ Les quatre taules es conserven al Musée du Louvre amb el número d'inventari 1.471 al 1.474.

¹⁰⁴² «El Retaule de sant Jordi atribuït a en Benet Martorell». *Vell i Nou*, Any III, núm. 48 (1 agost 1917), p. 496. En l'article s'esmenta que la venda de la taula es realitzà essent menor d'edat el noble al que pertanyia i que, per tant, es referia a l'hereu del finat baró de l'Albi i a l'actuació que dugué a terme el rector de les Escoles Pies amb el permís de la família.

¹⁰⁴³ BASSEGODA, Bonaventura. «El gabinet eclèctic de Josep Ferrer-Vidal i Soler (1852-1927)». DINS: ALSINA GALOFRÉ, Esther; BELTRÁN CATALÁN, Clara. *El reverso de la historia del arte: exposiciones, comercio y coleccionismo (1850-1950)*. Gijón: Trea, 2015, p. 53-66. Hi ha constància que Ferrer-Vidal ja posseïa l'obra el 1906, però si fem cas de la notícia que ens donà Josep Puiggarí podem precisar que el 1890 les taules ja no pertanyien als Rocabrana i que potser el sant Jordi ja tenia nou propietari. PUIGGARÍ, Josep. *Estudios de indumentaria española concreta y comparada*. Barcelona: Imp. De Jaime Jepús i Roviralta, 1890, p. 380

¹⁰⁴⁴ La restauració de l'obra va córrer a càrrec del propi Moragas qui en recomanà la seva adquisició a Ferrer-Vidal. Tot i que Sanpere i Miquel parla d'una «sobria retauración» i que només va arreglar «algunos desconchados», sembla que podria ésser el responsable d'alguns afegits posteriors que es detecten i la més que probable amputació de la part esquerra de la taula ja que podria haver-la trobat

La col·lecció d'art de Charles Deering

La Taula segurament era cobejada per d'altres col·leccionistes, però qui finalment aconseguí convèncer a Ferrer-Vidal va ser Charles Deering. Gràcies a Miquel Utrillo i a l'ajut de l'antiquari francès establert a Barcelona Paul Tachard, el nord-americà la va comprar per 100.000 pessetes¹⁰⁴⁵ i la ferma promesa que romandria per sempre més a Catalunya.¹⁰⁴⁶ Tachard, per la seva banda, rebé 5.000 pessetes per la seva mediació.¹⁰⁴⁷ A Sitges la taula es destinà al Saló Blau on s'exposà fins 1921 [Fig.6.1]. Llavors fou trasllada cap als Estats Units on continuà en poder seu fins que el 1924, tres anys abans de morir, decidí repartir part de la seva col·lecció entre les seves dues filles.

Les hereves la cediren temporalment a l'Art Institute of Chicago aquell mateix any, moment en que Josep Pijoan (1881-1963), llavors professor d'història de l'art al Col·legi d'Arts de la Universitat de Califòrnia, la veié exposada.¹⁰⁴⁸ L'intel·lectual català copsà les seves impressions en una carta a Folch i Torres que amb permís del remitent acabà publicant-se a la *Gasetta de les Arts*. En ella, després d'analitzar el

malmesa. SANPERE I MIQUEL, Salvador. *Los cuatrocentistas catalanes: historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV. Volum I*. Barcelona: Tip. L'Avenç, 1906, p. 194-195. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. *Col·leccionisme, art i reminiscències...*, p. 106.

Fou en el transcurs d'aquesta restauració que Salvador Sanpere i Miquel localitzà encolada darrere de la taula una etiqueta de paper on suposadament hi deia «Albes». Aquest descobriment el portà a pensar que el sant Jordi hauria format part del conjunt que Martorell va contractar pel Monestir de Pedralbes, encàrrec del que havia donat notícia Sor Eulalia Anzizu el 1891. Aquesta hipòtesi caldria descartar-la, com suggereix Guillaume Kientz, perquè resulta poc factible que es realitzés un tema cavalleresc com aquest per a un convent femení. Més encertada sembla la proposta d'Alcolea Blanch qui afirma que la paraula que realment aparegué era «Albi» i que faria referència al seu antic propietari. ANZIZU, Sor Eulalia. *Fulles històriques del Real Monestir de Santa Maria de Pedralbes*. Barcelona: Francesc Xavier Altés i Alabart, 1891, p. 101; SANPERE I MIQUEL, Salvador. *Los cuatrocentistas catalanes...*, p. 194; ALCOLEA BLANCH, Santiago. *El retaule de Sant Jordi de Bernat Martorell...*, p. 196. KIENTZ, Guillaume. «Quatre compartiments del Retaule de sant Jordi». DINS: *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, Barcelona: Edicions 62, 2012, p. 192-197.

¹⁰⁴⁵ Hi ha constància d'un pagament de 100.000 pessetes a Josep Ferrer-Vidal el dia 28 de Juny de 1917 per un quadre de sant Jordi. Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.), *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo por Marycel*. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. *Col·leccionisme, art i reminiscències medievals...*, p. 106. La documentació conservada contradiu la versió exposada per Isabel Coll qui afirmava que l'obra va ser adquirida pel col·leccionista nord-americà l'any 1919. COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 282.

¹⁰⁴⁶ Aquesta clàusula va ser present en algunes obres adquirides per Deering. En el cas que ens ocupa en tenim notícia gràcies a un comentari recollit per Miquel Utrillo Vidal, fill de Miquel Utrillo Morlius, plasmat en una fotografia: «Retaule de Sant Jordi, Patró de Catalunya, adquirit a la família Ferrer-Vidal, constant de manera explícita, que mai podria sortir del país». Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 3.442-38). SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. «Entre Bernat Martorell i els Vergós: la col·lecció Deering i el patrimoni català a la diàspora». DINS: ALCOY, Rosa (ed.). *Art Fugitiu. Estudis d'Art Medieval desplaçat*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014, p. 428-429.

¹⁰⁴⁷ En el document podem llegir: «Recibí del Señor don Miguel Utrillo la cantidad de cinco mil pesetas como comisión de la adquisición del cuadro San Jorje perteneciente a don José Ferrer Vidal. P. Tachard, Barcelona 26 de junio 1917». Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). Carta de Paul Tachard a Miquel Utrillo del 26 de juny de 1917. Apèndix Documental (Doc. núm. 306).

¹⁰⁴⁸ Sobre Josep Pijoan i les seves activitats com a professor als Estats Units i la vinculació que mantingué amb el món del col·leccionisme: «Josep Pijoan Soteras, un historiador del arte con ambiciones». DINS: SOCIAS, Immaculada; GKOZGKOU, Dimitra. *Agentes, marchantes y traficantes de objetos de arte (1850-1950)*, Gijón, 2012, p. 87-95.

La col·lecció d'art de Charles Deering

conjunt d'obres cedides per Charles Deering i els seus hereus al museu, afirmà que «*si ens hagués acontentat deixant-nos el Sant Jordi, hauriem fet santament de deixar-li emportar tot el feto de la col·lecció*».¹⁰⁴⁹ Aquestes paraules són una prova més de la importància d'aquesta peça i de la gran pèrdua que patí el patrimoni català amb la seva fugida. La història que ens ocupa trobà el seu final l'any 1933, quan les seves propietàries decidiren convertir en permanent la cessió i oficialitzaren la donació definitiva a l'Art Institute of Chicago.¹⁰⁵⁰

[Fig.6.1] *Saló Blau o Saló dels Retaules del Palau de Maricel (c.1918).* Arxiu Fotogràfic Barcelona, Fons Francesc Serra 642-A

Un altra dels artistes medievals presents a Sitges era l'aragonès Martín de Soria (documentat entre 1449 i 1487) amb dues obres que tenen com a protagonista diversos passatges de la vida Sant Cristòfol [PHISP010] [PHISP011], que cal datar entre 1480 i 1485. Tal i com apunta Judith Berg Sobré, les dues taules semblen ser els dos panells laterals d'un retaule que a la part central tindria la representació de Sant Cristòfol, potser en el moment de transportar al Nen Jesús.¹⁰⁵¹ També resulta interessant destacar

¹⁰⁴⁹ PIJOAN, Josep. «La Col·lecció Deering de “Maricel” al Museu de Chicago». *Gasetta de les Arts*, Any I, núm. 3 (15 de juny de 1924), p.5.

¹⁰⁵⁰ Bernat Martorell: *Taula de Sant Jordi* (1434-1436, Art Institute of Chicago núm. inv. 1933.786).

¹⁰⁵¹ BERG SOBRÉ, Judith. «Martin de Soria. Saint Cristopher taking leave of the King who feared Satan; Saint Christopher and his converts / Saint Cristopher meets Satan; Saint Cristopher before the king of Lycia. 1480/85 ». DINS: *Northern European and Spanish Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago*. New Haven & London: The Art Institute of Chicago; Yale University Press, 2008, p. 117.

La col·lecció d'art de Charles Deering

que en les dues obres les escenes apareixen emmarcades per dos tipus de decoració. Mentre a que a la part superior hi trobem una franja brodada daurada i vermella, a la inferior la franja és de color blau. Tot i les diferències, l'emmarcament de les dues respon a fórmules pròpies de l'art gòtic.

Sobre la seva autoria on primer s'abordà la qüestió, va ser en un article del *Bulletin of the Art Institute of Chicago* aparegut l'any 1927, en el qual s'atribuïa a Jaume Huguet.¹⁰⁵² Aquesta hipòtesi va ser rebatuda per Post el 1941, ja que l'historiador assignà les taules a Martín de Soria,¹⁰⁵³ atribució compartida posteriorment per Gudiol Ricart,¹⁰⁵⁴ Gaya Nuño¹⁰⁵⁵ i Mañas Ballestín.¹⁰⁵⁶ La historiografia situa el Monasterio de Piedra (Saragossa) com a probable lloc d'origen d'aquestes obres. Desconeixem per quins mitjans arribaren a mans de Deering, tot i que potser fou a través de Celestí Dupont Farré, a la botiga del qual segons Clara Beltrán s'hi exposà la predel·la d'aquest retaule aragonès.¹⁰⁵⁷

Les taules ja eren a a Maricel abans de 1912, segons ho demostren les fotografies realitzades per Adolf Mas aquell any que les mostren penjades al menjador del palau. Van ser canviades d'estança diverses vegades fins el 1921, moment del seu trasllat cap als Estats Units. Allà, durant un temps, estigueren a alguna de les residències del col·leccionista fins l'any 1924. Aleshores les regalà a les seves dues filles que van compartir-ne la titularitat fins 1937, moment en que es procedí al repartiment de l'herència de Deering, i s'assignaren definitivament a Mrs. Chauncey McCormick. Va ser ella qui el 1962 les donà a l'Art Institute of Chicago, on actualment es conserven.¹⁰⁵⁸

A la col·lecció també hi figurava una *Verge de la llet* [PHISP012] atribuïda a Bartolomé de Cárdenas, més conegut com a Bartolomé Bermejo (c.1440-c.1498).¹⁰⁵⁹ La

¹⁰⁵² W.A.P. «Two Panels Illustrating the Legend of Saint Christopher». *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, núm. 21 (1927), p. 5-7.

¹⁰⁵³ POST, Chandler R. *A History of Spanish Painting. Volume VIII. Part I. The aragonese school in the late middle ages*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1941, p. 354-356.

¹⁰⁵⁴ GUDIOL RICART, Josep. *Pintura Gòtica ("Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico". Volumen Noveno)*. Madrid: Plus-Ultra, 1953, p. 302 i 305.

¹⁰⁵⁵ GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España...*, p. 307 (cat. núm. 2.679).

¹⁰⁵⁶ MAÑAS BALLESTÍN, Fabián. *Pintura gòtica aragonesa*. Zaragoza: Guara Editorial, 1979, p. 133-134.

¹⁰⁵⁷ BELTRÁN CATALÁN, Clara. *Celestino Dupont (1859-1940). Col·leccionisme i comerç d'art a la Catalunya...*, p. 108.

¹⁰⁵⁸ Martín de Soria: *Saint Cristopher meets Satan; Saint Cristopher before the king of Lycia* (1480-1485, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1962.964) i *Saint Cristopher taking leave of the King who feared Satan; Saint Cristopher and his converts* (1480-1485, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1962.965).

¹⁰⁵⁹ Sobre aquesta obra vegeu SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. «De Bermejo a Romero de Torres: la pintura andaluz a en la colección Deering (1909-1921)». DINS: HOLGUERA CABRERA, Antonio; PRIETO USTIO, Ester; URIONDO LOZANO, María (coord.). *Coleccionismo, Mecenasgo y Mercado Artístico en España e Iberoamérica*. Sevilla: Universidad de Sevilla; SAV, 2017, p. 253-254.

La col·lecció d'art de Charles Deering

primera notícia que en tenim la proporciona un article publicat l'any 1924 al *Bulletin of the Art Institute of Chicago* on s'atribueix a l'escola valenciana i s'invoca el nom de Jaume Baçó (Jacomart) com a possible autor.¹⁰⁶⁰ Aquesta teoria va ser rebatuda per Mayer en un text aparegut el mateix any al *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, on situava la seva realització entre 1470 i 1475, i pel seu llenguatge flamenc proper al pintor Bartolomé Bermejo.¹⁰⁶¹ A la guia de la col·lecció permanent de l'Art Institute of Chicago editada l'any 1932 assignà l'autoria a Jacomart,¹⁰⁶² però Post la descartà novament i apostà per situar-la entre les obres del pintor cordovès.¹⁰⁶³ Finalment, com a solució de compromís, Juan Antonio Gaya Nuño l'any 1958 la considerà una obra d'escola andalusa.¹⁰⁶⁴

Si l'atribució presenta problemes, esclarir la seva procedència tampoc resulta fàcil. La primera referència documental la trobem en una carta de l'antiquari madrileny Apolinar Sánchez, on li ofereix la taula a Miquel Utrillo per 20.000 pessetes l'any 1917.¹⁰⁶⁵ Al document explica que l'obra no era seva i per això reclamava una resposta ràpida al català perquè els propietaris tenien pensat enviar-la pocs dies després als Estats Units on creien que trobarein ràpidament un comprador. Finalment la taula s'adquirí per a Maricel, instal·lant-se al Saló Blau fins que l'any 1921 fou traslladada amb la resta de la col·lecció als Estats Units. Un cop allí es destinà a una de les residències de Deering fins que va ser cedida a l'Art Institute of Chicago, on la situa Gaya Nuño l'any 1958.¹⁰⁶⁶ El préstec no es convertí en definitiu i s'en desconeix la localització actual, si bé és factible que estigui en mans d'algun dels hereus del col·leccionista.

Una altra de les peces medievals que s'incorporà a Maricel va ser el *Retaule de Santa Anna* [PHISP013] atribuït a Pere Garcia Benavarri. L'obra s'estructura en tres carrers, sent el principal ocupat per la figura de Santa Anna triple amb un Calvari que la

¹⁰⁶⁰ W.A.P. «A Spanish Madonna and Child of the Fifteenth Century». *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, vol. 18, núm. 6 (1924), p. 74-75.

¹⁰⁶¹ MAYER, August L. «Dos tablas primitivas hispanoflamencas». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXXII (desembre de 1924), p.255-257.

¹⁰⁶² *A guide to the paintings in the permanent collection...*, p.188-189.

¹⁰⁶³ POST, Chadler Rathfon. *A History os Spanish Painting. Volume V. The Hispano-flemish style in Andalusia*. Cambridge: Harvard University Press, 1934, p. 230-231.

¹⁰⁶⁴ GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España...*, p. 93.

¹⁰⁶⁵ «Adjunto le mando una nota de una magnífica tabla de Bermejo [...]. Piden por ella 20.000 pesetas. Yo creo que es una tabla barata por que como V. sabe muy bien las tablas de Bermejo alcanzan altos precios». Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, 20 d'octubre de 1917. Apèndix Documental (Doc. núm. 293).

¹⁰⁶⁶ GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España...*, p. 93. La taula estava catalogada amb el número d'inventari 295.22 i s'exposava a la sala 50 del museu. *A guide to the paintings in the permanent collection...*, p. 188-189.

corona. Al lateral de la esquerra hi trobem de manera sintètica diverses escenes de la vida de Santa Anna i Sant Joaquim com l'Expulsió del Temple, l'Anunci a Santa Anna i l'abraçada a la Porta Daurada. A la dreta tres goigs: Anunciació, Adoració del Nen i l'Epifania. Com apunta Alberto Velasco González, de la predel·la no se'n té cap notícia.¹⁰⁶⁷

Pel que fa a la seva autoria, Chandler R. Post l'any 1938 va defensar que el seu autor havia de ser el Mestre de Sant Quirze, potser Pere Huguet (pare de Jaume Huguet) o Jaume Cabrera. Segons Post, Huguet treballant a l'Aragó hauria realitzat el *Retaule de la Verge* per l'església parroquial de Villarroya del Campo, i en tornar a Catalunya hauria pintat la taula que ens ocupa.¹⁰⁶⁸ L'any 1971 Josep Gudiol i Ricart l'atribuí al Maestro de Riglos, un artista aragonès del gòtic internacional autor del *Retaule de San Martín de Riglos* (Osca) de cap al 1440.¹⁰⁶⁹ Coincidint amb la seva venda a Sotheby's de Madrid la'ny 1988, la casa de subhastes l'atribuí a Jaume Cirera (documentat entre 1383 i 1451) i a Bernat Puig (documentat entre 1418 i 1451), dos artistes que van estar associats del 12 d'abril de 1425 al 28 d'abril de 1442.¹⁰⁷⁰ Posteriorment Alberto Velasco va atribuir-lo el 2006 a un jove Pere García Benavarrí, hipòtesi que sustentà també l'any 2015 a la seva tesi doctoral.¹⁰⁷¹ Darrerament Guadaira Macías Prieto l'assignà de nou al Mestre de Riglos.¹⁰⁷²

Pel que fa a la seva entrada a la col·lecció Deering, Velasco apunta que probablement es produí l'any 1915 a través de Joan Cuyás ja que vincula el retaule a una notícia apareguda a la revista *Vell i Nou*, invocada al tractar sobre el *Retaule de Sarrión*. Recordem que s'hi feia resò del retorn de l'antiquari a Barcelona després d'un viatge per terres lleidatanes on havia adquirit un retaule marià integrat per vuit compartiments.¹⁰⁷³ L'anàlisi del *Llibre de Comptabilitat* de Maricel descartaria aquesta hipòtesi, perquè en una entrada del 10 d'octubre de 1916 s'especifica que es pagaren 25.000 pessetes a Emili Cabot (1856-1924), joier, col·leccionista i agent artístic per

¹⁰⁶⁷ VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. *Pintura tardogòtica a l'Aragó i Catalunya: Pere Garcia de Benavarrí*. Lleida: Universitat de Lleida, 2015 [Tesi Doctoral Departament Història de l'Art], p. 339.

¹⁰⁶⁸ POST, Chandler R. *A History of Spanish Painting. Volume VII. Part I. The Catalan School in the late middle ages*. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1938, p. 227-229.

¹⁰⁶⁹ GUDIOL RICART, JOSEP. *Pintura medieval en Aragón*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 1971, p. 48 i 79; cat. núm. 172.

¹⁰⁷⁰ *Pintura antigua, del Siglo XIX e Impresionista*. Madrid: Sotheby's Madrid, 31 de maig de 1988, cat. núm. 4.

¹⁰⁷¹ VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. «Revisant Pere Garcia de Benavarrí. Noves precisions a l'etapa saragossana», *Locus Amoenus*, núm.8 (2005-2006), p. 91-94. VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. *Pintura tardogòtica a l'Aragó i Catalunya...*, p. 337-339.

¹⁰⁷² MACÍAS PRIETO, Guadaira. *La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV...*, p. 96-97.

¹⁰⁷³ «Antiguitats». *Vell i Nou. Revista d'Art*, Any I, núm. 3 (27 de març de 1915), p. 3.

La col·lecció d'art de Charles Deering

alguns objectes i per «*un retablo gòtic, de escuela catalana, que representa la vida de Santa Ana y la Virgen*» que ha de ser el que estem comentant.¹⁰⁷⁴ Dissortadament de la seva procedència no se n'esmenta cap informació.

L'any 1918 el retaule ja era al Saló Blau de Maricel, perquè figura en una fotografia d'aquest espai publicada al monogràfic que la *Revista de Arquitectura* dedicà a la col·lecció.¹⁰⁷⁵ Com d'altres obres va ser triada per decorar els murs interiors del castell de Tamarit, per això l'any 1921 no va ser traslladada als Estats Units amb la resta de la col·lecció.¹⁰⁷⁶ El 1988 James Deering Danielson la cedí a Sotheby's Madrid perquè la subhastés,¹⁰⁷⁷ moment en que va ser adquirida per la Col·lecció Masaveu on actualment es conserva.¹⁰⁷⁸

Les fonts que aborden la col·lecció de Maricel parlen de la presència a Sitges d'una pintura del flamenc Gerard David (1460-1523) [PHISP014]. Malauradament no conservem cap dada sobre aquesta obra que ens permeti dilucidar de quina peça es tractava. Per contra si que tenim més informació d'una taula atribuïda aleshores al Mestre Girard que representa a Sant Sebastià [PHISP015]. La figura ocupa tota la superfície compositiva i vesteix seguint la moda de finals del segle XV: una túnica amb mànigues d'ermeni, un mantell i una gorra d'ala girada i ploma. L'estil del pentinat també apunta al mateix període.¹⁰⁷⁹

Pel que fa a la seva atribució l'any 1941 Post l'assignà al Mestre Girard (Pere Girard), un artista actiu a Vic l'any 1479,¹⁰⁸⁰ que actualment cal associar a la figura de Joan de la Rua,¹⁰⁸¹ originari de Montblanc. Trobem la mateixa adscripció a Gaya Nuño el 1958,¹⁰⁸² mentre que actualment Judith Berg Sobré es decanta per atribuir-la a un pintor anònim català, sense més.¹⁰⁸³ No sabem en quin moment arribà a Sitges però una fotografia conservada a l'arxiu de la Casa Moreno ens informa que prèviament va

¹⁰⁷⁴ Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.), *Liste provisoire des payements faits par M. Utrillo por Marycel*.

¹⁰⁷⁵ *Marycel*. Barcelona: Publicaciones de la Revista de Arquitectura, 1918, p. 47.

¹⁰⁷⁶ L'any 1987 la Direcció General de Patrimoni de la Generalitat li obrí un expedient, número 136/86, per analitzar l'obra. Després de valorar-la es considerà que era una peça important i que calia adquirir-la tot i que no hi havien diners. A més s'aprofità l'avinentsa per declarar-la Bé d'Interès Cultural el 7 de gener de 1987. Direcció General de Patrimoni Artístic (DGPA), Expedient número 136/86.

¹⁰⁷⁷ *Pintura antigua, del Siglo XIX e Impresionista...*

¹⁰⁷⁸ Volem agrair a Alberto Velasco González la informació sobre la localització actual del retaule.

¹⁰⁷⁹ BERG SOBRÉ, Judith. «Catalan. Saint Sebastian, 1490/1500». DINS: *Northern European and Spanish Paintings before 1600...*, p. 50.

¹⁰⁸⁰ POST, Chandler R. *A History of Spanish Painting. Volume VIII. Part II. The aragonese school in the late middle ages*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1941, p. 746-748.

¹⁰⁸¹ Aquesta atribució es deu a les investigacions de mossèn Xavier Pont i Camps, que localitzà el contracte del *Retaule de Sant Miquel de Verdú*, conservat al Museu Episcopal de Vic.

¹⁰⁸² GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España...*, p.153 (catàleg número 836).

¹⁰⁸³ BERG SOBRÉ, Judith. *Catalan. Saint Sebastian, 1490/1500...*, p. 48-50.

pertànyer als antiquaris Ricardo y Apolinar Sánchez, amb tota probabilitat els venedors de l'obra.¹⁰⁸⁴ A Maricel s'exposà al Saló Blau fins 1921. El col·leccionista en mantingué la propietat fins que l'any 1924 la cedí a les seves dues filles, que decidiren que se la quedés Mrs. Chauncey McCormick. Va ser ella qui el 1942 la donà a l'Art Institute of Chicago on actualment es conserva.¹⁰⁸⁵

El nord-americà també va ser propietari d'una obra de difícil atribució d'autoria i d'iconografia, que s'ha convingut titular la *Taula del Sant Guerrer* [PHISP016]. Aquesta ens presenta un cavaller amb armadura de plata i una casaca daurada decorada amb flors, que duu el cabell llarg i una gorra amb un fermall on apareix la imatge de la Verge Maria. Porta una espasa a la cintura, amb la mà dreta agafa una llança coronada amb la Creu de Sant Jordi i el casc és a terra. La pintura té diverses pèrdues i nombrosos retocs a la figura, com les flors blanques de la túnica que han estat completament repintades.¹⁰⁸⁶

El primer problema que trobem, se centra en discernir si formava part d'un conjunt o era un taula aïllada. Segons Judith Berg Sobré estariem davant d'una peça que inicialment formaria part d'un retaule, però que amb el pas del temps s'adaptà per ser venerada individualment.¹⁰⁸⁷ El segon problema radica en aclarir qui és el personatge representat. Tot i que sembla tractar-se d'un Sant Jordi, per l'armadura i la creu que corona la llança, d'altres estudiosos com Chandler R. Post han plantejat la possibilitat que estiguem davant d'un Sant Maurici o fins i tot d'un Sant Blai.¹⁰⁸⁸ Per últim, també resulta difícil establir la seva cronologia, si bé s'ha tendit a situar-la cap a 1490, moment en que se sap que es teixien les catifes amb decoracions geomètriques que apareixen al terra de la taula.

Si esclarir aquestes qüestions és un problema, encara es plantegen més interrogants en relació a la seva autoria i la seva procedència. Segons Post va ser realitzada pel Mestre de la Visitació,¹⁰⁸⁹ mentre que Josep Gudiol i Santiago Alcolea i

¹⁰⁸⁴ Fototeca del Patrimonio Histórico (FPH). Archivo Casa Moreno (núm. inv. 07146_B). San Sebastián. Siglo XVI.

¹⁰⁸⁵ Catalan: *Saint Sebastian* (1490-1500, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1942.603).

¹⁰⁸⁶ BERG SOBRÉ, Judith. «Catalan (Girona). Warrior Saint, 1490/1500». DINS: *Northern European and Spanish Paintings before 1600...*, p. 52.

¹⁰⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁸ POST, Chandler R. *A History of Spanish Painting. Volume VII. Part II. The Catalan school in the late middle ages*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1938, p. 487. Aquesta indecisió iconogràfica provoca que encara estigui catalogada com a Sant Guerrer.

¹⁰⁸⁹ POST, Chandler Rathfon. *A History of Spanish Painting. Volume VII. Part II...*, p. 487-490. POST, Chandler Rathfon. *A History of Spanish painting. Volume IX. Part II. The beginning of the renaissance in Castile and Leon*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1947, p. 864-868.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Blanch l'atribuïen a Gabriel Guàrdia.¹⁰⁹⁰ Actualment, després de diversos estudis estilístics, s'imposa l'opinió del medievalista nord-americà. Pel que fa al seu lloc d'origen, Elizabeth Du Gué Trapièr recollí que provenia de Banyoles però no informà sobre quina era la seva font.¹⁰⁹¹ Partint d'aquesta notícia, la taula podria haver estat adquirida per l'antiquari madrileny Apolinar Sánchez entre 1915 i 1918, tal i com li confirmà per carta a Miquel Utrillo.¹⁰⁹² Es molt possible que fos el propi Sánchez qui la diposités a Maricel en el decurs d'un viatge que realitzà per Catalunya.¹⁰⁹³ L'any 1918 ja era a Sitges, perquè estava penjada al Saló Blau en una fotografia realitzada llavors per Francesc Serra.¹⁰⁹⁴ El 1921 va ser traslladada als Estats Units, on es destinà a una de les residències de Deering, i aquell mateix any la cedí en préstec a l'Art Institute of Chicago.¹⁰⁹⁵ El 1924 la regalà a les seves dues filles que van compartir-ne la propietat fins el 1937, quan se li assignà a Mrs. Chauncey McCormick, que va conservar-la fins la seva cessió definitiva a l'Art Institute of Chicago l'any 1962.¹⁰⁹⁶

A la col·lecció hi havia dues taules, una *Santa Llúcia* i una *Santa Àgata* (c.1500), atribuïbles a la nissaga dels Vergós [PHISP017] [PHISP018],¹⁰⁹⁷ que plantegen

¹⁰⁹⁰ GUDIOL, Josep; ALCOLEA BLANCH, Santiago. *Pintura gòtica catalana*. Barcelona: Polígrafa, 1986, p. 198.

¹⁰⁹¹ DU GUÉ TRAPIÈR, Elizabeth. *Catalogue of paintings (14th and 15th Centuries) in the collection of the Hispanic Society of America*. New York: The Hispanic Society of America, 1939, p. LI-LII. No hi ha constància de cap obra amb aquesta iconografia a Santa Maria dels Turers o Sant Esteve de Banyoles. Aquesta mateixa procedència li assignava Gaya Nuño l'any 1958. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España...*, p. 334.

¹⁰⁹² Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, sense data. Apèndix Documental (Doc. núm. 298). Si acceptem aquesta procedència queda del tot descartat que fos Emili Cabot qui adquirí la taula l'1 d'octubre de 1915 tal i com considera Isabel Coll. Aquesta confusió es podria haver donat per l'estil similar, en algunes ocasions, del Mestre de la Visitació amb el taller dels Vergós. COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 218.

¹⁰⁹³ Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, sense data. Apèndix Documental (Doc. núm. 298). SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. «Apolinar Sánchez: Notas sobre la actuación de un anticuario madrileño en Cataluña». DINS: PÉREZ CARRASCO, Yolanda (ed.). *Agents i comerç d'art. Noves fronteres*. Gijón: Trea, 2016, p. 143-144.

¹⁰⁹⁴ L'obra s'aprecia a la fotografia conservada al Fons Francesc Serra de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona. Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB), Fons Francesc Serra S-649-A.

¹⁰⁹⁵ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 218.

¹⁰⁹⁶ Catalan (Girona): *Warrior (Saint)* (1490-1500, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1962.86).

¹⁰⁹⁷ La nissaga estava conformada per Jaume i els seus dos fills, Pau i Rafael. Tingueren certa relació amb Jaume Huguet, que fou tutor de Jaume i ensenyà els secrets de l'ofici a Rafael, fet que desembocà en que els Vergós continuessin l'estil iniciat pel seu mestre demostrant que les formes pictòriques catalanes no avançaren més enllà de 1450-1460 i s'allargaren fins 1500.

Pel que fa a Rafael, potser el membre més destacat de la família, tenim constància que fou deixeble de Jaume Huguet i que el 1492 contractà amb Pere Alemany el *Retaule de la Mare de Déu del Roser* per la capella de la Rodana de Vic, que realitzà la part superior del *Retaule de Sant Jeroni de la Vall d'Hebron* iniciat per Huguet i que el 1495, cobrà part del pagament per el *Retaule de Sant Esteve de Granollers* en el que finalment participaren tots els membres de la família. Segurament morí poc més enllà de 1500, data en que atorgà testament. Sobre els Vergós: MAYER, August L. «Jaume Huguet y los Vergos». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Any XXXIII (Setembre de 1925), p. 210-213; DU GUE TRAPIÈR, Elisabeth. *Catalogue of paintings (14th and 15th centuries) in the Collection of Hispanic*

diversos problemes. Pel que fa a l'autoria, durant força temps s'ha considerat que eren obra de Rafael Vergós, seguint l'atribució feta per Post l'any 1938, en la que el propi historiador expressava moltes reserves.¹⁰⁹⁸ Darrerament els especialistes s'han decantat per considerar que es tractarien de dues obres del taller familiar, ja que resulta molt difícil assignar-les a un dels seus membres.¹⁰⁹⁹

El segon problema que es planteja, resideix en discernir si formaven part del mateix retaule. Si atenem a les mides, la resposta hauria de ser afirmativa, tot i que estaríem davant d'un conjunt excepcional en el que aquestes taules ocuparien dues terceres parts del moble. Un altra indicatiu que dóna pistes sobre la seva pertinença a un mateix conjunt, el trobem al sòcol i a les rajoles del terra. Els dos elements estructurals de la composició proposen una continuïtat de l'espai entre elles i suggereixen que podrien emmarcar una imatge central dedicada a la Mare de Déu entronitzada.¹¹⁰⁰

Si atribuir-ne l'autoria i discernir la pertinença a un mateix conjunt genera problemes, també en sorgeixen al abordar la seva procedència. Tot sembla indicar que el seu origen cal cercar-lo al Santuari de la Mare de Déu de la Bellulla (Canovelles), on es venerava una Verge a la que s'atribuïa la virtut d'ésser protectora de la vista.¹¹⁰¹ La imatge titular generà una gran devoció i fama al recinte que mantingué la seva autonomia fins l'any 1607, quan Pau V disposà que passés a estar sota el control administratiu del convent de Santa Caterina de Barcelona. Aquesta subordinació, no exempta de polèmica, es mantingué fins 1835 quan la desamortització de Mendizábal afectà de ple al santuari. Aquell mateix any les propietats es posaren a la venda i el 1842

Society of America. Nova York: The Hispanic Society of America, 1930, p. 71-88; DE DALMASES, Nuria; JOSÉ I PITARCH, Antoni. *Història de l'art català. Volum III. L'art gòtic s. XIV-XV*. Barcelona: Edicions 62, 1984, p. 267-269. GUDIOL, Josep; ALCOLEA BLANCH, Santiago. *Pintura gòtica catalana*. Barcelona: Polígrafa, 1986, p. 175-180; BERG SOBRÉ, Judith. *Behind the Altar Table: The development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*. Columbia: University of Missouri Press, 1989; MOLINA I FIGUERAS, Joan. «Al voltant de Jaume Huguet». DINS: *L'art gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2006, p. 112-146. BERG SOBRÉ, Judith. «Vergós workshop». DINS: *Northern European and Spanish Paintings before 1600...*, p. 121-124.

¹⁰⁹⁸ POST, Chandler R. *A History of Spanish Painting. Volume VII. Part II...*, p. 472-473.

¹⁰⁹⁹ BERG SOBRÉ, Judith. *Vergós workshop...*, p. 121-124.

¹¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 124. La santa Llúcia medeix 175,8 x 93,7 cm i la santa Àgata 175,8 x 93,3 cm. A més de les mides, tal i com ens recorda Berg Sobré, era força habitual en la pintura catalana del segle XV que aquestes dues santes apareguessin juntes en un mateix conjunt. Del que no hi ha dubte observant-les, és que la Santa Llúcia va ser pintada per ocupar la part esquerra del conjunt, mentre que la Santa Àgata hauria d'ocupar la dreta.

¹¹⁰¹ Sobre la imatge i la església es pot consultar: PALMEROLA, Tomàs. *La perla del Vallés Maria Santíssima en sa miraculosa imatge de Bellulla: narracio de la invencio de dita sagrada imatge y de alguns de molts prodigis que Deu obra en los devots de ella*. Barcelona, 1712; MOTLLOR I PUJAL, Joan. *La devoció mariana en el Vallès. Parròquies, santuaris i capelles*. Sabadell: Caixa d'Estalvis de Sabadell, 1958, p. 92-95. BASSOLES I LLIGADES, Antoni. *Notes històriques sobre l'ermita i l'imatge de Ntra. Sra. de Bellulla*. Canovelles, 1963.

La col·lecció d'art de Charles Deering

passaren a mans privades.¹¹⁰² Els nous propietaris acabarien reconvertint el recinte religiós en un celler, tal i com certificà Cayetano Barraquer l'any 1906.¹¹⁰³

Va ser el mateix Barraquer l'any 1917, recollint unes notes preses en una segona visita a Canovelles feta al febrer de 1909, qui donà notícia de la procedència de les taules.¹¹⁰⁴ Llavors l'església ja no tenia finalitats agrícoles i la restauració que se'n va fer l'any 1907 recuperà el seu ús primigeni. En la precisa descripció de l'edifici que ens llegà, feia esment d'una taula muntada en un luxós marc barroc situada al quart compartiment del cantó de l'epístola on es representava a santa Llúcia, que a criteri seu caldria datar del segle XV. Pel que fa als compartiments de l'Evangelí, Barraquer destacava que en el segon hi havia un Calvari del segle XV,¹¹⁰⁵ mentre que en el tercer s'hi conservava una Santa Àgata de la mateixa cronologia. Tal i com demostren les il·lustracions que publicà en el llibre, aquestes taules que descriu són les que ens ocupen.¹¹⁰⁶

Malgrat les precises descripcions realitzades per Barraquer, el problema de la procedència no queda del tot resolt. La manca de documentació impedeix saber si les taules van ser contractades pel Santuari de la Bellullà o bé si podrien procedir d'una població pròxima com Lliçà d'Amunt o Granollers, localitat aquesta darrera on els Vergós hi van executar el *Retaule de Sant Esteve* (1495-1500). Fins i tot existeix la possibilitat que procedissin de Barcelona, des d'on haurien estat traslladades a Canovelles quan el santuari passà a estar sota el domini dels dominics de Santa Caterina.

¹¹⁰² Segons recull Barraquer el conjunt va ser venut per l'Estat davant el notari D. Manuel Clavillan l'1 d'octubre de 1845. BARRAQUER I ROVIRALTA, Cayetano. *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*. Barcelona: Imprenta de F. J. Altés y Alabart, 1906, p. 40.

¹¹⁰³ *Ibidem*. La primera visita Barraquer ens aporta informació sobre l'edifici i la imatge però no sobre les taules que ens ocupen. Segons relata, el 1902 l'església estava intacta i s'havia convertit en una bodega i la sagristia era una tina. Tot i aquest canvi al costat hi seguia vivint el vicari que encara hostatjava als fidels que anaven a presentar els seus respectes a la imatge.

¹¹⁰⁴ BARRAQUER I ROVIRALTA, Cayetano. *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX, Vol. 4*, Barcelona: Imprenta F. J. Altés y Alabart, 1917, p. 453-454.

¹¹⁰⁵ El *Calvari* sembla que l'adquirí Oleguer Junyent tot i que el 1961 ja no formava part del seu llegat ja que la taula no figura en el catàleg de l'exposició que se li dedicà al Palau de la Virreina. Durant un temps se li perdé el rastre fins que gràcies a una fotografia conservada a l'Arxiu Mas (G/-57364), sabem que es trobava a la col·lecció Hartman dels Estats Units. *Exposición Oleguer Junyent. Catálogo*. Barcelona: Junta de Museos de Barcelona, 1961. DANTÍ I RIU, Jaume; CAPDEVILA I MUNTADES, Alexandre; TERRADES I SANTACREU, M. Encarna. *Canovelles. De poble a ciutat. 1008-2008*. Canovelles: Ajuntament de Canovelles, 2008, p. 52. BERG SOBRIÉ, Judith. *Vergós workshop...*, p.123. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. *Entre Bernat Martorell i els Vergós...*, p. 431.

¹¹⁰⁶ BARRAQUER I ROVIRALTA, Cayetano. *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad...*, làmina entre p.464-465.

La col·lecció d'art de Charles Deering

El fet cert és que l'any 1909 Barraquer les veié a Canovelles i que l'any 1915 foren venudes. Sabem del cert que una l'adquirí Emili Cabot, i l'altra, probablement també.¹¹⁰⁷ Tot i que les dues peces encaixaven perfectament en la seva col·lecció, contactà amb Utrillo i tancaren el tracte. L'1 d'octubre de 1915 des de Sitges li abonaren 7.500 pessetes de les 15.000 que havien acordat.¹¹⁰⁸ Fins el seu trasllat als Estats Units el 1921 les taules formaren part de la col·lecció de Maricel. Inicialment ocuparen un espai d'honor al Saló d'Or i posteriorment foren traslladades al Saló Blau amb la resta d'obres medievals. El 1924 Deering les regalà a les seves filles que en mantingueren la propietat conjunta fins 1937, quan quedaren assignades a Mrs. Richard Ely Danielson.¹¹⁰⁹ Va tenir-les a la seva residència de Miami Beach fins 1970, quan decidí regalar-les al seu fill, James Deering Danielson, qui aquell mateix any les cedí al Art Institute of Chicago on es conserven avui en dia.¹¹¹⁰

En aquest recorregut per l'art medieval de Maricel volem esmentar el *Retaule de Sant Miquel Arcàngel, Sant Jeroni i Santa Margarita* datat cap a 1500 [PHISP019]. La taula central està presidida per l'arcàngel amb una llança travessa el cap del dimoni. A la taula dreta hi ha Santa Margarita, i a la de l'esquerra Sant Jeroni. Pel que fa a la predel·la, el Baró de Dolors ocupa la zona central i el flanqueixen quatre sants, dos per banda. Pel que fa a la seva procedència Bonaventura Bassegoda, Ignasi Domènech i Isabel Coll la situen erròniament a l'Aragó.¹¹¹¹ La seva confusió neix d'una fotografia de la peça conservada a l'Arxiu Utrillo de Sitges, anotada a mà per Miquel Utrillo Vidal en la que s'hi pot llegir el següent: «*Retaule de S. Jordi. Aragonés. Procedeix de Barbastre. Fou adquirit per 2.500 pts.*»¹¹¹² Aquesta procedència va ser discutida per Virginia Costafreda Puigpinós el 2006, quan vinculà el moble a l'església parroquial d'Agramunt. Pel que fa a l'autoria, la investigadora proposà al pintor Pere Garcia Benavari o el seu entorn, però la hipòtesi no se sustenta per raons cronològiques de

¹¹⁰⁷ SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. *Entre Bernat Martorell i els Vergós...*, p. 431.

¹¹⁰⁸ Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 2.666). Rebut de Miquel Utrillo a Emili Cabot, 1 d'octubre de 1915.

¹¹⁰⁹ Sent-ne elles les propietàries les dues taules van ser incloses a la guia oficial de l'Art Institute of Chicago editada el 1932, on s'indicava que els hi havien assignat el número d'inventari 308.22 i 313.22 i que s'exposaven a la Room 50. *A guide to the paintings in the permanent collection...*, p. 188-189.

¹¹¹⁰ Vergós Workshop. *Saint Lucy* (c.1500, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1970.1023) i *Saint Agatha* (c.1500, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1970.1024).

¹¹¹¹ BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi. «Charles Deering y el Palacio Maricel de Sitges (Barcelona)». DINS: PÉREZ MULET, Fernando; SOCIAS BATET, Immaculada. *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*. Barcelona;Cádiz: Publicacions de la Universitat de Barcelona; Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2011, p. 51. COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 218.

¹¹¹² Fons Miquel Utrillo (MU, ref. 915).

manera que “Mestre de Santa Maria d’Agramunt” és a dia d’avui la opció més plausible.¹¹¹³

Segons la proposta de Costafreda, que com veurem confirmen les fonts, el retaule va ser promogut per la família Alentorn i destinat a la capella que van fundar a l’església parroquial d’Agramunt. D’ell en tenim constància documental des de 1515, any en que Santa Maria d’Agramunt rebé una visita canònica en la que es va fer constar l’existència a l’església d’un retaule dedicat a Sant Miquel, nou, bo i clos darrere una reixa de ferro del que n’era beneficiat un fill de mossèn Tuxet.¹¹¹⁴ Al llarg del segle XVI hi ha d’altres referències al moble, però la descripció detallada de la seva iconografia data de 1880 quan Ramon de Siscar i Montoliu es referí a ell a l’*Album historich, pintoresch y monumental de Lleyda y sa provincia* en aquests termes:

*«El altar que está a la derecha es el de la Virgen llamada del Castell [...]. Al lado de éste y en el fondo de la derecha viene el altar donde se admira una magnífica tabla del siglo XIV, única que tal vez se conserva de la primera época de la iglesia. Representa a san Miguel Arcángel en forma de un joven guerrero cubierto de armadura, aunque sin casco, que tiene rendido a sus pies el dragón a quien hiere con una lanza. A cada lado hay un compartimiento representando: el de la izquierda, un santo (quizá san Jerónimo) con capelo y hábitos negros que quita una punza de la pata de un león, y el de la derecha, una santa (santa Martina?) con las manos plegadas, teniendo a su lado una larga cruz y a sus pies un dragón. Debajo de este tríptico queda una cenefa de la misma tabla que, en cinco compartimentos, tiene figurado en el centro un ecce-homo y, a cada lado, dos santas. Todo el cuadro es un precioso ejemplar de la pintura de aquellos tiempos, destacándose entre todas la figura de san Miguel por su finura y gallardía. Muchos de los accesorios (armadura, orlas, etc.) forman relieve en la misma tabla. Lástima que no se halle en la misma indicación del artista que le pintó».*¹¹¹⁵

¹¹¹³ COSTAFREDA i PUIGPINÓS, Virgínia. «El Retaule Gòtic de Sant Miquel d’Agramunt». *Urtx. Revista Cultural de l’Urgell*, núm. 19 (abril de 2006), p. 233.

¹¹¹⁴ MOLINÉ, Enric. «La visita canònica de l’oficialat d’Agramunt de l’any 1515». *Urgelia*, núm. VII (1984-85), p. 486-487.

¹¹¹⁵ SISCAR I DE MONTOLIU, Ramon de. «La iglesia parroquial de Agramunt». DINS: *Album historich, pintoresch y monumental de Lleyda y sa provincia*, Lleida: Estampa de Josep Sol Torrens, 1880, p. 275

La col·lecció d'art de Charles Deering

Anys després, el 1935, Joan Puig Ball el tornà a descriure, tot i que el retaule ja feia uns quinze anys que no era a Agramunt:

*«A la derecha del altar mayor está el de la Virgen del Castell, con un crucifijo y otras imágenes de santos. Inmediatamente después de este altar, y a su derecha, formando ángulo recto, pudo en nuestra mocedad admirarse un antiguo retablo, de los primeros de la época de la iglesia, que ofrecía a la pública veneración a san Miguel Arcángel, con el dragón a sus pies, herido con su lanza, teniendo a su izquierda a san Jerónimo y, a la derecha, a santa Martina. Fue vendido este tríptico por una crecida cantidad; ante tamaña sustracción, levantamos la más enérgica protesta; sólo la crasa ignorancia, la ausencia de todo sentimiento estético y un refinado materialismo pudo despojar a nuestro templo de una obra de arte que en él depositó el fervor cristiano agramuntense. Del que hoy sustituye a aquel hermoso retablo no diremos ni una palabra por lo feo».*¹¹¹⁶

Finalment, el 1936 el prevere Joan Pons informava de l'existència del retaule partint d'un text redactat l'any 1920, on es consignaven les reparacions urgents que calia realitzar a l'església. Sobre l'obra s'hi deia que

*«la bella pintura representa un guerrer jovencell, figurant sant Miquel, que ret ferit per la seva llança un drac. Un compartiment per banda figura un sant vestit d'hàbits negres arrencant una espina de la pota d'un lleó i una santa amb les mans plegades, la qual té al seu costat una creu i als seus peus, un drac. Sota del tríptic, vuit compartiments ostenten belles pintures de sants, de les quals ressalta en el central la de l'ecce-homo. Les orles, vestidura, etc., formen relleu».*¹¹¹⁷

No tenim constància documental de quan entrà a formar part de la col·lecció sitgetana, però no estem d'acord amb la data de 1920 proposada per Costafreda.¹¹¹⁸ La

¹¹¹⁶ PUIG I BALL, Joan. *Agramunt. Ensayo folklórico, histórico y artístico*. Manresa: Imprenta y Encuadernaciones de San José, 1935, p. 157-158

¹¹¹⁷ PONS I FARRÉ, Joan. *Beata Maria Acrimontis. Notes històriques de l'església major d'Agramunt*, Barcelona: Edicions i Publicacions SPES, 1936, p. 103

¹¹¹⁸ COSTAFREDA I PUIGPINÓS, Virgínia. *El Retaule Gòtic de Sant Miquel d'Agramunt...*, p. 230.

nostra posició se sustenta en les fotografies conservades al Fons Francesc Serra de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona realitzades cap a 1918 on s'aprecia perfectament bé que el retaule ja està penjat a les parets del Saló Blau.¹¹¹⁹ Per contra, si que tenim constància del seu trasllat al castell de Tamarit abans de 1921, raó per la qual no va ser embarcat cap als Estats Units. Allí hi va ser fins 1986 quan se subhastà a Sotheby's Madrid i fou adquirit pel Museo de Bellas Artes de València per 3.200.000 pessetes.¹¹²⁰

Abans de tancar aquesta apartat volem abordar l'estudi d'una peça de la que tenim molt poca informació. Ens referim a la *Taula de l'Advocació dels Reis Mags [PHISP020]*, una Epifania on el rei Melcior s'agenolla davant el Nen Jesús presentat per Maria, mentre al fons apreciem un paisatge naturalista. S'atribueix a Vicente Español o Vicens de València, arran d'unes anotacions que Miquel Utrillo i Vidal realitzà a les fotografies que es conserven a l'arxiu del seu pare.¹¹²¹ No sabem quan s'incorporà a la col·lecció Deering, ni on es conserva actualment, però el seu interès recau en el fet que es tracta d'una obra falsa. Cal recordar que pintors com Josep de Togores (1893-1970), que s'oferiren a Utrillo per realitzar tasques de restauració,¹¹²² es dedicaven a aquestes labors per aconseguir la creixent demanda del mercat artístic. Tot i ser falsa, l'esmentem perquè aquesta condició era ignorada per part de Deering i pel ressò fotogràfic que va tenir, fet que ens permet deduir que va ser considerada aleshores com una obra de notable qualitat.

Pintura del Renaixement i del Barroc

Si avancem cronològicament i ens situem en ple segle XVI, cal estudiar el *Retablo de Tendilla [PHISP021]*, pintat per Jan van Hemessen (c.1500-1556) i la seva filla Caterina van Hemessen (1528-1587) cap a 1550, un retaule allargat amb tretze panells elaborat en fusta. Quan resta tancat, les portes ens ofereixen les imatges en grisalla de la Mare de Déu i l'Àngel de la Anunciació junt amb Déu Pare, mentre que quan s'obre veiem a Adam i Eva a un cantó i el Sacrifici d'Isaac a l'altre. A la part central hi figuren el Naixement, la Crucifixió, el Baptisme de Crist, la Lamentació, Sant Jeroni penitent i l'Ascensió. Pel que fa a la predel·la hi trobem representats a Sant Francesc rebent els

¹¹¹⁹ AFB (Fons Francesc Serra 664-A, 819, 820, 821 i 822). Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 3.442-39).

¹¹²⁰ *Pintura Antigua, Impresionista y Moderna*. Madrid: Sotheby's Madrid, 26 de juny de 1986. Actualment està catalogat com Anònim aragonès: *Retaule de Sant Miquel Arcàngel, Sant Jeroni i Santa Margarita* (c.1500, Museo de Bellas Artes de València, núm. inv. 2.269-2.272).

¹¹²¹ Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 3.438-33).

¹¹²² Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.) Carta de Josep de Togores a Miquel Utrillo, 7 d'octubre de 1918. Apèndix Documental (Doc. núm. 315). Aquest tema va ser abordat a DOMÈNECH, Ignasi. *Miquel Utrillo, el mercat de l'art i el col·leccionisme...*, p. 126-127.

La col·lecció d'art de Charles Deering

estigmes, la Visitació i Sant Sebastià. El conjunt queda coronat pels escuts dels comitents de l'obra.

El seu origen cal situar-lo al Monasterio Jerónimo de Santa Ana, prop de Tendilla, un monument que sobrevisqué a les guerres napoleòniques però que la Desamortització de Mendizábal l'acabà conduint a la ruïna. Fruit d'aquesta legislació estatal, el 1845 el recinte va ser venut a Pedro Díaz de Yela per 20.100 reals com a material de construcció. A partir de llavors s'emprà com a cantera per a diversos edificis de la zona sent devastat per complet. En l'actualitat només resta en peu una petita part del conjunt que comprèn la capçalera, alguns arcs apuntats i contraforts.¹¹²³

Pel que fa al retaule en la documentació de la venda a Díaz Yela no apareix esmentat. Per tant la peça desapareix durant prop de setanta cinc anys, fins que el 1915 es troba documentada a la Spanish Art Gallery que Lionel Harris tenia a Londres. Arran d'una carta del 3 de juliol de 1953 conservada als arxius del Cincinnati Art Museum, sabem que posteriorment va ser-ne propietari French & Co qui confirmava haver-lo adquirit «*many years ago, and it was sold to Mr. Charles Deering for his palace in Spain. It came back to this country and we repurchased it*».¹¹²⁴ És a dir, aquesta documentació permet establir que Lionel Harris i la seva botiga a Londres hauria passat a mans de French & Co, on Deering el veié en el transcurs d'una visita i el comprà per tal de repatriar-lo cap a Espanya. A Maricel segurament va ser-hi fins 1921 quan marxà cap als Estats Units, on no va ser dipositada a cap institució perquè el magnat i les seves hereves el reservaren per gaudi propi fins novembre de 1929 quan el vengueren a Kleinberg & Co de Nova York. Aquell mateix any la galeria d'art el traspassà a French & Co que el tingué en propietat fins 1953,¹¹²⁵ any en que el vengué al Cincinnati Art Museum on actualment es conserva.¹¹²⁶

A la col·lecció també hi figurava una obra castellana, que creiem caldria datar cap al segle XVI, en la que s'hi representa la història del Rei David [PHISP022]. No tenim

¹¹²³ GARCÍA DE PAZ, José Luis. *Patrimonio desaparecido de Guadalajara: una guía para conocerlo y evocarlo*. Guadalajara: Aache, 2003, p. 64.

¹¹²⁴ Cincinnati Art Museum (CAM). Carta de French & Co al Cincinnati Art Museum, 3 de juliol de 1953.

¹¹²⁵ Mentre en van ser-ne els propietaris la prestaren al Museu de Brooklyn perquè figurés a una exposició de pintura espanyola celebrada entre el 4 i el 31 d'octubre de 1931. S'exposà com a «*Altar Piece, Spanish, XVIIth Century*». <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/1572> [darrera consulta: 25-09-2017].

¹¹²⁶ Aquesta informació sobre el recorregut de la peça es basa en les notícies que el Cincinnati Art Museum recollí al Provenance Research de l'obra. <http://www.cincinnatiartmuseum.org/art/explore-the-collection?id=11315623> [darrera consulta: 25-09-2017]. Actualment està catalogada com Jan van Hemessen; Caterina van Hemessen: *The Tendilla retablo* (c.1550, Cincinnati Art Museum, núm. inv. 1953.219).

cap referència d'ella més enllà d'una fotografia dela que es conerven diverses còpies a l'Arxiu Mas, al Fons Francesc Serra dipositat a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona i al Fons Miquel Utrillo de Sitges,¹¹²⁷ que ens permet associar-la a Maricel. D'ella no només en desconeixem l'autoria sinó en quin moment entrà a formar part de la col·lecció i la seva localització actual.¹¹²⁸ També resulta difícil aportar alguna informació sobre l'*Ecce Homo* atribuït a Luis de Morales (1508-1586) que figurà a Sitges [PHISP023]. D'ell només en tenim constància a través d'una carta que el padre Modesto de la Asunción li envià a Joan Borràs, en la qual li explicava que en breu aconseguiria la donació d'un «*Morales [...] que represente un Ecce Homo*».¹¹²⁹ El religiós era reaci a vendre'l, tot i que la peça encara no era seva, perquè estava convençut que perdria diners en la operació i per això esperava la resposta de Charles Deering a qui, segons ell, «*le gustaría un original de tales firmas y pagaría mejor*».¹¹³⁰ No tenim constància si el nord-americà acabà comprant la peça o no, tot i que ben probablement no deixà passar l'oportunitat d'adquirir-la. Actualment en desconeixem la seva localització, fet que ens impedeix analitzar-la amb detall per discernir si es tracta d'una de les múltiples falsificacions de l'artista que es feren a principis de segle XX per satisfer la demanda del mercat de l'art.

En aquest recorregut per la història de l'art hispànic tampoc hi podia faltar l'obra de El Greco. Sobre aquesta qüestió Isabel Coll afirma que el nord-americà era propietari de nombroses teles del cretenc, però en cap moment precisava quines van ser presents a Catalunya. L'any 2011 Bonaventura Bassegoda i Ignasi Domènech descartaren que el *Sant Martí i el pobre* (1597-1600), actualment conservat a l'Art Institute of Chicago, fos una d'elles,¹¹³¹ i nosaltres, analitzant la documentació conservada al Fons Miquel Utrillo, hem pogut establir que en foren tres.¹¹³²

¹¹²⁷ Arxiu Mas (G-27711). AFB (Fons Francesc Serra 794-A). Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 3.439-6). En aquesta darrera fotografia es refereix a l'obra com a un retaule i indica que formava part de Maricel.

¹¹²⁸ Al revers de la fotografia conservada a l'Arxiu Mas (G-27711) s'indica que forma part de les col·leccions de l'Art Institute of Chicago, però la institució nord-americana no compta amb ella en els seus fons actualment.

¹¹²⁹ Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). Carta del Padre Modesto de la Asunción a Joan Borràs, sense data. Apèndix Documental (Doc. núm. 254).

¹¹³⁰ *Ibidem*. Per aquesta obra el religiós demanava 60.000 pessetes.

¹¹³¹ BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi. *Charles Deering y el Palacio Maricel de Sitges (Barcelona)...*, p. 52.

¹¹³² SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. «Nuevas consideraciones sobre la fortuna crítica de El Greco en Cataluña: la figura de Miguel Utrillo (1862-1934)». DINS: ALMARCHA, Esther; MARTÍNEZ-BURGO, Palma; SAINZ, Elena (ed.). *El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*. Toledo: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha; Comité Español de Historia del Arte (Colección Estudios núm. 151), 2016, p. 1.351-1.353.

La col·lecció d'art de Charles Deering

La primera, un *Sant Pere i Sant Pau* [PHISP024] actualment considerada una còpia del segle XVII,¹¹³³ havia estat propietat de l'antiquari Juan Antiga qui l'any 1907 encara la conservava.¹¹³⁴ Posteriorment, en data desconeguda, passà a mans de Maria del Pilar Escuder que la vengué a Deering l'any 1912 per 45.000 pessetes. En l'operació hi actuà d'intermediari el Sr. Minguella que cobrà 1.000 pessetes pels serveis prestats.¹¹³⁵ Tant el nord-americà com Utrillo valoraren molt aquesta adquisició i per aquest motiu decidiren situar-la en un lloc destacat del palau protegida darrere d'un vidre, perquè la consideraven una de les joies de la col·lecció. El llenç romangué a Sitges fins 1921 quan marxà als Estats Units i el 1927 passà a ser propietat de Mrs. Chauncey McCormick, que el conservà com a mínim fins 1972.

El Llibre de Comptabilitat de Maricel, per tant, desmenteix la informació aportada per Isabel Coll,¹¹³⁶ que assegurava que el *Sant Pere i Sant Pau* era l'obra a la que Deering es referia en una carta a Utrillo de 1909 on li demanava ajuda per poder treure el quadre del país.¹¹³⁷ És impossible que es tractés d'ella perquè el nord-americà confirmava les dates reals de l'adquisició del quadre en una lletra de l'1 de desembre de 1912, on explicava que «*Last evening I received your cablegram "Excellent Greco to sell two thousand dollars cash word keep until all Monday. Subject Saint Peter and Paul. Size small. Utrillo". I answered early this morning "Well buy it."*».¹¹³⁸

La segona obra a la que ens volem referir és una *Anunciació* [PHISP025]. La seva iconografia, molt similar a la que presenten el llenç conservat al Toledo Museum de Ohio i al que tenia el Museo Zuloaga de Zumaya, va ser pintada entre 1604 i 1614.¹¹³⁹ Originàriament pertanyia a una col·lecció particular de Toledo fins que el seu propietari la cedí a l'església de Ventas de Peña Aguilera, on la comprà l'antiquari

¹¹³³ WETHEY, Harold E. *El Greco and his school. II. Catalogue Raisonné*. Princeton :Princeton University Press, 1962, p. 257 (cat. núm. X-448).

¹¹³⁴ COSSÍO, Manuel B. *El Greco*. Barcelona: Editorial R. M., 1972, p. 389 (cat. núm. 318).

¹¹³⁵ A l'entrada del 3 de maig de 1913 del *Llibre de Comptabilitat* de Maricel es pot llegir: «*Pagado a Doña María del Pilar Escuder en 18 de diciembre último, por un cuadro del Greco representando San Pedro y San Pablo: 45.000 pesetas*». Seguidament podem llegir una altra entrada que diu: «*Pagado al señor Minguella, también en 18 de diciembre último, por comisión en la compra del citado cuadro: 1000 pesetas*». Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv). *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Maricel*.

¹¹³⁶ COLL MIRABENT, Isabel. «La pintura española en la colección de Charles Deering». DINS: SOCIAS, Immaculada; GKOZGKOU, Dimitra. (eds.). *Nuevas contribuciones en torno al coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón: Trea, 2013, p. 71.

¹¹³⁷ Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 3.254). Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 15 de novembre de 1909. Apèndix Documental (Doc. núm. 125).

¹¹³⁸ Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 3.276). Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 1 de desembre de 1912. . Apèndix Documental (Doc. núm. 146).

¹¹³⁹ COSSÍO, Manuel B. *El Greco...*, p. 356 (cat. núm. 12)

La col·lecció d'art de Charles Deering

madrileny Juan Láfora.¹¹⁴⁰ Seria ell qui el juny de 1915 la vengué a Deering juntament amb d'altres objectes artístics en un lot valorat en 52.000 pessetes.¹¹⁴¹ Després de passar diversos anys a Sitges viatjà cap als Estats Units amb la resta de la col·lecció, fins que el 1924 va ser cedida temporalment a l'Art Institute of Chicago.¹¹⁴² Estigué exposada al museu com a mínim fins 1955,¹¹⁴³ moment en que retornà a la col·lecció de Mrs. Richard Ely Danielson a Groton (Massachussets).¹¹⁴⁴ La filla i hereva del col·leccionista la donà l'any 1975 al Museum of Fine Arts de Boston,¹¹⁴⁵ qui la exposà a les seves sales fins que el 1993 decidí subhastar-la a Christie's.¹¹⁴⁶ Actualment es troba en una col·lecció particular desconeguda.

Finalment també va ser a Maricel un *Sant Francesc d'Assis* [PHISP026]. El quadre, que representa el sant enmig d'un paratge rocós, va ser pintat entre 1610 i 1620 i actualment es considera obra de taller o de Jorge Manuel, el fill del cretenc.¹¹⁴⁷ Existeix la creença que va pertànyer a la col·lecció de Rafael Puget, qui li vengué a Deering l'any 1915 per 10.000 pessetes.¹¹⁴⁸ El llenç va marxar als Estats Units el 1921 i l'any 1924 el cediren a l'Art Institute of Chicago,¹¹⁴⁹ fins que Mrs. Richard Ely Danielson la reclamà per traslladar-la a la seva residència de Boston.¹¹⁵⁰ Actualment en desconeixem la seva localització.

La presència de El Greco a la col·lecció sitgetana, a més de certificar la rehabilitació de l'artista iniciada per la generació modernista,¹¹⁵¹ és el clar exemple de la doble paternitat que aquesta va tenir. Per una banda representava els gustos de Deering

¹¹⁴⁰ WETHEY, Harold E. *El Greco and his school. II...*, p. 170 (cat. núm. X-22)

¹¹⁴¹ A l'entrada del 9 de juny de 1915 del *Llibre de Comptabilitat* de Maricel es pot llegir: «Pagado a Juan Láfora de Madrid, por un cuadro del Greco representando la anunciación [...]: 52.000 pesetas». Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*.

¹¹⁴² L'obra figura a la guia del museu editada l'any 1932 on s'indica que li assignaren el número d'inventari 243.22 i que s'exhibia a la Room 50. *A guide to the paintings in the permanent collection...*, p. 188-189.

¹¹⁴³ GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España...*, p. 200 (cat. núm. 1.347).

¹¹⁴⁴ WETHEY, Harold E. *El Greco and his school. II...*, p. 170.

¹¹⁴⁵ MURPHY, Alexandra R. *European Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston*. Boston, Museum of Fine Arts, 1985, p. 123.

¹¹⁴⁶ *Old master paintings*. New York: Christie's New York, 1993, Lot 19. En el catàleg el quadre es cataloga com obra del cercle de El Greco.

¹¹⁴⁷ WETHEY, Harold E. *El Greco and his school. II...*, p. 238 (cat. núm. X-356).

¹¹⁴⁸ A l'entrada del 26 de juny de 1915 del *Llibre de Comptabilitat* de Maricel podem llegir: «Pagado por un cuadro "San Francisco" del Greco: 10.000 pesetas». Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*.

¹¹⁴⁹ L'obra figura a la guia del museu editada l'any 1932 on s'indica que li assignaren el número d'inventari 244.22 i que s'exhibia a la Room 50. *A guide to the paintings in the permanent collection...*, p. 188-189.

¹¹⁵⁰ WETHEY, Harold E. *El Greco and his school. II...*, p. 238.

¹¹⁵¹ *El Greco. Su revalorización por el Modernismo catalán*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya; Proa, 1996.

La col·lecció d'art de Charles Deering

ja que el nord-americà feia anys que era un apassionat del cretenc. Sabem gràcies al llibre editat per Utrillo l'any 1905 que l'industrial ja era propietari d'un *Apòstol Santiago el Menor*.¹¹⁵² I a més, el 1906, seguint les directrius exposades per Bion J. Arnold, participà activament junt amb d'altres empresaris de Chicago en l'adquisició a la galeria Durand Ruel de l'*Asunción de la Virgen* (1577) procedent de Santo Domingo de Toledo.¹¹⁵³ Posteriorment, al llarg dels anys, adquirí d'altres obres de l'artista per destinar-les a les seves col·leccions nord-americanes. Entre elles hi trobem *El comiat de Jesús i Maria* (c.1585-1590), ara en col·lecció particular;¹¹⁵⁴ una *Santa Verónica* (c.1585-1590), comprada el 1910 a Durand Ruel a París;¹¹⁵⁵ i el *Sant Martí i el pobre* (c.1600-1605), conservat a l'Art Institute of Chicago.¹¹⁵⁶

Pel que fa a Utrillo, aquesta adquisició era la confirmació d'un interès nascut durant els anys a París quan coincidí amb Dario de Regoyos (1857-1913), el primer artista modern que s'interessà per l'obra de El Greco, i formà part del cercle de Santiago Rusiñol. La passió pel pintor el portà a assistir a la reunió celebrada a la Cervería Inglesa de Madrid on es gestà la idea d'erigir un monument a Sitges dedicat al cretenc, i a ser present a la col·locació de la primera pedra d'aquest l'estiu de 1897.¹¹⁵⁷ També al llarg de la seva vida plasmà els bastos coneixements sobre l'artista en diverses publicacions, com les aparegudes a *Pèl & Ploma*,¹¹⁵⁸ a la revista francesa *L'Art et les Artistes*,¹¹⁵⁹ en la redacció del primer monogràfic sobre ell a Espanya l'any 1905,¹¹⁶⁰ així com diversos articles de premsa i al *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, aquest darrer dedicat a analitzar els dos quadres propietat de Santiago Rusiñol presents al Cau

¹¹⁵² UTRILLO, Miquel. *Domenikos Theotokopoulos (El Greco)*. Colecció de vulgarisació «Forma». Barcelona: Establiment Gràfic Thomas, 1905, làmina 21.

¹¹⁵³ WETHEY, Harold E. *El Greco and his school. II.*, p. 3-5 (cat. núm. 1). GUDIOL, Josep. *Doménikos Theotokopoulos. El Greco. 1541-1614*. Barcelona: Polígrafa, 1971, p. 342 (cat. núm. 41). COSSÍO, Manuel B. *El Greco...*, p. 370 (cat. núm. 138). L'obra actualment es conserva a l'Art Institute of Chicago: *El Greco: L'Assumpció de la Verge* (1577, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1906.99).

¹¹⁵⁴ WETHEY, Harold E. *El Greco and his school. II.*, p. 247 (cat. núm. X-402).

¹¹⁵⁵ WETHEY, Harold E. *El Greco and his school. II.*, p. 47 (cat. núm. 70). Segons Isabel Coll l'obra va acabar en mans de James Deering i posteriorment l'heretà Mrs. Richard Ely Danielson. COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 130.

¹¹⁵⁶ WETHEY, Harold E. *El Greco and his school. II.*, p. 259 (cat. núm. X-460).

¹¹⁵⁷ Precisament va ser el propi Utrillo qui deixà constància per a la posteritat de com es forjà la iniciativa en una entrevista publicada al diari *La Noche* l'any 1925. UTRILLO, Miquel. «Entrevista concedida al periodista Francesc Madrid». *La Noche* (25 de febrer de 1925).

¹¹⁵⁸ *Pèl & Ploma*, Any IV, núm. 89 (1 de gener de 1903), p. 14 i 17. *Pèl & Ploma*, Any IV, núm. 92 (1 d'abril de 1903), p. 103.

¹¹⁵⁹ UTRILLO, Miquel. «Le Greco». *L'Art et les Artistes*, núm. 6 (setembre de 1905), p. 201-207.

¹¹⁶⁰ UTRILLO, Miquel. *Domenikos Theotokopoulos (El Greco)*...

La col·lecció d'art de Charles Deering

Ferrat.¹¹⁶¹ Per tant, amb aquests antecedents comuns de Deering i Utrillo, no es ha d'estranyar que a Maricel estigués representat amb tres obres seves.¹¹⁶²

Un altra dels artistes importants que foren presents a Sitges va ser José de Ribera (1591-1652) [PHISP027]. De l'obra en tenim notícia perquè Isabel Coll proposava que fos un llenç similar al *Sant Onofre* (1637) conservat al The State Museum of Hermitage.¹¹⁶³ Molt probablement tingui raó perquè en una fotografia conservada al Fons Miquel Utrillo de Sitges [Fig.6.2] s'aprecia un quadre amb aquesta mateixa descripció penjat a una de les sales del palau al costat del *Sant Romà* de Zurbarán.¹¹⁶⁴

A més d'aquesta obra de Ribera, el nord-americà estigué en tractes per comprar un altre llenç seu. Gràcies a la correspondència conservada sabem que el 30 d'agost de 1915 l'antiquària Apolonia Burguera li escrivia a Oleguer Junyent comunicant-li que a casa del senyor Villalonga-Mir de Mallorca, el propietari dels tapissos flamencs que acabaren a Sitges, hi havia un quadre de Lo Spagnoletto que els podia interessar tot i que no estava disposat a vendre'l.¹¹⁶⁵ D'ell ja n'havia donat notícia Juan Cortada l'any 1845 quan visità l'esmentada casa, i ressenyà que «*en ella llaman la atención tres cuadros de escuela española, de los cuales uno es de Ribera, y los otros dos de su escuela*».¹¹⁶⁶

Prop de vint dies després d'haver-se interessat pel quadre, el 18 de setembre Oleguer Junyent escrivia novament a Utrillo en relació a l'assumpte, explicant-li que el senyor Villalonga havia estat valorant la possibilitat de vendre'l però que després de veure's obligat a desfer-se dels tapissos, la seva mare es negava a cedir-lo perquè li tenia molta devoció.¹¹⁶⁷ Així i tot el propietari s'havia compromès amb Junyent a fer les gestions necessàries perquè la seva progenitora canviés d'opinió.¹¹⁶⁸ Desconeixem com finalitzà l'operació, però ens decantem per pensar que no arribà a bon port tot i la mort de la senyora cap el 6 de gener de 1916. Aquesta hipòtesi se sustenta damunt una altra

¹¹⁶¹ UTRILLO, Miquel. «Els Grecos del Cau Ferrat». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. II, núm. 18 (novembre de 1932), p. 327-333.

¹¹⁶² Sobre les aportacions d'Utrillo a la historiografia de El Greco vegeu: SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. *Nuevas consideraciones sobre la fortuna crítica de El Greco en Cataluña...*

¹¹⁶³ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 216. L'obra a la que es refereix està catalogada com José de Ribera: *Sant Onofre* (1637, The State Museum of Hermitage, núm. inv. ГЭ-375).

¹¹⁶⁴ Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 3.438-31).

¹¹⁶⁵ Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). Carta d'Apolonia Burguera a Oleguer Junyent, 30 d'agost de 1915. Apèndix Documental (Doc. núm. 35).

¹¹⁶⁶ CORTADA, Juan. *Viaje a la Isla de Mallorca en el estío de 1845*. Palma de Mallorca: Miquel Font Editor, 2008, p. 152.

¹¹⁶⁷ Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). Carta d'Oleguer Junyent a Miquel Utrillo, 18 de setembre de 1915. Apèndix Documental (Doc. núm. 233).

¹¹⁶⁸ Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). Carta d'Oleguer Junyent a Miquel Utrillo, 19 de setembre de 1915. Apèndix Documental (Doc. núm. 234).

La col·lecció d'art de Charles Deering

carta de Junyent, sense data i conservada a l'Arxiu Miquel Utrillo, on fa resum de tots els objectes comprats a Mallorca en la qual només s'esmenten els tapissos, un arqueta i una taula sobre les que tornarem més endavant.

[Fig.6.2] Interior del Palau de Maricel (data indeterminada) Fons Miquel Utrillo, (MU, 3.438-31)

A Sitges també hi va ser preent una obra de Francisco de Zurbarán (1598-1664) pintada originàriament pel retaule major de l'església de San Román de Sevilla [PHISP028].¹¹⁶⁹ El quadre ens presenta a Romà d'Antioquia que, segons els seu biògraf Eusebi de Cesarea (c.236-339 d.C), va patir martiri l'any 303 durant les persecucions que l'emperador romà Galeri va dur a terme contra els cristians.¹¹⁷⁰ Aquí se'ns mostra vestit amb una rica dalmàtica sobre l'hàbit mentre sostè dos atributs que el fan identificable davant dels fidels. A la mà dreta, la llengua tallada que li va ser amputada perquè aturés les nombroses conversions de pagans que estava realitzant. A l'esquerra, un llibre que recull un llegenda al·lusiva a la seva persona i que diu: «*BEATVS ROMA/ NVS ORA/BAT DICENS,/ DOMINE IESV/ CHRISTE OSTEND/ VIRTVTEM TVAM/ VT MAGNIFICE/ TVR NOMEM SAN/ CTVM TVVM, QV/ OD EST BENEDI/ CTVM IN*

¹¹⁶⁹ SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. *De Bermejo a Romero de Torres: la pintura andaluza en la colección Deering (1909-1921)...*, p. 255-256.

¹¹⁷⁰ «Zurbarán's Saint Roman, the martyr». *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, vol. 16, núm. 4 (setembre de 1922), p. 58-59.

La col·lecció d'art de Charles Deering

SECVLA/ ORA PRO NOBIS/ BEATE ROMA/ NE, VT DIGNI/ EFFICIA MVR/ PROMISSIONIBVS/ CHRISTI».¹¹⁷¹ L'obra queda completa amb l'aparició del pietós nen Barulas (Varulas o Barulo), qui va ser convertit per Sant Romà i que posteriorment també patí martiri per predicar la divinitat de Crist. Segons Odile Delenda, és molt probable que Zurbarán emprés en aquest llenç el mateix model que havia utilitzat per al *Beato Enrique Susón* (1636-1638),¹¹⁷² i no existeix cap dubte en que va seguir la mateixa font d'inspiració que al *Sant Llorenç* (1636) conservat a The State Museum of Hermitage.¹¹⁷³

Pel que fa la seva procedència, el quadre va ser concebut el 1638 pel retaule major de l'església de San Román de Sevilla. Ceán Bermúdez ens en donà notícia el 1800,¹¹⁷⁴ i Justino Matute, a les seves *Adiciones y correcciones al tomo IX del 'Viaje a España' de Don Antonio Ponz*, aclaria que aquest ocupava la part central de dit retaule i que es trobava situat a l'altar major de l'església.¹¹⁷⁵ Allí hi va ser fins el 1810, quan el traslladaren a l'Alcazar de Sevilla, on el va trobar el mariscal francès Jean de Dieu Soult (1796-1851) qui se l'endugué cap a França. Formà part de la seva col·lecció fins a la seva mort, i per això es va incloure en les dues subhastes públiques dels seus béns deixant-ne constància als catàlegs de venda de 1852 i 1867. A la primera d'elles no trobà comprador,¹¹⁷⁶ mentre que a la segona s'adjudicà per 5.500 francs.¹¹⁷⁷ Posteriorment tenim constància que cap a 1910 formava part de la col·lecció d'Ivan Stchoukine (1885-1975), l'historiador francès especialista en miniatura oriental,¹¹⁷⁸ qui la cedí per una quantitat indeterminada al matrimoni format per Joaquín Carvallo (1869-1936), metge de Don Benito (Badajoz),¹¹⁷⁹ i Ann Coleman, que residien al castell de Villandry

¹¹⁷¹ DELENDA, Odile. *Francisco de Zurbarán 1598-1664. Catálogo razonado y crítico. Volumen I*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009, p. 382.

¹¹⁷² *Beato Enrique Susón* (1636-1638, Museo de Bellas Artes de Sevilla, núm. inv. CE0172P).

¹¹⁷³ *Sant Llorenç* (1636, The State Museum of Hermitage, num. inv. ГЭ-362). DELENDA, Odile. *Francisco de Zurbarán 1598-1664...*, p.383-384.

¹¹⁷⁴ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Tomo sexto. X. Y. Z*. Madrid: En la imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, p. 48.

¹¹⁷⁵ MATUTE, Justino. «Adiciones y correcciones de D. Justino Matute al tomo IX del Viaje de España de Don Antonio Ponz, Aumentadas Nuevamente. Carta III (continuación)». *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, Tomo III (1887), p. 318-319.

¹¹⁷⁶ Un cop analitzat el catàleg Mireur, Sánchez Cantón aprecià que l'any 1852 sortiren a la venda quinze quadres de Zurbarán i només dos es van vendre per 19.500 francs. La resta, entre els que figurava aquest que ens ocupa, va quedar sense comprador. MIREUR, Hippolyte. *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIe & XIXe siècles. Tome Septième*. París: L. Souillé, 1912, p. 597. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. «Zurbarán. Noticias olvidadas o desconocidas». *Archivo Español de Arte*, núm. 146-147 (abril-setembre de 1964), p. 189.

¹¹⁷⁷ MIREUR, Hippolyte.: *Dictionnaire des ventes d'art faites en France...*, p. 597.

¹¹⁷⁸ GÁLLEGO, Julián; GUDIOL, José. *Zurbarán. 1598-1664*. Barcelona: Polígrafa, 1976, p. 85.

¹¹⁷⁹ Sobre la figura del col·leccionista Joaquín Carvallo, vegeu: CARVALLO, R. *Joaquín Carvallo et Villandry. Ecrits et Témoignages*. França: R. Carvallo, 1990. CARVALLO, R. *Villandry y sus jardines*.

La col·lecció d'art de Charles Deering

(França).¹¹⁸⁰ Segons recull Gaya Nuño van ser ells qui el 1913 vengueren l'obra a Deering,¹¹⁸¹ que decidí exposar-la en un lloc preferent del Saló d'Or a Maricel.¹¹⁸² Allí hi romangué fins 1921 quan marxà cap als Estats Units, sent dipositada a una de les residències que tenia le magnat.¹¹⁸³ Encara en vida la cedí a l'Art Institute of Chicago,¹¹⁸⁴ fins que el 1947 les seves hereves formalitzaren la definitiva donació al museu nord-americà.¹¹⁸⁵

Les raons que motivaren la seva adquisició per a Maricel cal cercar-les en la consideració que llavors es tenia d'ell tant en la crítica com en el mercat artístic. Històricament existeixen poques referències a Zurbarán durant el segle XVII, ja que Francisco Pacheco i Vicente Carducho, per exemple, no el citen als seus textos, i no va ser fins a la publicació del *Parnaso español pintoresco laureado* (1714) d'Antonio Palomino, que aparegué la primera biografia d'ell que permeté a les generacions futures conèixer el seu nom. També en parlà Pedro de Madrazo l'any 1880,¹¹⁸⁶ però malgrat aquesta recuperació, s'arribà principis del segle XX sense un estudi monogràfic de la seva obra. La situació d'oblit que patia la seva figura, com molt bé aprecià Sánchez Cantón i ja havia anticipat el propi Miquel Utrillo l'any 1907,¹¹⁸⁷ repercutí en «*la pobre cotización alcanzada por sus obras en el comercio*»¹¹⁸⁸ propiciant que no interessés als grans col·leccionistes i només quedés reservat a cert tipus de *connaisseurs*.

Joué –les-Tours: R. Carvallo, 1991. CORTÉS GONZÁLEZ, Daniel. «Joaquín Carvallo Sánchez. Un extremeño en la Francia de finales del siglo XIX y principios del XX». *Extremadura. Revista de Historia*, Tomo I, núm. 1 (gener-juny de 2014), p. 16-33.

¹¹⁸⁰ GÁLLEGO, Julián; GUDIOL, José. *Zurbaran. 1598-1664...*, p. 85.

¹¹⁸¹ GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España...*, p. 342 (cat. núm. 3.078). Tot i que Gaya Nuño situa aquesta data com la d'ingrés de l'obra a la col·lecció Deering, al Fons Miquel Utrillo de Sitges es conservava una fotografia anotada per Miquel Utrillo i Vidal on aporta més informació a la qüestió. La nota manuscrita aclareix que realment va ser adquirida l'any 1915 i que per ella es pagaren 155.000 pessetes.

¹¹⁸² L'obra aparegué reproduïda a tota pàgina en el monogràfic que dedicà a la col·lecció la *Revista de Arquitectura* l'any 1918. *Marycel...*, p. 54

¹¹⁸³ Aquesta informació contradí a Mayer qui el 1922 situava el quadre encara a la col·lecció Carvallo de Tours i a la *Enciclopedia Vniversal Ilustrada Evropeo-Americana*, que el 1926 atribuïa la seva propietat la col·lecció Carvallo de Londres. MAYER, August L. *Geschichte der Spanischen Malerei*. Leipzig: Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1922, p. 318. *Enciclopedia Vniversal Ilustrada Evropeo-Americana. Tomo LII*. Madrid: Espasa-Calpe, 1926, p. 129.

¹¹⁸⁴ El quadre que tenia el número d'inventari 335.22 i s'exposà a la Room 50, va ser inclòs al catàleg del museu editat l'any 1932 tot i no ser propietat de la institució. *A guide to the paintings in the permanent collection...*, p. 189. Novament va ser inclòs a la guia del museu l'any 1970 quan ja era propietat de la institució. MAXON, John. *The Art Institute of Chicago...*, p. 50-51.

¹¹⁸⁵ Francisco Zurbarán: *Sant Romà i Sant Barulo* (1638, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1947.793).

¹¹⁸⁶ Madrazo feia referència a l'obra que ens ocupa però ignorava la data en que la pintà. MADRAZO, Pedro. «Francisco de Zurbarán». DINS: *Almanaque de la Ilustración para el año bisiesto de 1880*. Madrid: Imprenta, Estereotipia y Galvanoplastia de Aribau y C.ª, 1879, p. 30.

¹¹⁸⁷ UTRILLO, Miquel. «Zurbarán». *Forma. Revista artística mensual*, núm. 17 (1907), p.167.

¹¹⁸⁸ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Zurbarán. Noticias olvidadas o desconocidas...*, p. 189.

La col·lecció d'art de Charles Deering

La fortuna crítica de Zurbarán començà a canviar l'any 1905. Aquest gir coincidí amb l'exposició organitzada pel Museo del Prado per commemorar el tercer centenari de la publicació de la primera part de *El Quijote* el 1605, en la qual s'hi mostraren diverses obres seves. A més el *Catálogo Oficial Ilustrado* que es publicà, incloïa a mode de pròleg l'estudi biogràfic més complet del pintor realitzat fins al moment, redactat per Salvador Viniegra (1862-1915).¹¹⁸⁹ El resultat final va ser l'esperat: els historiadors començaren a fixar-se en aquella figura menystinguda durant anys i la historiografia inicià un procés de restitució per situar-lo al lloc que realment mereixia.

Un exemple d'aquest interès el trobem en un text que el propi Utrillo publicà a la revista *Forma* l'any 1907. Després d'aportar dades biogràfiques i parlar de la seva formació amb Juan de Roelas, considerava que «els quadros d'aquest primer període, son els que frueixen de la major y mes injusta consideració, entre l'escullit estol dels admiradors inconscients»,¹¹⁹⁰ però que ja posseeixen l'«armònica cadena del colorit»¹¹⁹¹ que sempre l'acompanyaria. Però, sobretot, on resulta més interessant el català, és quan explica quins són per a ell els millors quadres de l'extremeny i aprofita per realitzar una crítica sincera i despietada de l'exposició de 1905. Pel que fa al primer assumpte, valora que «la millor época de producció pot dirse que fou la d'abans de fixar-se per algú temps en la Cort, aon fou cridat per Velázquez en persona, de part del Rei D. Felip IV»,¹¹⁹² és a dir, tots aquells quadres pintats anteriorment a 1634. I en relació a l'exposició, valorava negativament que no reunís totes les obres que els especialistes recordaven, que moltes hi fossin presents a través de fotografies i era del parer que s'hi presentaren masses atribuïts i que l'única peça que realment valia la pena era el *San Francisco en oración* propietat d'Aureliano de Beruete.

Malgrat el desigual èxit de la mostra de 1905, aquesta també tingué una part negativa. Aquelles obres que es trobaven en mans privades i que fins llavors no havien interessat a ningú, començaren a trobar compradors –generalment de l'estranger– ansiosos per adquirir llenços signats per Zurbarán fent ressentir greument el patrimoni artístic nacional. En definitiva, no només la valoració del pintor i la seva obra resultà beneficiada d'aquesta restitució, sinó que també el mercat artístic augmentà els preus d'unes peces que fins llavors no s'havien alterat ja que feia més de cinquanta anys des

¹¹⁸⁹ VINIEGRA, Salvador. *Catálogo oficial ilustrado de la exposición de las obras de Francisco de Zurbarán*. Madrid: J. Lacoste, 1905, p. 5-19.

¹¹⁹⁰ UTRILLO, Miquel. *Zurbarán...*, p. 148 i 153.

¹¹⁹¹ *Ibidem*.

¹¹⁹² *Ibidem*, p. 158.

de la venta de la col·lecció Soult i aquests es mantenen en una molt baixa cotització.¹¹⁹³ Així doncs, la compra del *San Román y San Barulo* per part de Deering, cal emmarcar-la dins del període de rehabilitació i consolidació de la figura del pintor, i del barroc en general, dins del mercat i la literatura artística nacional. Amb la seva adquisició es repatriava una obra que havia creuat les nostres fronteres, evidenciant l'interès del magnat per l'art hispànic, alhora que demostrava el gust refinat i els alts coneixements que s'aplicaren en la selecció de les peces que conformaren Maricel. En aquest darrer punt hi jugà un paper fonamental Utrillo, que coneixia perfectament la producció del pintor extremeny i entengué que calia tenir-lo representat amb una obra de gran qualitat que fes justícia a la seva importància dins l'art espanyol.

Molt probablement a Maricel també s'hi podia veure exposat una obra de Juan Carreño de Miranda (1606-1670) [PHISP029]. No tenim gaire informació sobre ella i només ens podem remetre a l'estudi d'Isabel Coll on es recull que a la relació d'obres enviades per Deering als Estats Units l'any 1921, hi figurava un llenç del pintor d'Avilès titulat *Retrato de hombre*.¹¹⁹⁴ Sense cap fotografia ni descripció més acurada que acompanyi aquest epígraf, només podem constatar la seva presència a Sitges sense aportar cap nova informació relativa a ella.

Un dels pintors que podíem trobar representats a la col·lecció era Juan de Pareja (c.1606-1670). Artista vinculat a Velázquez, de qui es creu que va ser esclau fins que el sevillà l'alliberà el 1654, el seu catàleg presenta dificultats ja que està pendent d'un estudi detallat.¹¹⁹⁵ Segons la documentació conservada, Deering va ser propietari de dues obres seves: *Sant Pau ermità i Santa Maria Magdalena* [PHISP030] i *Sant Oronci* [PHISP031]. Del primer, sembla que no hi ha dubte de la seva atribució, tot i que el 1919 Octavio Bianqui i Annibal G. Riancho en qüestionaren l'autoria.¹¹⁹⁶ L'escena representada apareix dividida en dos plans i composta per diverses figures. En la part

¹¹⁹³ *Ibidem*, p. 167. Si la cotització de Zurbarán a principis del segle XX va ser més elevada que en segles passats, a partir de 1945-1950 arribà a xifres inimaginables fins al moment. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Zurbarán. Noticias olvidadas o desconocidas...*, p. 191-192.

¹¹⁹⁴ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 216.

¹¹⁹⁵ Existeixen alguns estudis sobre la seva figura però són parcials: GAYA NUÑO, Juan Antonio. «Revisiones sexcentistas. Juan de Pareja». *Archivo español de arte*, Tomo 30, núm. 120 (octubre-desembre de 1957), p. 271-286. LAFUENTE FERRARI, Enrique. «Cuadros de maestros menores madrileños (Pareja, Solís, Arredondo, García Hidalgo)». *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de amigos del Arte*, Año XXVI, Tomo XIII (primer trimestre de 1941), p. 23-24. MONTAGU, Jennifer. «Velázquez Marginalia: His Slave Juan de Pareja and His Illegitimate Son Antonio». *The Burlington Magazine*, vol. 125, núm. 968 (novembre de 1983), p. 683-685. BROWN, Jonathan. *Velázquez. Pintor y cortesano*. Madrid: Alianza Editorial, 1986. *Velázquez*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990, p. 384-391.

¹¹⁹⁶ BIANQUI, Octavio; RIANCHO, Annibal G. «Retrato de Don Pedro de Ceballos Sáiz ¿Velázquez? (Continuación)». *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* (1919), p. 278

La col·lecció d'art de Charles Deering

inferior, que succeeix davant d'una cova situada a un bosc a les afores del que sembla una ciutat, veiem a la dreta a Maria Magdalena agenollada al costat d'un àngel i al centre, sant Pau ermità oferint-li la comunió. Finalment, a l'esquerra, dos àngels parlen entre ells mentre un sosté un calze en alt. A la part superior, s'apareix la Verge Maria envoltada d'àngels. Un anàlisi detallat desvetlla que està signada «PAREJA. P», fet que unit a les similituds que presenta amb el *Bateig de Jesus* (1667) conservat al *Museo de Huesca*,¹¹⁹⁷ obra si atribuïda a Pareja,¹¹⁹⁸ converteixen en factible l'atribució al pintor andalús.

Desconeixem el seu emplaçament original i les vicissituds que visqué fins que arribà a Maricel. Tampoc sabem en quin moment es va comprar, però va ser abans de 1918, perquè aquell any apareix reproduït a pàgina completa en el monogràfic que li dedicà la *Revista de Arquitectura*.¹¹⁹⁹ A Sitges ocupà un lloc preferencial al Saló d'Or fins que Deering abandonà Catalunya el 1921. Des d'aleshores se li perd la pista fins que el 31 de maig de 1990 reaparegué a Madrid formant part d'una subhasta d'Edmund Peel y Asociados, on va ser adquirida per un col·leccionista particular que suposem avui en dia encara n'és el seu propietari.¹²⁰⁰

La segona obra de Pareja presenta més dificultats alhora de catalogar-la. D'ella en donà notícia Ceán Bermúdez l'any 1800 explicant que formava part, juntament amb un quadre de la Verge de Guadalupe i un de Sant Joan Evangelista, de la decoració de la capella de Santa Rita a l'església de Recoletos a Madrid.¹²⁰¹ L'edifici es va enderrocar després de la desamortització de Mendizábal i en el seu solar s'hi bastí l'actual Biblioteca Nacional. Del quadre se'n va perdre el rastre, segurament perquè entrà al mercat artístic, i reaparegué anys després vinculat a la figura de Charles Deering entre 1909 i 1921.

¹¹⁹⁷ Juan de Pareja: *Bautismo de Jesús* (1667, Museo de Huesca, núm. inv. 00080). Originàriament procedia de la sagristia del Convento de la Trinidad de Toledo fins que arran de la desamortització de Mendizábal el traslladaren al Museo Nacional de la Trinidad de Madrid.

¹¹⁹⁸ L'obra va ser recollida per Gaya Nuño en el seu primer intent de catalogar l'obra de Pareja amb el número 3. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Revisiones sexcentistas. Juan de Pareja...*, p. 278-279. També l'esmentava Lafuente Ferrari com a obra de l'andalús: LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Cuadros de maestros menores madrileños...*, p. 23.

¹¹⁹⁹ *Marycel...*, p. 51.

¹²⁰⁰ *Pintura Antigua y del siglo XIX*. Madrid: Edmund Peel y Asociados, 31 de maig de 1990, s.p. El quadre conformava el Lot 15 de la subhasta i es va taxar entre 6 i 8 milions de pessetes.

¹²⁰¹ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Tomo cuarto*. Madrid: En la imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, p. 52.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Inicialment creiem que l'obra esmentada a l'inventari parcial de la col·lecció sitgetana com «*Cuadro-por "Pareja" La Comunión de San Oroncio*»,¹²⁰² que estava penjat al Saló d'Or, era en realitat el *Sant Pau ermità i Santa Maria Magdalena* al que ens hem referit abans. Possiblement quan es realitzà aquest llistat, Utrillo confongué la iconografia dels sants generant aquesta confusió. Darrerament, arran de l'aparició d'un fons fotogràfic conservat al Deering Estate de Miami, hem pogut comprovar que entre les imatges acolorides hi apareixen algunes obres de la col·lecció. I entre elles en trobem una titulada «*St. Oroncio & Mary the gipsy. Pareja*»¹²⁰³ que ens permet afirmar que el quadre va pertànyer al nord-americà. Suposem que el llenç va marxar el 1921 cap als Estats Units, però no tenim constància d'on es troba localitzat actualment.

Del que no hi ha cap mena de dubte és que cal llegir la inclusió d'aquestes obres a la col·lecció degut a la vinculació de l'artista amb Velázquez. Davant la impossibilitat de comprar un original autèntic del sevillà, Deering no ho aconseguí fins 1922 amb un *Sant Joan Baptista* (c.1620),¹²⁰⁴ s'hagué de conformar amb dues obres de qui va ser el seu esclau i després un treballador associat al seu taller. Malgrat això la tria de dos quadres de Pareja, un artista amb molt poca producció tot i ser ser lloat per Palomino, demostra novament els amplis coneixements artístics que es tenien des de Sitges. Utrillo, amb el ull clínic que sempre el caracteritzà, va saber valorar com es mereixia un gran artista que sempre donà mostra d'un barroquisme exuberant i que representa la millor pintura espanyola del seu temps.¹²⁰⁵

Un altre artista que estigué present a Maricel va ser Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682), qüestió abordada amb certa polèmica per Isabel Coll. En el llibre que li dedicà a Deering, parla de la carta que Apolonia Burguera remeté a Oleguer Junyent el 30 d'agost de 1915, on li ofería els tapissos i l'esmentat Ribera, afirmant que l'antiquària probablement s'equivocà en el nom «*y a quien quisiera referirse fuera a Murillo [ja que] en las siguientes cartas hacen referencia siempre a una obra de Murillo*».¹²⁰⁶ No entenem el motiu d'aquesta confusió perquè si revisem la resta de

¹²⁰² Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). "*Marycel*". *List of items marked (X) on the inventory*

¹²⁰³ Volem agrair a Vinyet Panyella la descoberta i accés a aquest fons fotogràfic, que ens ha permès conèixer i ampliar el catàleg a més de precisar informacions sobre les obres que ja coneixíem.

¹²⁰⁴ Diego Velázquez: *San Joan Baptista* (c.1620, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1957.563).

¹²⁰⁵ SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. *De Bermejo a Romero de Torres: la pintura andaluza en la colección Deering (1909-1921)*..., p. 256-257.

¹²⁰⁶ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas*..., p. 204. Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). Carta d'Apolonia Burguera a Oleguer Junyent, 30 d'agost de 1915. Apèndix Documental (Doc. núm. 35).

La col·lecció d'art de Charles Deering

correspondència a la que Coll es refereix, apreciem que la propietària del quadre del sevillà era la marquesa de Son Veri.

D'ella Junyent explicava que era «una senyora informal que cada dia dona preus diferents», i que per l'obra que ens ocupa, al setembre de 1915 en demanava 15.000 pessetes.¹²⁰⁷ La poca serietat que demostrà en el tracte, motivà que no s'arribés a cap acord fet que poguérem comprovar gràcies a un article aparegut a la revista *Blanco y Negro* el 8 d'octubre de 1922, en el qual es fa una minuciosa descripció del Palau de Son Veri. El periodista, prenent com a punt de partida els passatges del llibre *Cuadros notables de Mallorca*, ens informa que a la casa encara hi figuraven «*La Virgen ligada, admirable copia de Murillo que la condesa de Montijo, muerta en 1808, legó en su testamento a don Tomás de Veri; [i] una Sagrada Familia, de Murillo*».¹²⁰⁸ Per tant si fem la comparativa de les dues fonts, podem establir que el nord-americà no arribà a comprar cap Murillo a Mallorca.

La segona oportunitat que tingué d'adquirir-ne un, va ser a través del carmelita descalç tarragoní Modesto de la Asunción. En data desconeguda, segons Coll cap a 1918 perquè Deering llavors ja era propietari del castell de Tamarit i tenia contactes estables a Tarragona, el religiós contactà directament amb ell per «*ofrecerle un hermoso cuadro original de Murillo*».¹²⁰⁹ El seu propòsit era vendre'l als Estats Units però després de parlar amb Ramon Casas i Joan Borràs, considerava «*que tal vez a Vd. podría convenirle para sus museos*».¹²¹⁰ La peça degué cridar l'atenció de Deering, que a través de Borràs realitzà una oferta de 30.000 pessetes, quantitat que de la Asunción considerà exigua. Conscient que es tractava d'un llenç amb una firma cobejada a banda i banda de l'Atlàntic i davant les dificultats que ell tindria per negociar-ne la venda a Nord-Amèrica, el religiós passà a demanar-ne 60.000 pessetes per ell.¹²¹¹

No tenim constància que l'operació s'arribés a realitzar però això, segons afirma Isabel Coll, no impedí que el sevillà estigués representat a Maricel. Desconeixem quina és la seva font d'informació ja que no l'explicita, però això no l'impedeix assegurar que el *Retrat d'una nena* [PHISP032] va ser present a Sitges fins que l'any 1921 marxà als

¹²⁰⁷ Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). Carta d'Oleguer Junyent a Miquel Utrillo, 18 de setembre de 1915. Apèndix Documental (Doc. núm. 233).

¹²⁰⁸ MONTE-CRISTO: «Palacio de la marquesa de la Cenía, en Baleares». *Blanco y Negro* (8 d'octubre de 1922), p. 48

¹²⁰⁹ Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). Carta del padre Modesto de la Asunción a Charles Deering, sense data. Apèndix Documental (Doc. núm. 253).

¹²¹⁰ *Ibidem*.

¹²¹¹ Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). Carta del padre Modesto de la Asunción a Joan Borràs, sense data. Apèndix Documental (Doc. núm. 254).

La col·lecció d'art de Charles Deering

Estats Units.¹²¹² Actualment el quadre, d'excel·lent factura i que evoca les obres del sevillà conservades a Munich, pel que es desprèn de les paraules de Coll continuaria en mans dels hereus de Deering en alguna de les nombroses residències americanes.

Més informació conservem de *La Virgen mostrando el Rosario a Santo Domingo de Guzmán* d'Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco (1655-1726) [PHISP033]. El quadre presenta un tema marià-dominic, en el que la Verge, asseguda damunt d'uns núvols blancs, fa entrega del rosari amb la mà dreta a Sant Domingo de Guzmán mentre sosté amb l'esquerra al Nen Jesús, que també li entrega al sant un segon rosari de perles roses. El principal problema historiogràfic que planteja l'obra és establir el seu lloc de procedència i la data concreta en que es va pintar. En resposta a la primera qüestió, Domingo Iturgaiz afirmava que es concebé vinculada a algun encàrrec de l'ordre dels Dominics.¹²¹³ Fins i tot plantejava la possibilitat que fos un assaig previ per a una pintura mural i descartava que fos pensada expressament per ocupar la part central d'un altar, tot i que les seves dimensions podrien conduir a aquest raonament. Pel que fa a la data de realització, que també resulta difícil de precisar, cal fixar-se en l'estil i la signatura del propi artista. Quan Palomino va ser nomenat pintor de cambra reial l'any 1688, començà a utilitzar la fórmula «*pictor Regis*» per signar les seves composicions. Per contra, en el quadre que ens ocupa, només hi apareix el seu monograma conformat «*por el acoplamiento de las dos letras capitales del nombre y apellido, intercalando a la vez la vocal «O» en el ángulo superior de la unión de ambas*». ¹²¹⁴ És per aquests dos motius, que tant Alfonso E. Pérez Sánchez com Iturgaiz consideren que és una obra de joventut, segurament realitzada quan treballava al taller madrileny del seu mestre Claudio Coello (1642-1693) entre 1686 i 1688.¹²¹⁵

Els problemes que planteja la seva procedència persisteixen alhora de datar-ne el moment d'ingrés a la col·lecció Deering. No es conserva cap documentació relativa a la seva adquisició, però podem afirmar que es trobava a Sitges abans de 1918 ja que apareix reproduïda a pàgina sencera en el monogràfic publicat per la *Revista de Arquitectura*.¹²¹⁶ A Maricel ocupà un espai privilegiat al Saló d'Or i quan el projecte es dissolgué marxà cap als Estats Units amb Charles Deering, possiblement patint en el

¹²¹² COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 284.

¹²¹³ ITURGAIZ, Domingo. «Acercamiento a Antonio Palomino. Obra inédita en conventos dominicanos». *Archivo Español de Arte*, núm. 209 (gener-març de 1980), p. 69-96.

¹²¹⁴ *Ibidem*, p. 82.

¹²¹⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «Notas sobre Palomino pintor». *Archivo Español de Arte*, núm. 177-180 (1972), p. 254; ITURGAIZ, Domingo. *Acercamiento a Antonio Palomino...*, p. 79.

¹²¹⁶ *Marycel...*, p. 50.

La col·lecció d'art de Charles Deering

trasllat dos plecs a la tela encara visibles avui en dia.¹²¹⁷ Durant alguns anys va romandre a les residències del col·leccionista fins que aquest la cedí a l'Art Institute of Chicago.¹²¹⁸

A diferència d'altres peces, les hereves no convertiren en definitiva la cessió al museu nord-americà i la recuperaren per integrar-la a la seva col·lecció particular.¹²¹⁹ La família en mantingué la propietat fins 1955 quan decidiren regalar-la a les germanes del Sagrat Cor de Carrollton (Miami), que n'autoritzaren el trasllat a la residència-parròquia dels Pares Dominics espanyols de Miami el 1965.¹²²⁰ Allí hi romangué fins 1993 quan la congregació la vengué a la Galeria Valery Taylor, on l'adquiriren tres fundacions: la European Painting Purchase, la Margaret E. Fuller Purchase Foundation i la Kreiesheimer Foundation, que des del principi tingueren la intenció de donar-la al Seattle Art Museum on es troba exposada encara avui en dia.¹²²¹

La seva adquisició per a la col·lecció és una nova demostració dels amplis coneixements sobre art hispànic que es tenien a Maricel. A principis del segle XX la figura d'Antonio Palomino com a pintor no havia estat reivindicada i només gaudia de prestigi com a teòric, gràcies als tres volums del famós *Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715-1724). La compra encara tenia més valor perquè la crítica i els estudiosos quan abordaven la seva vessant d'artista, donaven absoluta preponderància a les pintures murals i menystenien l'obra de cavallet arribant a afirmar que no hi havia «*mucha letra a desarrollar sobre los no demasiados lienzos de Palomino, ni numerosos ni excesivamente interesantes, dado que el artista cordobés, fogoso en sus frescos deja*

¹²¹⁷ A més dels dos plecs el quadre de Palomino presenta alguns retocs realitzats per mans inexpertes en algunes parts. La resta de la pintura no ha estat alterat i demostra el perfecte treball artístic que va realitzar el cordovès. ITURGAIZ, Domingo. *Acercamiento a Antonio Palomino...*, p. 76.

¹²¹⁸ L'obra figurava al museu nord-americà amb el número d'inventari 302.22 i va ser exposada a la Sala 50 amb el títol *Vision of St. Domingo Guzman*. Apareix a la guia del museu editada l'any 1932, on s'indica que li assignaren el número d'inventari 243.22, i que s'exhibia a la Room 50. *A guide to the paintings in the permanent collection...*, p. 188-189.

¹²¹⁹ Aquesta notícia matisa les informacions aportades per Gaya Nuño l'any 1956, moment en que donà a conèixer l'existència del quadre i el situava a l'Art Institute of Chicago. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Vida de Acisclo Antonio Palomino. El historiador, el pintor. Descripción y crítica de sus obras*. Córdoba: Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Córdoba, 1981 (1956), p. 100.

¹²²⁰ Isabel Coll afirma que l'obra va estar a la República Dominicana entre 1965 i 1993 però aquesta informació respon a una confusió. La residència dels Pares Dominics espanyols on es va enviar el quadre de Palomino es troba a Miami i pertany a la província Dominicana de Sant Martí de Porres. Aquesta província, creada l'any 1979 per fer front a l'augment de la població catòlica al sud dels Estats Units, és una divisió interna de la pròpia ordre religiosa que compren onze estats americans i abasta des de Florida fins Carolina del Nord i a l'oest fins Oklahoma. COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 216. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. *De Bermejo a Romero de Torres: la pintura andaluza en la colección Deering (1909-1921)...*, p. 257-258.

¹²²¹ *La Virgen mostrando el Rosario a Santo Domingo de Guzmán* (1686-1688) (Seattle Art Museum, núm. inv. 93.9).

de ser atractivo colorista cuando actúa sobre tela».¹²²² Després d'analitzar el quadre, veiem que aquest aconsegueix desmentir els judicis de la crítica, perquè en composicions com aquesta podia assolir altes cotes de qualitat en la seva execució. Aquest fet, unit a la raresa de la seva factura al ésser un format poc habitual dins de la producció del cordovès, reforça la idea que existia un clar criteri –establert per Utrillo– alhora de seleccionar les peces que havien de figurar a la col·lecció.

Pintura del segle XVIII

Dins dels artistes que conformen el segle XVIII espanyol, a Maricel es trià per representar aquesta època tres obres d'Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755). La primera, titulada *Lliçó de música* (1720-1755) [PHISP034], ens presenta tres figures en primer pla, dos homes i una dona, que reproduïen una escena campestre mentre dues persones més situades en segon terme cullen flors. El quadre sembla que podria formar part d'una sèrie en la que també hi trobaríem *Dona amb ventall* (1720-1755), *Dona i nens jugant* (1720-1755) i *Pescadors arreglant xarxes* (1720-1755). Originàriament era propietat de Josep Maria Ballester i Cano, administrador de Santes Creus, que la regalà al seu nebot José Antonio de Cabanyes (1797-1852). Posteriorment passà a mans del pintor Joaquim de Cabanyes (1799-1876), i en data indeterminada l'adquirí Charles Deering. A Sitges hi romangué catalogada com a «*Concierto campestre*» fins 1921,¹²²³ quan presumiblement va ser traslladada al castell de Tamarit. Actualment en desconeixem la seva localització.¹²²⁴

A *Pescadors arreglant xarxes* (1720-1755) [PHISP035], la segona obra de Viladomat que adquirí, el pintor ens presenta a dos pescadors que arreglen les xarxes mentre que al fons s'hi aprecia un paisatge amb una casa rural on hi veiem dues figures més. El llenç formava part del mateix conjunt que *Lliçó de música* (1720-755) i, per tant, originàriament el seu propietari va ser Josep Maria Ballester i Cano qui la regalà al seu nebot José Antonio de Cabanyes (1797-1852). Posteriorment passà a mans del

¹²²² GAYA NUÑO, Juan Antonio. «En el centenario de Palomino. Exequias y elogio del barroco nacional». *Goya*, núm. 5 (1955), p. 266.

¹²²³ Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). «MARYCEL». *List of Items marked (X) on the inventory*.

¹²²⁴ Juan Antonio Gaya Nuño la situava a la col·lecció Deering de Chicago mentre que Santiago Alcolea afirma que l'obra era als Estats Units però no especificava on. Enrique Valdivieso, Ramón Otero i Jesús Urrea afirmen que era a Chicago però Francesc Miralpeix contactà amb l'Art Institute of Chicago qui l'informà que el quadre no era al museu americà. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España...*, p. 331 (cat. núm. 2.934) ALCOLEA GIL, Santiago. «La pintura en Barcelona en el siglo XVIII». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. XV (1961-1962), p. 210. VALDIVIESO, Enrique; OTERO, Ramón; URREA, Jesús. *Historia del arte hispánico. Volumen IV. Barroco y el rococó*. Madrid: Editorial Alhambra, 1980, p. 340. MIRALPEIX, Francesc. *Antoni Viladomat i Manalt. 1678-1755. Vida i obra*. Girona: Museu d'Art de Girona; Generalitat de Catalunya, 2014.

La col·lecció d'art de Charles Deering

pintor Joaquim de Cabanyes (1799-1876), i també en data indeterminada els hereus d'aquest la vengueren a Charles Deering. A Sitges hi estigué fins 1921 quan va ser traslladada al castell de Tamarit, on actualment s'hi conserva.

Per últim, el nord-americà tingué a Sitges *Jesús i la Samaritana* (sense data) [PHISP036]. La figura femenina vesteix una indumentària rica i rep la llum, física i espiritual, des de l'angle esquerra, mentre que al fons de la composició s'hi aprecia les afores d'una ciutat emmurallada a hora tardana i diversos seguidors de Crist s'acosten cap a ells. La primera constància documental del quadre, la tenim quan formava part de la col·lecció de Joaquim de Cabanyes (1799-1876). A la seva mort, passà a mans dels seus hereus, que, com en els dos casos anteriors, el vengueren a Deering. El nord-americà l'adquirí en data indeterminada i la penjà a la seva habitació de Maricel. Allí va ser-hi fins 1921 quan marxà als Estats Units i es destinà a la seva residència de Miami.¹²²⁵ A la seva mort passà a mans de les seves filles i actualment forma part de la col·lecció d'un dels descendents del magnat nord-americà.

Abans de tancar el comentari sobre Viladomat volem aclarir dues informacions relatives a les seves obres presents a Maricel. La primera, està relacionada amb *Dona amb nens petits jugant al jardí* (1720-1755). Francesc Miralpeix a la seva tesi doctoral llegida l'any 2004, assegurava que va formar part de la col·lecció del nord-americà.¹²²⁶ Aquesta mateixa informació va ser recollida per Isabel Coll l'any 2012,¹²²⁷ però el propi Miralpeix el 2014 en el catàleg raonat de Viladomat ho desmentí, adduint que la peça mai sortí de la col·lecció de la família Cabanyes.¹²²⁸ La segona notícia a la que ens volem referir, està relacionada amb el fet que Isabel Coll també parlava de l'existència a Maricel d'un *Interior* obra del pintor català. El quadre era relacionat per la investigadora amb un *Judici de Salomó* que l'any 1907 s'exposà a Vilanova i la Geltrú,¹²²⁹ però aquest no consta a la documentació del projecte sitgetà ni en cap moment Coll aporta cap referència d'on obté aquesta informació.

També del segle XVIII són dues obres de difícil catalogació. La primera, de la que només tenim constància per una fotografia conservada a l'Arxiu Miquel Utrillo

¹²²⁵ Segons Isabel Coll apareix esmentada a l'inventari d'obres que hi havia a Miami l'any 1927 quan morí el col·leccionista. COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 272.

¹²²⁶ MIRALPEIX VILAMALA, Francesc. *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755). Biografia i Catàleg crític*. Girona: Universitat de Girona, 2004, p. 757 (catàleg núm. 191). [Tesi Doctoral Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Girona].

¹²²⁷ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 270 i 272

¹²²⁸ MIRALPEIX, Francesc. *Antoni Viladomat i Manalt. 1678-1755...*, p. 394.

¹²²⁹ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 272.

La col·lecció d'art de Charles Deering

[PHISP037],¹²³⁰ en desconeixem el seu origen i quan arribà a Sitges, però si que sabem que ocupà una de les parets d'un petit menjador que hi havia a la vessant de mar del palau. La segona, una *Santa Teresa de Jesús* [PHISP038] ens presenta un marc barroc amb un relleu policromat de Santiago Apòstol a la part superior, el sagrat Cor de Jesús a la part inferior i al mig la santa pregant amb els braços oberts. La peça, clarament un muntatge realitzat al segle XX, després d'estar un temps a Sitges passà al castell de Tamarit on actualment es conserva a l'església del recinte. D'ella només podem afegir que va ser una de les obres catalogades per la Generalitat de Catalunya l'any 1986 aprofitant la venda a Sotheby's Madrid realitzada per James Deering Danielson, moment en que s'inclogué a l'Inventari General de Béns Mobles del Patrimoni Històric espanyol el 16 d'octubre de 1987.¹²³¹

En aquesta seqüència no podia faltar la presència de Francisco de Goya (1746-1828), un pintor que interessava molt a Utrillo i del que Deering posseï algunes obres que no formaren part de Maricel. És el cas del *Niño del carnero* (1786-1787),¹²³² un cartró per a tapís de El Escorial que el nord-americà adquirí al maig de 1912 per destinar-lo a les seves residències americanes,¹²³³ i que actualment es conserva a l'Art Institute of Chicago.¹²³⁴ Per la seva residència catalana adquirí d'altres obres de l'aragonès que han estat font de discrepància entre els especialistes. L'any 1986 Miquel Utrillo Vidal en un article a l'*Eco de Sitges* esmentava que al palau estigueren presents «*Dos Goyas procedentes del Palacio de Godoy. Un retrato de Goya [...] El tiempo descubriendo España a la Historia por Goya [...] Retrato del General Mendizábal por Goya. Retrato de Isidro González por Goya*».¹²³⁵ Posteriorment Bonaventura Bassegoda l'any 2007 parlava de cinc obres, el *Retrat del XIII Duc d'Alba*, el *Retrat del General José Manuel Romero*, *Nen del carner*, *L'apoteosi de la poesia*, *La Veritat*, *el Temps i la Història* i una còpia moderna del *Retrat del Torero Pedro Romero*.¹²³⁶ Finalment, Isabel

¹²³⁰ Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 3.437-71)

¹²³¹ DGPA, Expedient número 161/86.

¹²³² GUDIOL, José. *Goya. 1746-1828. Volumen I*. Barcelona: Polígrafa, 1970, p. 269 (catàleg número 226).

¹²³³ Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 3.261). Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 7 de maig de 1912. Apèndix Documental (Doc. núm. 130).

¹²³⁴ Francisco de Goya: *Boy on the ram* (1786-1787, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1979.479).

¹²³⁵ UTRILLO VIDAL, Miquel. «Mis testimonios y recuerdos. CCCXXVI, Maricel (IV)». *Eco de Sitges*, Any XCVI, núm. 4.876 (4 de gener de 1986), p. 10.

¹²³⁶ BASSEGODA, Bonaventura. «Tres episodis de la història del col·leccionisme a Catalunya. Josep Puiggarí i les exposicions de l'Asociación artístico-arqueológica barcelonesa, la pinacoteca de Josep Estruch i Cumella i el Palau Maricel de Charles Deering». DINS: BASSEGODA, Bonaventura (ed.). *Col·leccionistes, Col·leccions i Museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Bellaterra et. al.: Universitat Autònoma de Barcelona et al., 2007. p. 150.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Coll l'any 2012 esmentava que hi foren presents la *Alegoría del Tiempo*, la *Alegoría de la poesía*, el *Retrat del General Mendizábal*, el *Retrat del marqués Castro Terreno* i el *Retrat de la marquesa Castro Terreno*, el *Retrat de José Manuel Romero*, el *Retrat del Duque de Alba* i un *esbós preparatori del retrat de bust de Manuel Godoy*.¹²³⁷ Davant la disparitat de criteris alhora d'establir quines peces figuraren a Maricel, convé abordar l'estudi de cada una d'elles cas per cas.

Com ja hem apuntat al principi el *Nen del carner* (1786-1787) va ser destinat des del primer moment a la col·lecció nord-americana, per tant la seva presència a Sitges cal descartar-la completament. En canvi, no existeix cap mena de dubte que a Maricel estigué present el *Retrat del Duque de Alba* [PHISP039]. El noble espanyol apareix representat de mig cos, assegut mirant cap a l'espectador, lluint una banda damunt de l'armilla i diverses condecoracions a la solapa, vestint una casaca fosca i una corbata blanca. S'ha tendit a datar el quadre cap a 1795,¹²³⁸ tot i que existeixen dues versions més d'ell a la col·lecció Medina Sidonia i a la del du de Sueca de Madrid.¹²³⁹ Desconeixem en quin moment entrà a formar part de Maricel perquè la seva compra no consta als registres ni a la documentació conservada. Ben probablement marxà cap als Estats Units l'any 1921, i després de la mort del magnat passà a mans de Mrs. Chauncey McCormick, propietària del llenç l'any 1972 segons recull Juliet Wilson i Pierre Gassier.¹²⁴⁰ Posteriorment passà amans de l'Art Institute of Chicago, però els hereus de Deering en recuperaren la titularitat i actualment forma part d'una col·lecció particular.¹²⁴¹

També ocuparen un lloc destacat l'*Apoteosi de la Poesia* (1796-1797) [PHISP040] i l'*Al·legoria d'Espanya, el Temps i la Història* (1796-1797) [PHISP041]. La primera ens mostra a la Poesia representada com una matrona coronada per llorer i amb un pit descobert. Al seu voltant es reparteixen diversos amoretts amb instruments musicals, alguns espectadors i Pegaso a la part superior. Al segon quadre, veiem el

¹²³⁷ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 210-214.

¹²³⁸ Joaquín Ezquerro del Bayo situava l'obra cap a 1790-1792. EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín. *La Duquesa de Alba y Goya. Estudio biográfico y artístico*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Blass, 1928, p. 201.

¹²³⁹ Sobre l'autenticitat d'aquestes obres existeixen dubtes. Josep Gudiol considera que el quadre que ens ocupa és una còpia, mentre que Juliet Wilson i Pierre Gassier afirmen que la còpia és la versió conservada a la col·lecció del duc de Sueca. GUDIOL, José. *Goya, 1746-1828. Biografía, estudio analítico y catálogo de sus pinturas. Vol. I*. Barcelona: Polígrafa, 1970, p. 290 (cat. núm. 336). WILSON, Juliet; GASSIER, Pierre. *Vie et ouvre de Francisco de Goya*. París : Office du Livre, 1970, p. 170 (cat. núm. 249).

¹²⁴⁰ WILSON, Juliet; GASSIER, Pierre. *Vie et ouvre de Francisco de Goya*. París : Office du Livre, 1970, p. 170 (cat. núm. 249).

¹²⁴¹ Agraïm aquesta informació a Martha Wolff, que ens confirmà la presència del quadre a Maricel.

La col·lecció d'art de Charles Deering

símbol de la història representada sota els trets d'una dona nua asseguda amb el cap mirant cap a l'espectador i en actitud d'escriure. L'escena la completa una altra dona nua que simbolitza Espanya, a qui un home alat i vell –Cronos– l'agafa pel braç i la convida a seguir-lo.¹²⁴²

Pel que fa al seu origen ben probablement formaren part d'un conjunt que a finals del segle XVIII Goya pintà per decorar les estances del palau de Manuel Godoy.¹²⁴³ Posteriorment passaren per diverses mans, fins que el 1867 Charles Iriarte les registrà en la col·lecció de M. Shaw, consol d'Àustria a Cadis, anotant que semblaven força restaurades.¹²⁴⁴ Anys després es trobaven a la col·lecció de don Luis Navas qui les exhibia a les escales de casa seva situada al carrer Lealtad de Madrid.¹²⁴⁵ Mentre en va ser el propietari, l'any 1904 foren objecte d'interès per part de la Junta de Museus, quan Miquel Utrillo es desplaçà a Madrid per intentar millorar les col·leccions públiques barcelonines. A més de tractar amb els estaments oficials, també s'acostà a diversos col·leccionistes particulars per sondejar la possibilitat d'adquirir-los algunes obres. Va ser llavors quan contactà amb Navas, qui li oferí un lot en el que hi eren les dues al·legories que ens ocupen i un *Retrat del Empecinado* que foren aparaulats per 120.000 pessetes i 30.000 pessetes respectivament.¹²⁴⁶

Amb el preacord tancat, Utrillo envià les fotografies dels quadres a l'Ajuntament de Barcelona, juntament amb la documentació de la proposta d'adquisició de les tres peces valorades en 150.000 pessetes. Reunida la Junta de Museus per tractar l'assumpte, finalment decidiren no comprar-les per manca de fons. Aquell dia també acordaren notificar al català que intentés ajornar l'operació perquè creien que en poc temps podrien reunir els diners necessaris, però el tracte es dilatà en el temps i no va ser fins 1908 quan es reactivaren les negociacions.

En aquest segon intent Utrillo ja no formava part de la comissió negociadora i les gestions recaigueren en Josep Pijoan, vocal suplent de la Junta de Museus. Llavors es reobriren els contactes amb Navas i se li demanà certes rebaixes en el preu definitiu. Mentre es produïen les reunions amb el madrileny, dins la Junta sorgí un grup contrari a aquesta compra, entre els que hi figuraven Josep Font i Gumà (1859-1922) i Josep Puig

¹²⁴² Sobre la interpretació de les pintures: SORIA, Martin S. «Goya's Allegories of Fact and Fiction». *The Burlington Magazine*, vol. 90, núm. 50 (juliol de 1948), p. 196-202.

¹²⁴³ GUDIOL, José: *Goya. 1746-1828...*, p. 323-325.

¹²⁴⁴ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. «La elaboración de un cuadro de Goya». *Archivo Español de Arte*, núm. 71 (1945), p. 301.

¹²⁴⁵ *Ibidem*.

¹²⁴⁶ BORONAT I TRILL, Maria Josep. *La política d'adquisicions de la Junta de Museus 1890-1923*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, p. 260 (nota 942).

La col·lecció d'art de Charles Deering

i Cadafalch (1867-1956), que s'oferí per peritar-les personalment i canviar d'opinió si considerava que s'havia equivocat. Els dubtes sobre la qualitat de les peces, la manca de diners per abordar una transacció d'aquesta envergadura i l'anunciat canvi en les lleis d'exportacions del govern espanyol, provocaren el trencament dels acords i els quadres marxaren cap a París per ser venuts.¹²⁴⁷

Els intents de venda a la capital francesa no degueren reeixir perquè els dos llenços participaren a l'*Exposición de pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX* celebrada l'any 1913,¹²⁴⁸ possiblement per donar-los a conèixer i buscar nous compradors. Un cop clausurada la mostra, van ser traslladats novament a París, on Charles Deering els adquirí cap a finals d'octubre de 1915.¹²⁴⁹ Des d'allí s'enviaren a Maricel on ocuparen un lloc privilegiat al Saló d'Or fins 1921. Va ser llavors quan embarcaren cap als Estats Units i es destinaren a decorar una de les residències del magnat. A la seva mort passaren a mans dels seus hereus que en mantingueren la titularitat fins 1958, quan els vengueren a la col·lecció Silberman de Nova York.¹²⁵⁰ Tres anys després, el 1961, decidiren desprendre's d'ells sent adquirides pel Museu Nacional d'Art d'Estocolm on avui en dia s'exposen.¹²⁵¹

Tampoc ofereix cap mena de dubte la presència a la col·lecció del *Retrat de José Manuel Romero* (1808-1810) [PHISP042], ministre de Josep I Bonaparte, que va ser retratat de mig cos i vestit amb l'uniforme oficial del govern. La casaca és rica en decoració i està plena d'entorxats d'or, una banda de seda i condecoracions com la creu de l'Orden Real de España creada pel monarca francès a Vitòria el 20 d'octubre de 1808. Amaga la mà dreta dins l'abric a l'estil Napoleó, de qui va ser representant a la península convertint-se en un dels grans afrancesats del segle XIX.¹²⁵² Pel que fa a la seva procedència, el quadre havia format part de la col·lecció d'Isidoro Ursaiz a qui li comprà Charles Deering.¹²⁵³ Després de passar per Maricel marxà als Estats Units, i el 1927 l'heretaren les dues filles del magnat. Possiblement l'any 1937 se li assignà a Mrs. Chauncey McCormick, que amb el temps la regalà al seu fill Charles Deering

¹²⁴⁷ *Ibidem*, p. 259-261 i 463. La història de la venda d'aquestes dues obres la podem resseguir gràcies al complet estudi realitzat per Maria Josep Boronati i Trill.

¹²⁴⁸ *Exposición de pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1913, p. 30-31 (cat. núm. 155 i 167)

¹²⁴⁹ «Antiguitats. Al·legories de Goya». *Vell i Nou*, Any I, núm. 12 (1 de novembre de 1915), p. 13.

¹²⁵⁰ GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España...*, p. 164 (cat. núm. 946 i 949).

¹²⁵¹ Francisco de Goya: *Apoteosi de la Poesia* (1796-1797, Museu Nacional d'Art d'Estocolm, núm. inv. NM5592) i *Al·legoria d'Espanya, el Temps i la Història* (1796-1797, Museu Nacional d'Art d'Estocolm, núm. inv. NM5593).

¹²⁵² GUDIOL, José. *Goya. 1746-1828. Volumen I...*, p. 347 (cat. núm. 569)

¹²⁵³ GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España...*, p. 175.

La col·lecció d'art de Charles Deering

McCormick. Aquest, temps després de rebre-la, decidí l'any 1970 fer-ne donació a l'Art Institute of Chicago on actualment s'exposa.¹²⁵⁴

Tampoc sembla haver-hi discussió en que el *Retrat del general Gabriel Mendizábal* [PHISP043], pintat en data indeterminada, també va ser present a Sitges. No figura en les catalogacions realitzades per Josep Gudiol, ni en les de Pierre Gassier i Juliet Wilson, i només en tenim constància de la seva existència gràcies a l'aparició en una de les làmines del volum XXXIV de la *Enciclopedia Vniversal Ilustrada Europeo-Americana* publicat el 1917.¹²⁵⁵ També sabem que mentre va ser propietat del nord-americà la restaurà Josep Dalmau,¹²⁵⁶ i que l'any 1927 figurà en l'inventari que es realitzà a la residència que Deering tenia a Miami.¹²⁵⁷ Actualment desconeixem el lloc on es troba l'obra.

La resta d'obres proposades ens ofereixen forces dubtes i per això a partir de la documentació conservada i les fonts bibliogràfiques, ens decantem per pensar que a Maricel hi foren presents el *Retrato del marqués de Castro Terreño*, el *Retrat de la marquesa de Castro Terreño* i el *Retrat d'Isidro González Velázquez*. La resta, l'*Esbós pel Retrat de bust de Godoy* i el *Retrat de Pedro Moreno*, quadre que segons Bassegoda seria una còpia moderna, quedarien descartats.¹²⁵⁸ Pel que fa als primers, el *Retrato del marqués de Castro Terreño* [PHISP044] i el de la seva dona [PHISP045], segons Coll figuraven a l'inventari de la residència que Deering tenia a Miami l'any 1927. La investigadora, afirma que els títols dels quadres haurien estat mal transcrits en aquest llistat i en realitat es referirien al *Retrat de José Antonio Caballero, marqués de Caballero* (1807) i al *Retrat de Maria Soledad Rocha Fernández de la Peña, marquesa de Caballero* (1807) del que existeixen diverses còpies.¹²⁵⁹ Per últim, el *Retrat d'Isidro González Velázquez* (1801-1807) [PHISP046] al que Miquel Utrillo Vidal situava a Maricel, sabem que passà per les mans de Durand Ruel i de Knoedler & Co. abans d'arribar al nord-americà en data indeterminada,¹²⁶⁰ sent segurament una de les versions

¹²⁵⁴ Francisco de Goya: *Retrato de José Manuel Romero* (1808-1810, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1970.1036).

¹²⁵⁵ *Enciclopedia Vniversal Ilustrada Europeo-Americana, Tomo XXXIV*. Madrid-Barcelona: Espasa-Calpe, 1917, làmina entre p. 608 i 609.

¹²⁵⁶ Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). "MARYCEL". *List of Items marked (X) on the inventory*.

¹²⁵⁷ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 212.

¹²⁵⁸ BASSEGODA, Bonaventura. *Tres episodis de la història del col·leccionisme a Catalunya...*, p. 150.

¹²⁵⁹ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 212.

¹²⁶⁰ GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España...*, p. 169 (cat. núm. 1.000).

La col·lecció d'art de Charles Deering

que Goya pintà d'aquesta obra.¹²⁶¹

La presència de Goya a la col·lecció era desitjada tant per Deering com per Utrillo. En una carta de Ramon Casas escrita des de París a l'agost de 1910, ja es denota l'interès que des de Sitges tenien per incorporar-lo a Maricel perquè el pintor català explica que després de veure un quadre de l'aragonès propietat d'un tal Bernal enseguida li demanà preu.¹²⁶² L'operació no s'arribà a tancar perquè el llenç estava molt retocat i ni tan sols era de Goya, perquè en realitat havia sigut per Mariano Salvador Maella.

Finalment amb el conjunt d'obres que adquiriren, l'aragonès quedà molt ben representat a Sitges. Es tractava d'un pintor que amb el pas del temps havia acumulat un gran nombre d'admiradors, entre els que calia contar noms com Eugène Delacroix (1798-1863) o Édouard Manet (1832-1883), i purgà tots aquells detractors que el consideraven fantasiós.¹²⁶³ L'estatus de gran artista l'assolí per mèrit propi perquè mai seguí les modes, ni consentí limitar la seva pintura. Aquestes qualitats eren les que Miquel Utrillo admirava d'ell i que plasmà per escrit en un article a la revista *Forma*, on també el lloava com a retratista afirmant que era «*implacablement real*».¹²⁶⁴

Aquesta valoració, que possiblement justifica el nombre de retrats seus presents a Maricel, la completà afirmant que per a ell Goya era un precursor igual que El Greco i un realista equilibrat com Velázquez. Tot i així era conscient que no a tothom li agradava de la mateixa manera, però esperava ansiosament que el món de l'art li retés el reconeixement que segons ell es mereixia. Considerava que «*quan el temps tingui prou extensió per enfocar les coses i veureles tal com foren, resultarà potser, que Goya es el Pare de la nova pintura i aquest lloc transcendental, brollarà clarivident*».¹²⁶⁵ És a dir, segons Utrillo estem davant d'un dels pioners de la pintura moderna i això justificaria que formés part d'un projecte com el que conceberen a Maricel.

Per últim, en aquest apartat volem esmentar la figura de Pere Pau Muntanya (1749-1803). L'obra seva a la que ens referim [PHISP047], de la que en desconeixem la iconografia, també va ser oferta al nord-americà pel carmelita descalç Modesto de la

¹²⁶¹ GUDIOL, José. *Goya. 1746-1828. Volumen I...*, p. 313 (cat. núm. 437). Actualment es creu que l'obra es conserva a l'Art Institute of Chicago però el museu nord-americà no la té documentada en els seus fons.

¹²⁶² Arxiu Sala Parés, (MNAC, sense núm. inv.). Carta de Ramon Casas a Miquel Utrillo, agost de 1910. Apèndix Documental (Doc. núm. 82).

¹²⁶³ GLENDINNING, Nigel. *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1983. *The Dictionary of Art. Volum 13*. New York: MacMillan Publishers Limited, 1996, p. 252-253.

¹²⁶⁴ UTRILLO, Miquel. «Lloc de Goya, en la pintura». *Forma*, vol. I, núm. 7 (1904) p. 260.

¹²⁶⁵ *Ibidem*. p. 263

Asunción. El religiós, que estigué relacionat amb la compra-venta dels quadre de Morales i Murillo, també li proporcionà accés a un llenç de Muntanya. Per ell li demanà a través de Joan Borràs 22.000 pessetes i és molt probable que el col·leccionista l'acabés comprant.¹²⁶⁶ D'aquesta manera, Maricel rebia una obra pintada per un dels acadèmics més importants de Catalunya, i a les seves parets representava perfectament el que havia estat l'evolució pictòrica nacional al llarg del segle XVIII i principis del XIX.

Pintura dels segles XIX i XX

A cavall entre el segle XVIII i XIX la pintura espanyola estigué representada a Maricel per dues obres del valencià Vicente López Portaña (1772-1850). La primera, era el *Retrat del Duc de Sotomayor* [PHISP048]. En el llenç podem apreciar l'esmentat noble, ja de gran amb el cabell blanc, vestint l'uniforme de gran gala de Caballerizo Mayor del rei damunt del qual figurava la gran creu i la banda de l'ordre de Carles III i la creu i la venera de cavaller de Calatrava. Segons José Luís Díez, la manera de captar al personatge i el recarregat de la seva vestimenta, situen l'obra dins de la primera etapa de López a la Cort de Madrid. Tot i que generalment s'ha tendit a associar el personatge representat a la figura del Duc de Sotomayor aquesta atribució resulta força dubtosa. En el moment en que s'executà l'obra, el títol nobiliari era ostentat per Mariana Nin de Zatrillas y Sotomayor, VI Duquesa de Sotomayor des de 1798 fins 1847, i per tant ens trobaríem davant del retrat de Vicente Javier Vera de Aragón, Duc de Roca i Duc consort de Sotomayor.¹²⁶⁷

L'obra va ser propietat de la família nobiliària fins que va entrar a Maricel cap al 28 d'octubre de 1916, moment en que l'antiquari madrileny Apolinar Sánchez Villalba li vengué a Miquel Utrillo.¹²⁶⁸ A Sitges ocupà un lloc preeminent i va ser-hi fins que la traslladaren a Miami amb la resta de la col·lecció.¹²⁶⁹ Un cop mort el col·leccionista l'any 1927, passà a mans de Mrs. Richard Ely Danielson qui el 1937 el tenia a la seva

¹²⁶⁶ Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). Carta de Modesto de la Asunción a Joan Borràs, sense data. Apèndix Documental (Doc. núm. 254).

¹²⁶⁷ En cap cas el retratat seria Carlos Martínez de Irujo y del Alcázar (1846-1909), tal i com proposen Isabel Coll i Ignasi Domènech, perquè el quadre és anterior a la seva data de naixement. COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 210. DOMÈNECH, Ignasi. *Miquel Utrillo, el mercat de l'art i el col·leccionisme...*, p. 134.

¹²⁶⁸ Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, 28 de octubre de 1916. Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, sense data [27 d'octubre de 1916]. Apèndix Documental (Doc. núm. 287 i 296). SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. *Apolinar Sánchez: Notas sobre la actuación de un anticuario...*, p. 140-141.

¹²⁶⁹ Degueren quedar molt contents amb la compra d'aquesta obra perquè Ramon Casas decidí incloure-la al fons del retrat de Miquel Utrillo que pintà l'any 1917 a l'interior de Maricel.

La col·lecció d'art de Charles Deering

residència de Boston. Segurament va ser ella qui el cedí al Museum of Fine Arts de Boston, on està documentat el 1970. Posteriorment cancel·là la cessió,¹²⁷⁰ i va ser donada pels descendents del col·leccionista a l'Art Institute of Chicago on hi figura des de 1989.¹²⁷¹

La segona obra, era el *Retrat del Canónic Liñan* (c.1835) [PHISP049], un bon exemple dels retrats que acostumava a realitzar Vicente López i que tant agradaven als seus clients. Amb gran elegància i solemnitat ens presenta de mig cos a qui va ser Comissari del Tribunal de la Rota, i al fons hi reproduïx de manera tènue un porta monumental de ferro que es creu podria ser la del Cor de la Catedral de València. L'home el solideu negre i amb una mà aguanta un bonet circular de quatre pics, mentre que a l'altra sosté un petit llibret que podria ser un breviari luxosament enquadernat en pell i lletres daurades. De manera realista apareix un paperet senyalant la pàgina on ha aturat la lectura, convertint el volum en una referència a l'ús habitual que li donava a l'objecte pel càrrec de canonge que ostentava, tot i que també podria recordar la seva condició de bibliotecari a la Universitat de València.

D'aquest quadre n'existeixen fins a vuit còpies diferents repartides pel món. Una d'elles la trobem al Museo Lázaro Galdiano de Madrid,¹²⁷² mentre que la de millor pertanyia als hereus de Liñán i actualment es propietat d'uns col·leccionistes de Barcelona, que en data indeterminada l'adquiriren a l'advocat Josep Bertran i Musitu (1875-1957).¹²⁷³ La que a nosaltres en ocupa no és de les millors versions perquè presenta una forta intervenció del taller de López. Desconeixem a qui li comprà Utrillo, però gràcies a les notícies publicades a *Vell i Nou* sabem que l'adquirí cap el 15 de maig de 1915 per 5.000 pessetes.¹²⁷⁴ L'obra aparegué reproduïda a la mateixa revista l'1 de juny de 1915, on s'aprecia que presentava greus pèrdues.¹²⁷⁵ Per aquest motiu no dubtaren a fer-la restaurar per Josep Dalmau, qui els hi cobrà per la feina 400 pessetes.¹²⁷⁶ A Sitges hi romangué fins 1921 quan marxà als Estats Units. Durant un temps estigué al Deering Estate, on s'inclogué a l'inventari de 1927 com a *Portrait of*

¹²⁷⁰ Vicente López: *Retrato del duque Sotomayor* (c.1815, Museum of Fine Arts of Boston, núm. inv. 296.1970)

¹²⁷¹ Vicente López: *Retrato del duque Sotomayor* (c.1815, Art Institute of Chicago, núm. inv. 29.9.1989).

¹²⁷² Vicente López: *Retrato del canónigo Liñán* (c.1835, Museo Lázaro Galdiano, núm. inv. 3.567).

¹²⁷³ *Coleccionismo de Arte en Cataluña*. Madrid: Banco de Bilbao, 1987, p. 71 (cat. núm. 51).

¹²⁷⁴ «Adquisicions». *Vell i Nou*, Any I, núm. 1 (15 de maig de 1915), p. 14.

¹²⁷⁵ «Antiguitats». *Vell i Nou*, Any I, núm. 2 (1 de juny de 1915), p. 14.

¹²⁷⁶ A l'entrada del 5 de juliol de 1915 del *Llibre de Comptabilitat* de Maricel podem llegir: «Pagado a José Dalmau, por la restauración de un retrato original de Vicente López. 400 pesetas». Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.) *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*.

La col·lecció d'art de Charles Deering

an Unknown Spaniard,¹²⁷⁷ fins que passà a mans de James Deering Danielson qui el destinà a la seva residència de Coral Gables (Florida).¹²⁷⁸ Posteriorment ingressà per donació a l'Art Institute of Chicago l'any 1991.¹²⁷⁹

A Maricel també hi trobem documentades dues obres del pintor sevillà Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina (1806-1857). La primera, era el *Retrat de Julián Romea* [PHISP050] realitzat l'any 1843, que ens presenta el famós actor murcià que ajudà junt amb la seva dona Matilde Díez (1818-1883) a consolidar el teatre romàntic i l'alta comèdia a Espanya. Aquí el veiem vestint un abric de tons marrons, seguint la moda londinenca, damunt d'un fons fosc. La signatura de l'artista s'aprecia a l'angle inferior esquerra i és molt possible que Manuel Ossorio Bernard cités el quadre en l'inventari d'obres atribuïdes a Esquivel que realitzà.¹²⁸⁰ Desconeixem la procedència del venedor, però sabem que va ser adquirit per a la col·lecció Deering l'any 1917 tal i com anunciava la revista *Vell i Nou*.¹²⁸¹ A Sitges es destinà a can Xicarrons fins 1921 quan marxà cap als Estats Units.¹²⁸² Un cop allí s'incorporà a les col·leccions del Deering Estate, on segons Isabel Coll seria l'obra «*Man's Head*» d'autor anònim que figurava en l'inventari de la casa realitzat l'any 1927.¹²⁸³ Posteriorment continuà en mans de la família, fins que el 1956 fou donat a l'Art Institute of Chicago per Mrs. Chauncey McCormick.¹²⁸⁴

La segona obra del pintor sevillà present a Maricel, va ser el *Retrat de Matilde Díez* (1843) [PHISP051]. La retratada era la dona de Julián Romea i el quadre feia parella amb el del seu marit.¹²⁸⁵ És molt probable que els dos fossin realitzats en dates

¹²⁷⁷ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 212.

¹²⁷⁸ DÍEZ, José Luís. *Vicente López (1772-1850). Catálogo Razonado Vol. 2*. Madrid: Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 1999, p. 154 (catàleg número P-623). En la fitxa realitzada per Díez s'explica que el quadre de Maricel podria ser una còpia del que figurava a la col·lecció de Bertran i Músitu.

¹²⁷⁹ *Ibidem*. Avui en dia aquesta obra no consta en els fons del museu nord-americà.

¹²⁸⁰ OSSORIO BERNARD, Manuel. *Galería de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884, p. 207. Aquesta afirmació la realitzem tenint present que Esquivel, bon amic de l'actor, el retratà una altra vegada l'any 1847. Aquesta segona obra es conserva al Museo Nacional del Teatro (Almagro, Ciudad Real) amb el número d'inventari P00099.

¹²⁸¹ SACS, Joan. «Dos retrats de Don Anton M^a Esquivel». *Vell i Nou*, Any III, núm. 50 (1 de setembre de 1917), p. 532-534.

¹²⁸² Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). «*MARYCEL*». *List of items marked (X) on the inventory*.

¹²⁸³ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 274.

¹²⁸⁴ Antoni Esquivel: *Portrait of a Man* (1843, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1956.134).

¹²⁸⁵ Antonio Esquivel era molt amic de la parella i també retratà al seu fill, Alfredo Romea Díez (1838-1883). Es probable que la poesia que el pintor sevillà dedicà a Julián Romea en motiu d'haver retratat a la seva esposa i que es conserva en un arxiu particular de Sevilla, estigués relacionada amb el quadre que ens ocupa: «*En prueba de amistad sincera y pura / esta imagen te ofrezco de tu esposa, / y aunque al pincel no es dado su hermosura / imitar tan perfecta ni graciosa / al menos te recuerde esta pintura / su imagen alagüeña y cariñosa / y espero que a tu amor le sea grato / de la bella Matilde este retrato.*». DE

La col·lecció d'art de Charles Deering

pròximes, tot i que la qualitat d'aquest fos inferior.¹²⁸⁶ El desigual resultat s'explicaria per que Esquivel acostumava a treballar molt ràpid, fins i tot composava de memòria, fet que convertí en famosa a Madrid la seva prodigiosa facilitat per acabar en molt poc temps els encàrrecs que li arribaven.¹²⁸⁷ El retrat també era esmentat per Ossorio Bernard,¹²⁸⁸ i ingressà a Maricel al mateix temps que el de Romea.¹²⁸⁹ Va ser exposat a can Xicarrons fins 1921,¹²⁹⁰ quan marxà cap als Estats Units i s'incorporà al Deering Estate. Segons Isabel Coll va ser catalogada a l'inventari de 1927 com «*Woman's Head*», i actualment es desconeix la seva localització tot i que segurament figura en la col·lecció d'algun dels hereus del magnat nord-americà.¹²⁹¹

La seva inclusió a la col·lecció Deering vingué marcada per dos motius. El primera, era la seva data de realització. L'any 1843 sabem que Esquivel va ser nomenat pintor de cambra fet, que converteix les seves obres en el testimoni d'un moment excepcional dins la carrera de l'artista.¹²⁹² La segona, tingué a veure amb l'important paper que ocupava el sevillà dins l'art espanyol. Al llarg de la seva vida va ser un dels pintors més prolífics del romanticisme i un dels més importants retratistes de la cort madrilenya, rebent nombrosos encàrrecs que li permeteren crear una galeria de les principals personalitats de l'època.¹²⁹³ Diríem, doncs, que estem davant dues obres que ocuparien una important posició dins el recorregut per la història de l'art espanyol que intentava presentar Maricel,¹²⁹⁴ perquè van ser pintades per

LA BANDA Y VARGAS, Antonio. «Una poesia inèdita de Esquivel». *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, núm. 10 (1997), p. 503-504.

¹²⁸⁶ Tot i ser de qualitat inferior també estava signat per Esquivel i datat de 1843. «Sobre els dos retrats d'en Julià Romea y sa muller, obra d'Esquivel, publicats en el nombre 50 de "Vell i Nou"». *Vell i Nou*, Any III, núm. 52 (1 d'octubre de 1917), p. 584.

¹²⁸⁷ PANTORBA, Bernardino de. «Antonio María Esquivel». *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, 1959 (Segundo Cuatrimestre), p. 158.

¹²⁸⁸ OSSORIO BERNARD, Manuel. *Galería de artistas españoles...*, p. 207. Aquesta afirmació la realitzem tenint present que Esquivel, bon amic també de l'actriu, la retratà dues vegades més. El primer quadre forma part de les col·leccions del Museo Romántico de Madrid amb el número d'inventari 4.827. El segon es conserva al Museo Nacional del Teatro (Almagro, Ciudad Real) amb el número d'inventari IN-Grb215.

¹²⁸⁹ SACS, Joan. *Dos retrats de Don Anton M^a Esquivel...*, p. 532-534

¹²⁹⁰ Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). «*Marycel*». *List of items marked (X) on the inventory*.

¹²⁹¹ Ja donava notícia de la seva desaparició Antonio de la Banda quan realitzà la seva monografia dedicada a Esquivel. DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio. *Antonio María Esquivel*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2002, p. 108.

¹²⁹² PANTORBA, Bernardino de. *Antonio María Esquivel...*, p. 162.

¹²⁹³ GARCÍA MELERO, José Enrique. *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*. Madrid: Encuentro, 1998, p. 325.

¹²⁹⁴ SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. *De Bermejo a Romero de Torres: la pintura andaluza en la colección Deering (1909-1921)...*, p. 258-259.

La col·lecció d'art de Charles Deering

«el retratista por excelencia de la España romántica, llegando a superar a Madrazo, la máxima autoridad del purismo cortesano, en sencillez, intimidad y aproximación directa ante sus modelos»,¹²⁹⁵ dos retrats d'un «pintor de estilo propio, enormemente versátil y con un marcado carácter innovador, que busca, junto al respeto por el pasado, la renovación artística de su tiempo».¹²⁹⁶

Un altre dels noms importants va ser el d'Eugenio Lucas (1817-1870). Del pintor madrileny figuraren dues obres de les que no conservem excessiva documentació. La primera, *Vista del Tajo y el Puente de Ronda* [PHISP052] ens presenta una visió romàntica del paisatge, on el protagonista és el Puente Nuevo de Ronda construït entre 1759 i 1793 per substituir el vell pont derruït l'any 1740. D'ella només en tenim constància per una fotografia conservada al Fons Francesc Serra del Arxiu Fotogràfic de Barcelona.¹²⁹⁷ La segona, titulada *Mitges a la deriva* o *La zurra* [PHISP053], en referència a la beguda refrescant també coneguda com zurracapote, és una escena bucòlico-campestre i galant típica del segle XVIII. En ella un *majo* llença floretes a una noia que està d'esquenes a ell amb la faldilla arremangada fins al genoll i arreglant-se la mitja. Tenim notícia que Deering l'adquirí cap al 15 d'octubre de 1917 procedent de la col·lecció del pintor Domènec Carles Rosich (1888-1962), tal i com es publicà a la revista *Vell i Nou*.¹²⁹⁸ A Sitges hi estigué fins 1921 quan marxà als Estats Units sent dipositada al Deering Estate.¹²⁹⁹ L'any 1927 encara era allí perquè va ser inclosa en l'inventari de la casa on hi figurà amb el títol «*Stocking Adrift*».¹³⁰⁰

Tampoc tenim gaire informació sobre l'obra de Marià Fortuny (1838-1874) que sembla que figurà a Sitges. Isabel Coll apunta que podria tractar-se de *Testa d'home* [PHISP054], un petit quadre del que no en descriu cap tret i apunta que en l'actualitat

¹²⁹⁵ GUERRERO LOVILLO, José. *Antonio María Esquivel*. Madrid: Instituto Diego Velázquez de Sevilla y Madrid; Consejo superior de Investigaciones Científicas, 1957, p. 71.

¹²⁹⁶ GONZÁLEZ VIDALES, Laura. «Alfredo Romea y Díez. Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina, 1845. Sala de Juegos de Niños (Sala XIV)». *Pieza del Mes. Museo Romántico de Madrid* (novembre 2012), p. 9.

¹²⁹⁷ AFB (Fons Francesc Serra 1.302-A).

¹²⁹⁸ «Una pintura de l'Eugení Lucas». *Vell i Nou*, Any III, núm. 53 (15 d'octubre de 1917), p. 603. El quadre va aparèixer reproduït en aquell mateix número a la pàgina 600.

¹²⁹⁹ Apareix esmentada al petit i incomplet inventari de la col·lecció conservat a l'Arxiu Utrillo com «Cuadro – por Lucas (“La zurra”) (La media estirada)». Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). «MARYCEL”. *List of Items marked (X) on the inventory*.

¹³⁰⁰ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 272-274.

La col·lecció d'art de Charles Deering

figura en una col·lecció particular de Miami, segurament dels hereus de Deering.¹³⁰¹ Tot i la poca informació aportada per Coll, fet que es repeteix en l'estudi de diverses peces que conformaren la col·lecció, la rellevància de Fortuny ens fa pensar que l'obra que ens ocupa va ser propietat del nord-americà, perquè era molt difícil que no hi figurés cap obra seva a Maricel.

Del pintor reusenc, mort prematurament el 1874, tenim constància que el ja 1860 les seves obres generaven cert interès als Estats Units i que era col·leccionat per les grans fortunes del país. Aquesta rellevància augmentà a partir de 1870 quan es començaren a redactar enciclopèdies i guies de les col·leccions públiques i privades, on es referien a ell dient que «*Fortuny, in fact, will probably be estimated by futurity as the real artistic glory of his age*».¹³⁰² Pels americans, a finals del segle XIX, Fortuny era percebut com un artista innovador a l'alçada de noms com Miquel Àngel, Rembrandt o Velázquez.

La seva popularitat anà en augment gràcies a un sopar que organitzaren l'any 1884 els pintors impressionistes Robert Frederick Blum (1857-1903) i William Merritt Chase (1849-1916), coincidint amb la celebració del desè aniversari de la mort de l'artista.¹³⁰³ Per ells esdevingué un referent, un puntal sobre el que iniciar la renovació de la pintura nord-americana, per tal d'allunyar-se dels temes romàntics en els que es trobava ancorada. Aquesta visibilitat provocà que edicions barates de gravats de Fortuny comencessin a circular pels Estats Units i que els col·leccionistes es llencessin definitivament a comprar obra seva. Només així s'entén que quadres com *L'antiquari* (1863) es trobi actualment al Boston Museum of Arts,¹³⁰⁴ que *L'encantador de serps* (1869) fos adquirit pel Walter Art Museum,¹³⁰⁵ o que *Granja: pati de l'Alhambra* (1872), una de les seves darreres obres, sigui al Fogg Museum of Arts.¹³⁰⁶

I pel que fa als catalans, la figura de Fortuny ràpidament es convertí en un model a seguir. Quasi tots els artistes, per no dir tots els que conformaren la generació modernista, el tingueren com a referent directe. El propi Ramon Casas n'és un dels exemples més clars. Fins i tot la seva influència provocà que molts joves es desplaressin expressament a Granada, com feren Rusiñol i Utrillo l'any 1895, per captar la llum i

¹³⁰¹ *Ibidem.*, p. 260.

¹³⁰² STRAHAN, Edward (ed.). *The art treasures of America*. Philadelphia, s.a., p. 35.

¹³⁰³ SULLIVAN, Edward J. «Fortuny a Amèrica: col·leccionistes i deixebles». DINS: *Fortuny 1838-1874*. Barcelona: Fundació La Caixa, 1989, p. 113-115.

¹³⁰⁴ Mariano Fortuny: *Antiquaries* (1863, Museum of Fine Arts Boston, núm. inv. 24.17).

¹³⁰⁵ Mariano Fortuny: *Hindu snake charmers* (1869, Walters Art Museum, núm. inv. 37.117).

¹³⁰⁶ Mariano Fortuny: *A patio in Granada* (1872, Fogg Art Museum, núm. inv. 1942.192).

La col·lecció d'art de Charles Deering

l'ambient tal i com havia fet el reusenc anys abans. Aquesta emulació resultava evident perquè la ciutat andalusa «encara emanava en els ambients artístics la flaire que hi havia deixat Fortuny deu anys abans; segons com, pintar Granada volia dir imitar Fortuny».¹³⁰⁷ Per tant, davant la rellevància de l'artista per la història de l'art català i també nord-americà, és factible pensar que va ser present a Maricel amb alguna obra seva.

Tampoc tenim gaire informació del quadre de Joan Roig i Soler (1852-1909). Gràcies a l'inventari parcial de la col·lecció sabem que es titulava *Ribera de Sitges* [PHISP055], i que es trobava penjat a can Xicarrons.¹³⁰⁸ Amb aquest títol tant genèric, i sent la vila del Garraf un dels principals temes de representació del pintor català, resulta molt difícil discernir de quin llenç estem parlant. El mateix succeeix amb l'obra d'Arcadi Mas i Fondevila (1852-1934) que tingué en propietat Charles Deering. Bon amic de Casas i d'Utrillo, l'any 1913 suplí al primer en l'encàrrec de decorar la façana de Santa Caterina de l'església parroquial de Sitges. A través d'aquesta obra, finançada per un donatiu del magnat, es guanyà l'estima d'aquest que no dubtà a comprar-li el llenç titulat *A la platja* [PHISP056]. El quadre, del que tenim constància gràcies a una imatge publicada al volum XXIII de la *Enciclopedia Espasa*,¹³⁰⁹ ens mostra una escena a primera línia de mar on una dona asseguda en una petita cadira alleta a un nadó mentre arregla una xarxa de pesca. Al seu costat, dempeus, un pescador prepara una barca per tal de sortir a feinejar. D'ella no tenim notícia que marxés a Estats Units i actualment en desconeixem la seva localització.

Un altre dels noms que formà part de la col·lecció va ser Darío de Regoyos (1857-1913). El pintor asturià, que tant bé captà la España Negra i que establí estrets contactes amb els simbolistes belgues, va ser un artista molt proper a Utrillo. Els dos havien coincidit a París, es retrobaren a Barcelona durant l'època de Els Quatre Gats, i el català sempre procurà que els seus quadres s'exposessin i es venguessin a bons preus. Tot i la gran amistat que els unia, Regoyos morí prematurament l'any 1913 causant un veritable daltabaix dins el món artístic barceloní.¹³¹⁰ Un bona mostra de la complicitat que existia

¹³⁰⁷ LAPLANA, Josep de C. «Rusiñol, Casas i el modernisme a la parisenca». DINS: *El Modernisme. Volum III. Pintura i dibuix*. Barcelona: L'Isard, 2002, p. 74.

¹³⁰⁸ Apareix esmentada al petit i incomplet inventari de la col·lecció conservat a l'Arxiu Utrillo com «Cuadro – por Roig i Soler (“Ribera de Sitges”)». Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). “MARYCEL”. *List of Items marked (X) on the inventory*.

¹³⁰⁹ *Enciclopedia Vniversal Ilvstrada Evropeo-Americana. Tomo XXXIII*. Madrid: Espasa-Calpe, 1917, làmina entre p. 640 i 641).

¹³¹⁰ Sobre la figura de Darío de Regoyos: SAN NICOLÁS, Juan. *Dario de Regoyos*. Barcelona: Diccionari Ràfols Edicions Catalanes S.A, 1990. *Dario de Regoyos. 1857-1913. La aventura*

La col·lecció d'art de Charles Deering

entre ells, la trobem en una carta que la viuda del pintor li envià a Utrillo demanant-li que l'ajudés a organitzar una exposició a Fayanc Català, perquè el germà del pintor, que des de feia poc s'ocupava dels assumptes legals de la família, «*tiene muy buena intención pero no era nada de las ideas de Dario y no le puedo hacer escoger nada puesto que se que no quiere a la obra de mi Dario. Él vive treinta años atrasado, le gusta la pintura de su hermano Jose Echena*». ¹³¹¹

Si entenem aquesta amistat que els unia i la rellevància artística que assolí Regoyos dins del panorama artístic nacional, no ens ha d'estranyar que a Maricel hi figurés un quadre com *Procesión de Fuenterrabia* (1887) [PHISP057]. L'obra, que capta el moment en que la gent del poble assisteix a la festivitat religiosa, segons Isabel Coll l'adquiriren el març de 1916 a l'exposició commemorativa que se celebrà a les Galeries Laietanes, i posteriorment passà a Tamarit i d'allí a Miami. ¹³¹² En realitat, el quadre va ser comprat cap a 1914, poc després de que figurés al *Salón de la Libre Esthetique* celebrat a Brussel·les, moment en que se li perd la pista. No reaparegué fins l'any 1981, quan va ser redescobert per Juan San Nicolás, tal i com es publicà al diari ABC. ¹³¹³ Avui en dia forma part d'una col·lecció particular.

Un altre artista representat a Maricel va ser Eliseu Meifrèn (1859-1940). D'ell hi figuraren dos quadres, el primer dels quals es titulà *Cadaqués al clar de lluna* [PHISP058], una temàtica abordada pel pintor en nombroses ocasions tal i com demostren les diverses versions del llenç que es conserven al Museu del Modernisme de Barcelona i al Casino de Cadaqués. Pel que fa a l'obra que ens ocupa, en conservem una fotografia publicada l'any 1917 al volum XXXIV de la *Enciclopedia Espasa*, ¹³¹⁴ i sabem que el nord-americà pagà per ella 4.000 pessetes el 3 d'octubre de 1915 a Dolores Pajarín, dona de l'artista. ¹³¹⁵ Segons Isabel Coll el quadre estigué a Sitges fins 1921 quan viatjà als Estats Units i s'incloué a l'inventari de 1927 del Deering Estate amb el títol «*Night scene, Spanish village*». ¹³¹⁶ Formà part de les col·leccions dels

impresionista. Bilbao: Museu de Bellas Artes de Bilbao; Museo Thyssen-Bornemisza Madrid; Museo Thyssen Málaga, 2013.

¹³¹¹ Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). Carta de Henrietta de Montguyon, viuda de Darío de Regoyos, a Miquel Utrillo, 7 de novembre de 1913. Apèndix Documental (Doc. núm. 255).

¹³¹² COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 236-238.

¹³¹³ JIMÉNEZ, Salvador. «Un Regoyos perdido y hallado». ABC (21 de novembre de 1981), p. 52.

¹³¹⁴ *Enciclopedia Vniversal Ilvstrada Europeo-Americana*. Tomo XXXIV. Madrid: Espasa-Calpe, 1917, làmina entre p. 224 i 225)

¹³¹⁵ A l'entrada del 3 d'octubre de 1915 del *Llibre de Comptabilitat* de Maricel podem llegir: «*Pagado a Dolores P. de Meyfren por saldo del importe del cuadro "Cadaqués de noche". 4.000 pesetas*». Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*.

¹³¹⁶ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 254.

La col·lecció d'art de Charles Deering

hereus de Deering fins l'1 de novembre de 2012, quan decidiren subhastar-la a Christie's Nova York sent adjudicada per 122.500 dòlars.¹³¹⁷

De la segona obra en tenim molta menys informació. A través de l'inventari parcial conservat a l'Arxiu Utrillo, sabem que es titulava *Costa de Canarias* [PHISP059] i que decorava una de les estances de Can Xicarrons.¹³¹⁸ Creiem que va ser una de les obres que es traslladà al castell de Tamarit l'any 1921 i que no marxà cap als Estats Units. Actualment en desconeixem la seva localització.

No podia faltar de cap manera a la col·lecció una obra de Santiago Rusiñol i Prats (1861-1931). El quadre en qüestió era *Xiprers del Generalife* [PHISP060], pintat entre juliol i octubre de 1909 en el transcurs de la campanya que realitzà a Granada.¹³¹⁹ En ell s'aprecia una vista del camí del Generalife amb xiprers a cada cantó, que guarda força relació amb una fotografia que el propi pintor realitzà de l'indret. També cal emparentar-lo amb una de les glosses que redactà durant la seva estada a la ciutat andalusa, on defensava l'entorn de l'Alhambra i elogiava al xiprer.¹³²⁰

L'obra es presentà per primera vegada davant del públic la segona setmana d'octubre en una exposició al Centro Artístico de Granada amb el títol *Paseo de los cipreses*, acompanyat de deu llenços més en els que «*el maestro ha sabido aprisionar el color y la luz incomparable de los jardines de Generalife y Lindaraja en éxtasis de voluptuosa melancolía*».¹³²¹ Un any després l'exposà a la Sala Parés de Barcelona,¹³²² i posteriorment figurà amb el títol *Xiprers del Generalife* a l'edició de *Jardins d'Espanya* apareguda el 1914.¹³²³ No tenim constància documental de quan fou adquirit per

¹³¹⁷ *19th Century European Art*. New York: Christie's Rockefeller Plaza, 1 de novembre de 2012. A la subhasta figurà com a Lot 2.592.

¹³¹⁸ Apareix esmentada al petit i incomplet inventari de la col·lecció conservat a l'Arxiu Utrillo com «*Cuadro – por Meifren (“Costa de Canarias” – Marco moderno)*». Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). “*MARYCEL*”. *List of Items marked (X) on the inventory*.

¹³¹⁹ Sabem que Rusiñol era a Granada abans del juliol de 1909 i que per aquest motiu no va viure en persona la Setmana Tràgica a Barcelona. Seguí els esdeveniments per la premsa i mai en va fer comentaris. A l'agost la seva filla Maria es reuní amb ell i passaren una temporada plegats a la ciutat andalusa. SARMIENTO, Miguel. «Colaboración Una ausencia. Santiago Rusiñol». *LUH* (1 de juliol de 1909), portada. LAPLANA, Josep de C.; PALAU-RIBES O'CALLAGHAN, Mercedes. *La pintura de Santiago Rusiñol. La vida*. Barcelona: Mediterrània, 2004, p. 115.

¹³²⁰ XARAU. «Glosari. La Urbanisació de l'Alhambra». *L'Esquella de la Torratxa*, Any 81, núm. 1.609 (29 d'octubre de 1909), p. 701.

¹³²¹ «Rusiñol». *El Defensor de Granada*, núm. 14.928 (13 d'octubre de 1909), p. 1.

¹³²² «En Rusiñol a càn Parés». *La Veu de Catalunya (Pàgina Artística de La Veu)*, (20 de gener de 1910), p. 3. «Belles Arts». *Il·lustració Catalana*. Any VIII, núm. 346 (23 de gener de 1910), p. 57. «Barcelona-Salón Artística». *La Il·lustració Artística*. Any XXIX, núm. 1.468 (14 de febrer de 1910), portada. MARAGALL, Joan Antón. *Història de la Sala Parés*. Barcelona: Selecta, 1975, p. 109.

¹³²³ RUSIÑOL, Santiago. *Jardins d'Espanya*. 1914. Apareix en una de les làmines com «*Xiprers del Generalife*». Tornaria a figurar en la mateixa edició del llibre que s'edità l'any 1925 com «*Cipreses del Generalife*». RUSIÑOL, Santiago. *Jardins d'Espanya*. Barcelona, 1925.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Deering, però segurament va ser entre 1912 i 1913 perquè el quadre apareix a la fotografia d'un dels salons de la vessant de mar del palau. Posteriorment va ser traslladada a can Xicarrons,¹³²⁴ on hi romangué fins 1921 quan marxà als Estats Units. Actualment forma part de la col·lecció d'un dels descendents de Deering.¹³²⁵

La seva inclusió a Maricel venia clarament delimitada per tres motius. El primer, per la seva importància dins la història de l'art català i espanyol. Gràcies a Rusiñol, i també a Utrillo, Casas i Clarasó, l'art català s'havia modernitzat i a ell calia considerar-lo el capdavanter del Modernisme a casa nostra.¹³²⁶ En segon lloc, l'amistat que mantenia amb Utrillo i Casas, unit al veïnatge amb Deering, feien del tot obligatori que estigués representat a la col·lecció.¹³²⁷ Finalment, també cal prestar atenció al tema de l'obra que el nord-americà posseïa. Granada i l'Alhambra eren dos conceptes que influïren plenament el pensament romàntic dels nord-americans i també resultaren fonamentals en la inspiració per construir les terrasses de Maricel. És per aquest motiu, que no trobaren una obra millor de Rusiñol perquè prengué part d'aquest projecte.

Ben poca informació conservem del quadre d'Enric Galwey (1864-1931) que figurà a Sitges. Sabem que es tracta d'un paisatge, tema habitual en la seva producció, i que l'adquirien a les Galeries Laietanes el 14 de juny de 1917 pagant per ell, junt amb d'altres objectes, 1.050 pessetes [PHISP061].¹³²⁸ L'any 1921 va ser traslladat a Tamarit, on va formar part de la decoració fins el 1988. Amb la venda del castell, l'obra passà a formar part d'una col·lecció particular de Barcelona. Tampoc tenim gaire informació sobre les dues aquarel·les de Joan Llaverias Llabrós (1865-1938) de les que Deering en va ser propietari. Isabel Coll treballa amb la hipòtesi que representaven el paisatge de Mallorca [PHISP062] i Montserrat [PHISP063], informació que corroborem després d'examinar-les personalment, i que formaren part de l'exposició

¹³²⁴ Inicialment el quadre es veu penjat en la sala gran del primer pis de la vessant de mar del palau en una fotografia de l'Arxiu Mas que caldria datar cap a 1913. Posteriorment es va disposar prop de la xemeneia de la casa Xicarrons, tal i com demostra una fotografia de Francesc Serra realitzada entre 1917 i 1918. Arxiu Mas, C-9458. AFB, Fons Francesc Serra 786-A.

¹³²⁵ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 254 i 256.

¹³²⁶ En aquesta posició preeminent que ocupava hi tingueren un paper fonamental les Festes Modernistes que organitzà al Cau Ferrat entre 1893 i 1899.

¹³²⁷ Recordem que la seva efígie també estava previst que s'incorporés al pont del carrer Fonollar a través d'un dels medallons encarregats a l'escultor rossellonès Gustave Violet.

¹³²⁸ A l'entrada del 14 de juny de 1915 del *Llibre de Comptabilitat* de Maricel podem llegir: «Pagado a Galeria Layetanas de un cuadro de E. Galoez otro de R. Duran y un lote damascos encarnados. 1.050 pesetas». Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*. Considerem que existeix un error de transcripció i que aquest «Galoez» que s'esmenta no és altre que Enric Galwey García.

La col·lecció d'art de Charles Deering

que el català realitzà a la Victoria Gallery de Londres on segons ella l'artista presentà cent cinquanta obres.¹³²⁹

Si acceptem la temàtica que tracten les aquarel·les, la dedicada a Montserrat mai s'hauria exposat a Londres. En realitat es presentà en públic a Faiança Català l'any 1910, moment en que la degueren adquirir aprofitant que Utrillo era el director artístic de la galeria. I pel que fa a l'altra, segurament si que es mostrà a Londres el febrer de 1911 a la Victoria Galleries situada al 123 del carrer Victoria al sector de Westminster.¹³³⁰ Sota el títol *Catalonian Spain*, Llaverias mostrà als britànics tot tipus de vistes sobre la Costa Brava, i seria llavors, un cop retornaren les peces a Catalunya, quan van ser comprada i incorporada a Maricel. Posteriorment, en data indeterminada, van ser traslladades al castell de Tamarit per decorar un dels menjadors del recinte. Actualment encara s'hi poden veure allí exposades.

L'artista més ben representat a la col·lecció va ser Ramon Casas. D'ell el nord-americà posseï obres de totes les etapes pictòriques, i per això, seguint l'ordre cronològic de producció, la primera que volem esmentar és *Paisatge de tardor: un mur* [PHISP064]. Possiblement pintada entre l'estiu i la tardor de 1891,¹³³¹ formava part d'un conjunt de teles que l'artista dedicà a les rodalies de Sitges i en les que s'interessà per abordar qüestions relatives al color i a la llum.

La primera vegada que es mostrà en públic sembla que va ser a la *Segona Exposició Rusiñol, Casas i Clarasó* inaugurada a la Sala Parés de Barcelona 5 de novembre de 1891,¹³³² on degué causar certa impressió perquè inspirà una vinyeta

¹³²⁹ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 260. En realitat a l'exposició només hi presentà 50 obres.

¹³³⁰ DOMÈNECH, Joan. «Joan Llaverias: centenari d'una exposició». *Revista de Girona*, núm. 266 (2011), p. 58-61.

¹³³¹ COLL MIRABENT, Isabel. *L'inici de la relació. Ramon Casas i Sitges*. Sitges: Fundació Ave Maria, 2007, p. 44.

¹³³² L'exposició, que s'inaugurà amb una festa íntima a la que assistiren els amics dels artistes rebé l'atenció de nombrosos crítics. «Una fiesta íntima». *La Vanguardia*, Any XI, núm. 3.057 (6 de novembre de 1891), p. 4-5. M. «Casas y Rusiñol». *La Publicidad, Diario ilustrado, político, de anuncios, avisos y noticias*, Any XIV, núm. 4.977 (7 de novembre de 1891), p. 2. «El arte en Barcelona». *Diario Mercantil de Barcelona* (8 de Novembre de 1891). BASSEGODA, Bonaventura. «Salón Parés. Exposició Rusiñol, Casas y Clarasó». *La Renaixença* (13 de novembre de 1891), p. 7.031-7.032. CASELLAS DOU, Raimond. «Fruys del Cau Ferrat». *L'Esquella de la Torratxa*, Any XIII, núm. 670 (14 de novembre de 1891), p. 722-724. ROCA Y ROCA, J. «La semana en Barcelona. La exposició Russinyol-Casas-Clarassó». *La Vanguardia*, Any XI, núm. 3.066 (15 de novembre de 1891), p. 4. Arran d'aquesta exposició el periodista, crític i escriptor Raimon Casellas Dou (1855-1910) s'adherí a la visió artística proposada per Rusiñol i Casas, a més de considerar que feien la millor pintura d'aquell moment a Espanya. CASELLAS DOU, Raimon. «Exposició de pinturas. Rusiñol Casas». *L'Avens. Revista mensual il·lustrada*, Any III, núm. 11 (30 de novembre de 1891), p. 334-343.

La col·lecció d'art de Charles Deering

satírica apareguda a la revista *Barcelona Cómica*.¹³³³ A la mostra estigué acompanyada d'altres obres de temàtica sitgetana en les que es considerà que havia «*echado el resto en sus apuntes, en pleno sol, de Sitjes, palpitantes de luz, [ja que] contrastan visiblemente con sus paisajes septentrionales, envueltos por la bruma, si bien en ambos resplandece la misma sencillez en la factura y la misma exactitud en la percepción*».¹³³⁴ Posteriorment, figurà a la Primera Exposició de Belles Arts de Sitges inaugurada el 23 d'agost de 1892 al Saló de l'Ajuntament de la vila,¹³³⁵ que amb el temps ha passat a la història com la Primera Festa Modernista, i també fou portada del número 62 de la revista *Pèl & Ploma*.¹³³⁶

El quadre va romandre al taller que l'artista tenia al Passeig de Gràcia fins que Deering probablement l'adquirí en el transcurs de la visita que hi realitzà l'any 1904. D'allí marxà als Estats Units fins que retornà a Catalunya entre 1909 i 1911 per formar part de la decoració de Maricel. A Sitges canvià d'estança diverses vegades fins 1921, quan Deering abandonà Espanya amb tota la col·lecció. El llenç, com alguns altres, sembla que no l'acompanyà i es quedà aquí on, amb el temps, entrà a formar part de la col·lecció que Francisco Godia reuní al Conventet.¹³³⁷ En algun moment entre 1973 i l'actualitat canvià de mans i ara forma part d'una col·lecció particular de la que desconexem la seva localització..¹³³⁸

També datada cap a 1891 hi podíem trobar una obra menor titulada *Plaça de toros* [PHISP065]. En ella Casas aborda novament la temàtica taurina després d'anys de no haver-la tractat, i ens presenta una vista parcial d'una plaça de toros en la que sembla interessar-se pel contrast entre el ple, representat per la grada plena de gent, i l'estàtic,

¹³³³ «Exposición Rusiñol, Casas y Clarasso». *Barcelona Cómica*, núm. 125 (18 de novembre de 1891), p. 8-9.

¹³³⁴ RAHOLA, Frederic. «Exposición Parés. Rusiñol, Casas, Clarassó». *La Vanguardia*, Any XI, núm. 3.056 (7 de novembre de 1891), p. 4. Aquest article de Rahola pot considerar-se el catàleg de l'exposició ja que en ell figura la relació d'obres que s'hi van exposar.

¹³³⁵ Exposada amb el títol *Un mur*, l'acompanyaven en la mostra set composicions més: *Camí del Vinyet, Estudi, Pati del Vinyet, Pati del Vinyet II, Efecte de Sol, Camí solejat i Efecte gris*. COLL MIRABENT, Isabel. «L'Escola luminista de Sitges». DINS: *L'Escola Luminista de Sitges. Els precedents del modernisme*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges; Diputació de Barcelona; Ajuntament de Sitges, 2002, p. 47.

¹³³⁶ *Pèl & Ploma*, Any II, núm. 62 (15 d'octubre de 1900), portada.

¹³³⁷ Tenim constància que l'obra formava part de la col·lecció Francisco Godia l'any 1973 quan fou prestada per una exposició antològica celebrada a Sabadell. *Ramon Casas 1866-1932: exposició antològica*. Sabadell: Acadèmia de Belles Arts de Sabadell, 1973, p. 27.

¹³³⁸ «Subasta especial de 10€ a 1.000€». Barcelona: *Balcli's*, 11 de febrer de 2015 [Lot 90]. Com a curiositat, volem apuntar que Felícia Huet i Bas (c.1870-1916), germana d'Emília i també pintora, realitzà un quadre des del mateix punt de vista que Ramon Casas que se subhastà a Barcelona l'any 2015. L'obra, signada a l'angle inferior dret per la pintora, està realitzada amb un estil similar al de Ramon Casas i presenta alguns desperfectes. El preu de sortida era de 200 euros però no trobà comprador.

La col·lecció d'art de Charles Deering

aquí el *burladero* i la sorra.¹³³⁹ Per la seva factura molt esbossada, a més de la signatura amb la data afegida posteriorment, podria tractar-se d'un apunt o un estudi per una obra de major envergadura. Segurament va ser comprada per Deering l'any 1904 i entre 1909 i 1911 tornà dels Estats Units per incorporar-se a Maricel. A Sitges inicialment fou penjada a la sala gran del primer pis, molt a prop de la zona de treball que tenia allí el nord-americà, i després va ser traslladada a un dels passadissos que conduïen a les estances privades del Maricel de Mar. Allí romangué fins 1921 quan abandonà el país i actualment forma part d'una col·lecció particular nord-americana.

Un altre quadre de Casas a la col·lecció era *Pati del Vinyet* (1892) [PHISP066], on ens mostra una vista de l'hort del santuari sitgetà en el que ell i Rusiñol pintaren diverses obres interessant-se per la llum del Mediterrani i el paisatge a *plein air*. Cal destacar que en aquest llenç s'hi representa una pica baptismal que es trobava fora del recinte religiós, que poc temps després seria traslladada al Cau Ferrat on es transformà en el brollador que encara ara podem apreciar. La primera vegada que s'exposà en públic va ser a la *Primera Exposición de Bellas Artes* de Sitges celebrada l'any 1892.¹³⁴⁰ També formà part de la *Segona Exposició Ramon Casas* celebrada a Barcelona l'any 1900, on es presentaren els originals que havien servit per il·lustrar fins aquell moment la revista *Pèl & Ploma*,¹³⁴¹ publicació en la qual aparegué reproduïda al número 59 de l'1 de setembre de 1900.¹³⁴²

El quadre tornà a mans del seu autor, qui el conservà al taller del Passeig de Gràcia fins 1904. Creiem que va ser un dels llenços que Deering adquirí aquell any quan es conegueren amb l'artista català i se l'endugué cap als Estats Units, on Casas el va poder veure exposat quan visità el país entre 1908 i 1909. Amb la compra de l'antic hospital de Sant Joan Baptista i la posterior conversió en Maricel, tornà a Catalunya i durant força temps s'exposà al menjador del recinte. Allí hi va ser fins 1921 quan la traslladaren a Tamarit, i a partir d'aquell moment li perdem el rastre perquè no sabem si marxà cap als Estats Units o es quedà a Catalunya.

¹³³⁹ Entre les primeres obres de Casas trobem un gran interès per la temàtica taurina. En són un bon exemple *Corrida de toros* (c.1884, Museu de Montserrat), *Toros*, "suerte de varas" (c.1884, col·lecció particular), *Picador* (c.1884, col·lecció particular), *Toros* (c.1884, col·lecció particular), *Corrida de toros*, *Suerte de picas* (c.1884-1886, col·lecció particular), *Entrada a la plaza de toros de Madrid* (c.1885-1886, col·lecció particular), *Maestranza de Sevilla* (c.1887, col·lecció particular) i *Picador en la plaza* (c.1887, col·lecció particular), aquesta última la darrera que dedicà al món dels toros fins l'any 1891.

¹³⁴⁰ CASELLAS, Raimon. «La Exposición artística de Sitges». *La Vanguardia*, Any XII, núm. 3340 (27 d'agost de 1892), p. 4-5. L'obra apareix reproduïda i se li assignà el número 19 a l'exposició.

¹³⁴¹ «Catàleg de l'exposició dels originals que serveixen per a l'il·lustració del PÈL & PLOMA». *Pèl & Ploma*, Any II, núm. 50-52 (26 de maig de 1900), p. 4. L'obra figura amb el número 31 del catàleg.

¹³⁴² *Pèl & Ploma*, Any II, núm. 59 (1 de setembre de 1900), p. 8.

La col·lecció d'art de Charles Deering

En aquest recorregut també ens volem referir al quadre titulat *Au bain* (c.1895) [PHISP067]. El nu femení, tema habitual en la producció de Ramon Casas, aquí se'n presenta en una escena de *toilette* on la dona està obrint l'aixeta de la banyera per preparar-se un bany. Al fons de la composició hi veiem un rentamans amb un prestatge i una gran finestra per on entra la llum que il·lumina tota l'escena. El que resulta força sorprenent, és que realitzà tres versions que només es diferencien entre elles per petits detalls. En una, actualment en col·lecció particular, veiem com incorpora un gerro amb flors al prestatge del fons. Sabem que s'exposà al *Salón* de París l'any 1899 on possiblement l'adquirí el músic Isaac Albéniz. La segona, també conservada en una col·lecció particular, presenta a diferència de les altres una cadira en primer terme amb les robes de la dona damunt. Per últim, la que ens ocupa, té els cantons de la part superior de la tela roms.¹³⁴³

Creiem que aquesta va ser una de les obres que Deering adquirí l'any 1904 i que retornà a Catalunya expressament per decorar la residència d'estiu. Allí s'exhibí al menjador fent parella amb *Pati del Vinyet* (1892) i *Retrat de Maria Tubau* (1901), fins que el 1921 marxà cap als Estats Units. L'any 1927 s'inclogué a l'inventari de la residència del nord-americà amb el número 1.228,¹³⁴⁴ i actualment forma part de la col·lecció dels hereus de Deering.

Segons Isabel Coll, a Maricel també hi va ser present l'*Esbós per Ball de tarda* (1896) [PHISP068]. Quan l'artista català decidí pintar aquesta obra, actualment conservada al Cercle del Liceu,¹³⁴⁵ tingué molts problemes per abordar la seva realització i es veié obligat a fer diversos esbossos. Un d'ells, el que ens ocupa, va formar part de la *Segona Exposició Ramon Casas* celebrada a la Sala Parés l'any 1900 on es presentaren tot d'obres que havien servit per il·lustrar la revista *Pèl & Ploma*.¹³⁴⁶ Segurament el conservà la seu taller i Deering li comprà l'any 1904 quan es conegueren personalment. Probablement tornà coincidint amb l'inici de Maricel, on hi romangué fins 1921 quan se li perd el rastre, tot i que Coll l'any 2012 la situava en una col·lecció particular indeterminada.¹³⁴⁷

¹³⁴³ *Ramon Casas. El pintor del modernismo*. Barcelona; Madrid: Museu Nacional d'Art de Catalunya; Fundación Cultural Mapfre Vida, 2001, p. 156.

¹³⁴⁴ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 138.

¹³⁴⁵ *La pintura modernista al Cercle del Liceu*. Barcelona: Cercle del Liceu; Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1994, p. 28-29.

¹³⁴⁶ *Catàleg de l'exposició dels originals que serveixen per a l'il·lustració del PÈL & PLOMA...*, p. 5. L'obra figura amb el número 64 del catàleg

¹³⁴⁷ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 146.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Seguint l'ordre cronològic, també va ser a Sitges un quadre realitzat cap a 1899 que duia per títol *Dona pentinant-se* [PHISP069]. L'obra ens presenta una noia vestida amb una brusa i una faldilla llarga asseguda en un banc, mentre es pentina la seva llarga cabellera i aixeca un ull cap a l'espectador. La composició resulta molt propera a un dibuix del propi artista conservat al Cau Ferrat, que sembla l'estudi preparatori del llenç que ens ocupa,¹³⁴⁸ i també del quadre titulat *Estudi* (c.1898).¹³⁴⁹ Amb ella demostra els seus coneixements dels impressionistes perquè trià una temàtica abordada per pintors com Edgar Degas (1834-1917), Federico Zandomenighi (1841-1917) o Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901).¹³⁵⁰

Creiem que el quadre va ser adquirit per Deering l'any 1904 i que retornà a Sitges entre 1909 i 1911. A Maricel estigué penjat en un dels passadissos que conduïa a les estances privades situades a la vessant de mar del palau, on va ser-hi fins 1921 quan marxà als Estats Units. Allí seguí en possessió del nord-americà fins la seva mort l'any 1927, i actualment forma part d'una col·lecció particular.

A les parets de Maricel també hi penjava *Sortida de l'Exposició* [PHISP070]. Pintat cap a 1900, ens presenta les rodalies de l'edifici que albergà l'Exposició Universal de París, del qual s'aprecien les cúpules al fons de la composició. El pintor català, habitual d'aquests esdeveniments, decidí aquell any exercir de corresponsal per la revista *Pèl & Ploma* i aprofità per pintar aquest oli.¹³⁵¹ També conegut com *Sortida per a les curses*,¹³⁵² *Sortint de l'Hipòdrom*,¹³⁵³ *A les carreres de cavalls*¹³⁵⁴ o *La diligència*,¹³⁵⁵ segurament fou adquirit per Charles Deering l'any 1904. El traslladà als Estats Units per enviar-lo posteriorment a Sitges entre 1909 i 1911. A Maricel inicialment decorà les estances privades del col·leccionista, per passar després a la gran sala del primer pis. Allí s'exposà fins 1921 quan fou enviat al castell de Tamarit. Abans

¹³⁴⁸ Ramon Casas: *Dona pentinant-se* (Museu Cau Ferrat de Sitges, núm. inv. 30.784).

¹³⁴⁹ Ramon Casas: *Estudi* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 4.038) El quadre va ser comprat a Lluís Plandiura l'any 1932.

¹³⁵⁰ COLL, Isabel. *El ressò de l'impressionisme en el Cau Ferrat*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, 1999, p. 56.

¹³⁵¹ Les impressions de Ramon Casas en visitar l'exposició foren publicades a la revista entre el 15 de juny i l'1 d'agost de 1900. CASAS, Ramon. «Pèl & Ploma a París». *Pèl & Ploma*, núm. 54 (15 de juny de 1900), p. 6-7. CASAS, Ramon. «Pèl & Ploma a París». *Pèl & Ploma*, núm. 55 (1 de juliol de 1900), p. 6-8. CASAS, Ramon. «Pèl & Ploma a París». *Pèl & Ploma*, núm. 56 (15 de juliol de 1900), p. 6-8. CASAS, Ramon; UTRILLO, Miquel «Pèl & Ploma a París». *Pèl & Ploma*, núm. 57 (1 d'agost de 1900), p. 6-9.

¹³⁵² FALGUERES. «El nou Museu d'Art Modern de Barcelona (Fantasia d'una nit de Nadal)». *D'Ací i d'Allà*, vol. XIV, núm. 84 (desembre de 1924), p. 222.

¹³⁵³ JORDÀ, Josep Maria. *Ramon Casas, pintor...*, Làmina núm. 3.

¹³⁵⁴ RÀFOLS, Josep Francesc. *Modernismo y modernistes*. Barcelona: Destino, 1949, il·lustració núm.

12.

¹³⁵⁵ *Exposición R. Casas*. Sabadell: Academia de Bellas Artes de Sabadell, 1973, p. 14.

La col·lecció d'art de Charles Deering

de morir el nord-americà li regalà a José Vilar, el seu home de confiança a Tarragona,¹³⁵⁶ qui en va ser el propietari fins 1973.¹³⁵⁷ Va ser ell qui el prestà al Reial Cercle Artístic de Barcelona perquè formés part de l'exposició en homenatge a Casas que se celebrà l'any 1930.¹³⁵⁸ Posteriorment passà a mans de Francisco Godia, que l'incorporà a la col·lecció del Conventet,¹³⁵⁹ tot i que anys després en data indeterminada la vengué o canvià per una altra obra.¹³⁶⁰

Molt poc coneguda és *Model de Montmartre* (c.1900) [PHISP071], una obra que ens presenta un retrat frontal de Clotilde Pignel, model del pintor en diverses composicions, vestida seguint la moda parisenc del tombant de segle.¹³⁶¹ Al fons, el pintor hi situà una vista de París on veiem part de Montmartre i l'església del Sacre Coeur. Considerem, com en d'altres casos ja esmentats, que Deering la comprà l'any 1904. Després d'uns anys als Estats Units la retornà a Catalunya i l'exposà a can Xicarrons. Creiem que no marxà amb ell l'any 1921, tot i que se li perd la pista fins el 2005 quan reaparegué a una exposició celebrada a la Pía Almoïna de Barcelona dedicada a Els 4 Gats.¹³⁶² Posteriorment va ser subhastada per la sala Balcli's de Barcelona i entrà a formar part d'una col·lecció particular.

De 1901 data el *Retrat de Maria Tubau* [PHISP072]. Nascuda a Madrid el 1854, era una de les millors actrius del moment junt amb Maria Guerrero (1867-1928). Filla de catalana, s'inicià molt jove en el món del teatre i aconseguí una gran popularitat. Després d'un breu matrimoni del que quedà vídua, tornaria a casar-se amb el dramaturg i director de teatre Ceferino Palencia (1859-1928) amb el que tingué dos fills. Aquest enllaç reforçà la seva carrera permetent-li interpretar obres de grans autors nacionals com Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), Benito Pérez Galdós (1843-1920) o Miguel Ramos Carrión (1848-1915), a més d'estrangers com Alexandre Dumas fill

¹³⁵⁶ Ràfols s'equivoca quan als anys 40 afirma que l'obra encara era propietat de Charles Deering a Chicago perquè el col·leccionista havia mort l'any 1927. Ràfols, Josep Francesc. *Modernismo y...*, il·lustració núm. 12.

¹³⁵⁷ *Ibidem*.

¹³⁵⁸ *Ramon Casas (Catálogo de las obras expuestas en el Salón Reina Regente del Palacio de Bellas Artes en homenaje al ilustre pintor)*. Barcelona: Real Círculo Artístico, junio 1930 (cat. núm. 28).

¹³⁵⁹ L'Institut Amatller d'Art Hispànic conserva una fotografia amb el número de clíxé R/M 747 en la que a la part posterior s'indica que l'obra es propietat de Francisco Godia.

¹³⁶⁰ Volem agrair al senyor Manel Riera les atencions dispensades arran de la nostra consulta.

¹³⁶¹ Clotilde Pignel i Ramon Casas es van conèixer poc temps després que el català arribés a París. Ella era filla dels propietaris de l'establiment Pignel Dupont on acostumava a comprar el material per pintar els seus quadres. La jove, coneguda amb el sobrenom de Clo-Clo, li serví de model per d'altres quadres com *Grasse Matinée* (1900, col·lecció particular).

¹³⁶² *4 Gats de Casas a Picasso*. Barcelona-Tarragona: Museu Diocesà de Barcelona; Museu d'Art Modern de Tarragona, 2005, p. 101.

La col·lecció d'art de Charles Deering

(1824-1895), Victorien Sardou (1831-1908) o Henry Bataille (1872-1922).¹³⁶³ Assolí un èxit rotund que la portà a realitzar gires per tota Espanya i Amèrica, abans d'ocupar una plaça de professora al Conservatori de Música i Declamació de Madrid fins a la seva mort l'any 1914.¹³⁶⁴

La seva vinculació amb el món pictòric havia començat el 1878 quan Luis Taberner Montalvo (1844-1900) la retratà caracteritzada com *La dama de les Camèlies*.¹³⁶⁵ Per tant quan Casas treballà amb ella coneixia perfectament els mecanismes de la professió. El català també trià immortalitzar-la interpretant un dels seus papers més exitosos, en aquest cas mentre representava l'acte tercer de l'obra *Pepita Tudó* escrita per Palencia l'any 1901.¹³⁶⁶ L'obra parlava dels amors entre Josefina (Pepita) Tudó (1779-1869) i Manuel Godoy (1767-1851), favorit i primer ministre de Carles IV. És degut a aquesta ambientació que Maria Tubau apareix vestida amb una indumentària pròpia de finals del segle XVIII i principis del XIX, l'estil imperi, i que Casas decidís emmirallar-se en Goya per realitzar el retrat.¹³⁶⁷ El quadre començà a gestar-se entre març i abril de 1901 mentre representava el text a Barcelona, però «no pudiendo terminarlo durante la estancia de la distinguida actriz en esta ciudad, la siguió en su tournée hasta dar fin a la obra pictórica».¹³⁶⁸ Finalment va ser a Reus el 4 d'abril d'aquell any on hi posà fi, tot i que quedà parcialment inacabat. Romangué durant molts anys al taller de l'artista fins que Charles Deering l'adquirí l'any 1904. Tornà a Maricel on inicialment ocupà un lloc preferencial al menjador principal. L'any 1921 formà part de les obres que l'industrial envià a Miami on hi estigué fins 1927,¹³⁶⁹ i posteriorment l'heretaren les filles del magnat. Actualment es troba al Deering Estate.

¹³⁶³ DÍAZ-CAÑABATE, Antonio. «Memorias Gráficas de “Blanco y Negro”». *Blanco y Negro*, núm. 2.864 (25 de març de 1967), p. 82-84. GÓMEZ GARCÍA, Manuel. *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal, 1997, p. 38.

¹³⁶⁴ La seva mort va ser sentida per tot el món de l'espectacle i per la societat en general. Va ser enterrada al cementiri de l'Almudena. «Entierro de una actriz». *La Vanguardia*, Any XXXIII, núm. 14.832 (14 de març de 1914), p. 10.

¹³⁶⁵ Actualment el quadre es conserva a la col·lecció pictòrica del Teatro Real de Madrid.

¹³⁶⁶ «Noticias». *La Publicidad*, Any VI, núm. 1.820 (6 d'abril de 1901), p. 2.

¹³⁶⁷ La vinculació del retrat amb l'obra de Goya es demostra en algunes de les solucions que el català trià per resoldre la composició. En són un bon exemple la manera de captar el cos i el vestit de l'actriu, del que sobresortia la punta de la sabata tal i com succeïa em alguns retrats de l'aragonès, així com en la figura del nen que ens evoca el *Retrato de Don Manuel Osorio Manrique de Zúñiga, niño* (c.1787. The Metropolitan Museum of Art) o *Retrato de Luis Maria de Cistué Martínez* (1791. Musée du Louvre).

¹³⁶⁸ «Noticias». *La Publicidad*, Any VI, núm. 1.820 (6 d'abril de 1901), p. 2.

¹³⁶⁹ L'obra figura al *Charles Deering Inventory* del Deering Estate amb el número 1.217. COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 140-142.

La col·lecció d'art de Charles Deering

De 1904 data un *Retrat de dona* [PHISP073] que porta un vestit de tons rosats i una torera de color negre, amb decoracions a les solapes i a les mànigues daurades, a joc amb el barret que llueix. El quadre té moltes vinculacions amb el cartell que realitzà per la marca de tabacs Job i el llenç *El cigarrillo* (c.1906), actualment conservat al Museu de Montserrat.¹³⁷⁰ Segurament va ser una de les obres que Deering adquirí l'any 1904 i tornà a portar cap a Catalunya a partir de 1909. Va estar exposada a Sitges fins que el nord-americà se l'endugué i la diposità al Deering Estate, tal i com demostra la seva aparició a l'inventari de la casa realitzat l'any 1927.¹³⁷¹ Actualment forma part de la col·lecció dels hereus de Charles Deering a Miami.

El *Retrat el rei Alfons XIII a cavall* [PHISP074] també formà part de la col·lecció. L'obra va ser un gran repte personal i professional per Ramon Casas, conscient que si triomfava amb aquest encàrrec davant del monarca, les portes de la cort se li obririen tal i com havia succeït amb d'altres artistes com Josep Cusachs i Cusachs (1851-1909). Per tal d'aconseguir-ho, el mes de gener de 1904 viatjà a Madrid per visitar el Museo del Prado,¹³⁷² i també perquè oficiosament se li havia ofert retratar al jove rei que llavors tenia dinou anys,¹³⁷³ tal i com li comunicà per carta a Miquel Utrillo, que llavors es trobava a Madrid per abordar uns assumptes vinculats a la Junta de Museus.¹³⁷⁴

Utrillo seguí estrictament les indicacions rebudes i l'anà a rebre a l'estació. Convisqueren els primers dies, fins que Casas es quedà sol perquè el seu amic es veié obligat a tornar a Barcelona per resoldre uns problemes amb la revista *Forma*. Inicialment s'instal·là a una pensió propera a la Puerta del Sol, on anys abans havia viscut amb Maurice Lobre,¹³⁷⁵ i posteriorment es traslladà a una petita casa al

¹³⁷⁰ Ramon Casas: *El cigarrillo* (c.1906, Museu de Montserrat, núm. inv. 99).

¹³⁷¹ L'obra figura al *Charles Deering Inventory* del Deering Estate amb el número 1.192. COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 146-148.

¹³⁷² Segons Miquel Utrillo i Vidal, Casas estava molt preocupat llavors perquè no tenia suficients encàrrecs a Barcelona i perquè al circular amb el seu cotxe per un poble havia atropellat a una nena que acabà morint. Seguint els consells de l'actor Enric Borràs, d'Albert Rusiñol i del propi Miquel Utrillo es traslladà a Madrid on l'esperava la promesa de pintar al monarca. UTRILLO, Miguel. «Notas para una biografía del pintor Ramon Casas (2). Recuerdo y reverencia ante un retrato de Alfonso XIII». *La Vanguardia*, Any LXXXIX, núm. 33.198 (2 de març de 1973), p. 47. Paral·lelament en una carta de Miquel Utrillo a Eduardo Nieto, cunyat de Ramon Casas, datada del 12 d'octubre de 1903, confirma l'interès del pintor de marxar una temporada a la capital ja que «parece que está muy animado para ir a Madrid dos o tres meses». Arxiu Particular de Barcelona. Carta de Miquel Utrillo a Eduardo Nieto, 12 d'octubre de 1903.

¹³⁷³ JORDÀ, Josep Maria. *Ramon Casas, pintor...*, p. 51. El retrat d'Alfons XIII s'inicià el 1904 i s'acabà cap a finals d'any o principis de 1905.

¹³⁷⁴ Arxiu Sala Parés, (MNAC, sense núm. inv.). Carta de Ramon Casas a Miquel Utrillo, 2 [de febrer de 1904]. Apèndix Documental (Doc. núm. 40).

¹³⁷⁵ UTRILLO, Miguel. *Notas para una biografía del pintor Ramon Casas (2)...*, p. 47.

La col·lecció d'art de Charles Deering

capdamunt del Paseo de la Castellana. Allí hi habilità un estudi per fer dibuixos i petits retrats, mentre que els grans projectes, entre els que figurava aquest quadre, el duqué a terme al taller que l'escultor Agustí Querol tenia al carrer del Cisne.

Entre gener i febrer va ser cridat a palau on es formalitzà l'encàrrec. Inicialment tenia forces dubtes d'aconseguir-ho ja que Cusachs, principal competidor seu en aquests assumptes, també estava preparant un retrat del monarca però acompanyat de diversos militars. Casas no defallí en els euintent i per diferenciar-se, plantejà la possibilitat de retratar al monarca sol. Per això sol·licità una audiència reial i contactà amb el governador civil de Madrid, el Sr. Acebal, per tal que l'acompanyés a Palau. Després d'innúmerables gestions, el 28 de febrer Alfons XIII el rebé i el mateix dia començaren les sessions d'apunts al natural que es repetirien diverses vegades, en les quals el pintor realitzà un esbós del monarca a cavall.¹³⁷⁶

La relació entre el retratat i el pintor va ser cordial mentre durà la sessió i, fins i tot, Alfons XIII s'interessà pel lloc on Casas volia exposar l'obra. Paral·lelament a la seva feina, es prengueren diverses fotografies del model per facilitar la labor posterior i s'acordà una segona sessió de treball per un parell de dies després. Amb el quadre esbossat, els següents mesos foren de treball intens i els compaginà amb d'altres encàrrecs.

Després de realitzar diversos canvis, decidí presentar-la al taller de Querol perquè el considerava un lloc més adient per atendre una visita tant important.¹³⁷⁷ Quan el monarca veié el resultat final no va quedar gaire satisfet, com tampoc la resta de la família reial ni la burgesia madrilenya.¹³⁷⁸ Per contra artistes com Pradilla digueren que els «*hi agradaba de debò el retrato del rey, [ja que] el van trobar molt nou y molt sencill y ben resolt*».¹³⁷⁹ Tot i l'intent de Casas d'emular els retrats eqüestres de Velázquez, tal i com denota la posició del cavall i les llums de tons blaus del fons, s'adduí en contra seva que no s'hi distingia cap símbol que demostrés l'autoritat que ostentava el personatge i que en conjunt semblava més el retrat d'un burgés que no el d'un rei. Casas, que havia volgut presentar la figura d'Alfons XIII en una actitud

¹³⁷⁶ Arxiu Sala Parés, (MNAC, sense núm. inv.). Carta de Ramon Casas a Miquel Utrillo, 29 de febrer de 1904. Apèndix Documental (Doc. núm. 41). Segons Jordà l'estudi del natural que Ramon Casas realitzà per aquest retrat figurava a la col·lecció Plandiura. JORDÀ, Josep Maria. *Ramon Casas, pintor...*, p. 52.

¹³⁷⁷ *Ibidem*, p. 52-53.

¹³⁷⁸ RÀFOLS, Joan Francesc. *Ramon Casas, pintor...*, p. 26. FONTBONA, Francesc. *Casas*. Barcelona: Nou Art Thor, 1979, p. 23. ALCOLEA ALBERO, Alfonso. *Ramon Casas*. Sabadell: Ausà, 1990, p. 126. COLL, Isabel. *Ramon Casas. Catálogo razonado...*, p. 95.

¹³⁷⁹ Arxiu Particular, Barcelona. Carta de Ramon Casas a Miquel Utrillo, 23 de març de 1904.

La col·lecció d'art de Charles Deering

senzilla i digna alhora que elegant, fracassà al mostrar-se massa sobri i no va satisfer a ningú.

Tot i el fracàs, el català presentà l'obra al *Salón de la Société Nationale Des Beaux-Arts* celebrada al *Champ de Mars* de París l'any 1905.¹³⁸⁰ Contràriament al que succeí a Espanya, on fou molt mal valorada inicialment, la crítica del país veí l'acollí amb disparitat d'opinions. Per una banda es judicà que havia aconseguit una obra elegant dins la seva senzillesa i es destacà la silueta elegant del retratat, la posició del genet i la tonalitat exquisida del conjunt. Per l'altra, el *Morning Post* va ser força despectiu al precisar que el monarca presentava «*a vague resemblance to a south American Gaucho*» i també se l'acusà de no captar el paisatge i el sol de Castella, apostant per pintar un ambient plujós al fons de la composició.¹³⁸¹

Després d'aquesta exposició el quadre tornà al taller de Ramon Casas qui el presentà novament en públic a la *V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas* celebrada a Barcelona el mes d'abril de 1907. En aquesta mostra ocupà un lloc preferent en una sala compartida amb Rusiñol i que havia estat decorada per Miquel Utrillo,¹³⁸² aconseguint ara si convèncer a la crítica que es delectà «*ante la exquisita elegancia*» de la seva obra.¹³⁸³ El llenç es tornà a presentar en públic per tercera vegada l'any 1909 a Madrid. Aquest cop es trià el pati del Ministeri de Foment, tot i que Ràfols indica que potser va ser al *Salón Amaré* de la capital,¹³⁸⁴ i estigué acompanyada d'altres retrats que Casas havia fet de diverses personalitats de la cultura madrilenya com Juan Valera, Benito Pérez Galdós, Aureliano de Beruete o Jacinto Benavente.

Segons Isabel Coll, entre 1905, quan es presentà a París, i 1909, va ser comprat per Charles Deering.¹³⁸⁵ Creiem que en realitat el nord-americà l'adquirí cap a 1909 perquè sinó se l'hauria endut als Estats Units i no hagués pogut figurar a les exposicions de Barcelona (1907) i Madrid (1909). A Sitges se'l destinà inicialment a un lloc d'honor

¹³⁸⁰ Al catàleg de l'exposició figurava amb el número 267 amb el títol «*Portrait équestre de Sa Majesté le roi d'Espagne Alphonse XIII*». BASCHET, Ludovic (dir.). *Catalogue Illustré du Salon des 1905. Société Nationale des Beaux-Arts*. París: Bibliothèque des Annales, 1905, p. X.

¹³⁸¹ COLL, Isabel. *Ramon Casas. Una vida dedicada a l'art...*, p. 175. COLL, Isabel. *Ramon Casas. Catálogo razonado...*, p. 96.

¹³⁸² L'obra figurava amb el número 1 de la sala i duia el títol de «*Retrato ecuestre de S. M. Alfons XIII en traje de monte*». *V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas: catálogo ilustrado*. Barcelona: Imprenta Henrich y Cia, 1907, p. 27. En la mateixa sala s'exposava l'estudi preparatori del natural que havia fet tot just acceptar l'encàrrec.

¹³⁸³ «Exposición de Bellas Artes: Casas y Rusiñol». *La Publicidad*, Any XXX, núm. 10.174 (27 d'abril de 1907), p. 2.

¹³⁸⁴ RÀFOLS, Joan Francesc. *Ramon Casas, pintor...*, p. 26.

¹³⁸⁵ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 250.

La col·lecció d'art de Charles Deering

presidint el Saló d'Or quan aquest s'inaugurà a l'octubre de 1915. Posteriorment, amb la compra dels quadres de Goya procedents del Palau de Manuel Godoy, se'l canvià d'ubicació i passà a una petita estança de la vessant de mar reservada exclusivament per a ell [Fig.6.3]. Amb la dissolució de la col·lecció l'any 1921, Deering el regalà juntament amb la xemeneia procedent de Jaca a l'estat espanyol, i el quadre va ser destinat al Palau de Pedralbes. Posteriorment el traslladaren al Museo de la Caza de Riofrío (Segovia) on actualment es conserva.

[Fig.6.3] *Retrat d'Alfons XIII a cavall (1905) a una estança de Maricel.*
Fons Miquel Utrillo, (MU, 3.902)

A Maricel també hi figurà una obra molt poc coneguda de Ramon Casas titulada *Retrat femení* [PHISP075]. Pintada durant la seva estada a Madrid, el quadre va ser comprat per Deering segurament quan ja estava establert a Sitges. Al palau s'exposà al menjador de la vessant de mar –la Sala Gòtica-, tal i com podem apreciar en una fotografia de 1913 conservada a l'Arxiu Mas de Barcelona.¹³⁸⁶ Allí hi romangué fins

¹³⁸⁶ Arxiu Mas (C-9442), *Palau de Maricel – Sala Gòtica* (c.1913).

La col·lecció d'art de Charles Deering

1921 quan va ser traslladada al castell de Tamarit, on hi va ser fins a la venta del recinte, moment en que passà a formar part d'una col·lecció particular de Barcelona.

Una altra obra a la que ens volem referir és l'*Esbós del Cor de la Catedral de Barcelona* (1908) [PHISP076]. Aquesta peça va ser un dels nombrosos preparatius que Casas realitzà pel *Retrat d'Alfons XIII amb el vestit de Gran Mestre del Toisó d'Or* que li encarregaren per decorar el Palau de Justícia de Barcelona.¹³⁸⁷ En aquest cas es tracta d'un estudi pel fons de la composició, en el que s'hi pot apreciar el cadirat del cor de la Catedral obra de l'escultor Bartolomé Ordóñez i del pintor Joan de Borgunya. Deering l'adquirí en data indeterminada i el tingué exposat a Sitges fins 1921, quan se l'endugué cap als Estats Units. Un cop allí el diposità al Deering Estate, on figura esmentat a l'inventari de la casa realitzat l'any 1927,¹³⁸⁸ i posteriorment passà a mans dels seus hereus. Amb ells romangué fins l'1 de novembre de 2012, quan el subhastaren a Christie's Nova York sent adjudicat per 27.500 dollars.¹³⁸⁹

El *Retrat de la senyora N.D.* (1910) [PHISP077] també formà part de Maricel. Es tracta d'un retrat femení en el que Casas prengué com a model la figura de Júlia Peraire, la seva futura esposa, lluint un vestit blanc i un barret d'ala rematat amb unes flors seguint la moda de l'època.¹³⁹⁰ Ella apareix de cos sencer, de perfil, amb el cap girat mirant cap a l'espectador i el peu dret avançat, seguint les mateixes fòrmules emprades per Francisco de Goya en alguns dels seus retrats femenins. L'obra es presentà per primera vegada en públic a la *Exposición de retratos y dibujos* celebrada a Barcelona l'any 1910.¹³⁹¹ Va ser llavors quan l'adquirí Charles Deering i el català li afegí la dedicatòria que l'acompanya: «A MI AMIGO CHARLES DEERING / R. CASAS 1910».¹³⁹² A Sitges es penjà prop de la zona de treball que el nord-americà habilità a la vessant de mar del palau, fins que el 1921 marxà cap als Estats Units. Allí s'instal·là al Deering Estate, on figurà a l'inventari de la casa realitzat l'any 1927 amb el número

¹³⁸⁷ COLL, Isabel. *Ramon Casas. Catálogo razonado...*, p. 374 (cat. núm. 499).

¹³⁸⁸ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 148.

¹³⁸⁹ *19th Century European Art*. New York: Christie's Rockefeller Plaza, 1 de novembre de 2012.

¹³⁹⁰ *Exposición de retratos y dibujos antiguos y modernos. Catálogo ilustrado*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona; Imp. De Henrich y C^a., en Comandita, 1910, p. 92 (catàleg número 9). *Exposició de retrats. Tercer quadern*. Barcelona: Il·lustració Catalana, 1910, p. 137.

¹³⁹¹ El mateix vestit va ser utilitzat poc abans en altres retrats de Júlia Peraire Ramon Casas: *Retrat de Júlia* (c.1909, col·lecció particular) i *Júlia a la font de Sant Roc* (1909, col·lecció particular). COLL, Isabel. *Ramon Casas. Catálogo razonado...*, p.379.

¹³⁹² Tot i aquestes paraules que reflecteixen l'amistat existent entre ells i que el nord-americà comprés l'obra, cal deixar clar que la retratada res té a veure amb el col·leccionista tal i com s'ha insinuat. No es tracta del retrat de Marion Denisson Whipple que el català pintà l'any 1908 perquè aquest presentava «*un fondo per l'estil del de la Baladia*». Arxiu Sala Parés, (MNAC, sense núm inv.). Carta de Ramon Casas a Miquel Utrillo, 20 de desembre de 1908. Apèndix Documental (Doc. núm. 55).

La col·lecció d'art de Charles Deering

1.216, per passar posteriorment a mans dels seus hereus on actualment encara s'hi conserva.

Una altra obra del català que es penjà a les parets de Maricel va ser el *Retrat de Joe Summer* (c.1911) [PHISP078]. El llenç ens presenta el criat oriental que servia a Deering i que els acompanyà en nombrosos viatges com el realitzat entre 1908 i 1909 pels Estats Units, moment en que ell i Casas feren bona amistat. Aquí el veiem de tres quarts, amb un vestit fosc d'etiqueta, armilla de color gris clar, camisa blanca i corbata de tons verdosos/blavosos mentre mira a l'espectador amb la mà dreta a la butxaca. Sembla que va ser pintat en un interior, potser de Maricel, on s'exposà fins 1921 quan va ser traslladat al Deering Estate de Miami. Allí es va incloure a l'inventari de la casa amb el número 1.227, i a la mort del nord-americà passà a mans dels seus hereus on encara es troba avui en dia.¹³⁹³

Més documentat tenim un conjunt de cinc obres que el català pintà expressament per conformar un paravent que s'havia de destinar al despatx que Deering tenia a Sitges. Júlia Peraire serví de model per les cinc figures femenines que representaven cinc països amb els que el col·leccionista tingué relació en algun moment de la seva vida. Així trobem *La Italiana* [PHISP79a], un retrat femení de cos sencer on Júlia llueix un vestit fosc, mocador al coll i una cinta al cabell seguint la moda italiana de l'època; *L'anglesa* [PHISP079b] on duu un vestit, un abric, barret i sabates blanques, emmarcat per un fons de tons blavosos ple de flors; *L'americana* [PHISP079c], on la model porta un abric blau llarg fins al terra, bufanda negra i barret marró; *La Parisienne* [PHISP079d], on seguint la moda francesa de principis de segle, ella vesteix una jaqueta negra llarga amb quatre botons daurats, una faldilla i un barret del mateix color mentre que els guants i la brusa són blancs, aconseguint crear un contrast cromàtic en la vestimenta; i *La Espanyola* [PHISP079e], on la retratà com una andalusa amb un vestit blanc i un mantó decorat amb flors, a l'estil de les *chulas* que acostumava a pintar.

Existeixen certs dubtes sobre la cronologia en la que foren realitzades. Al catàleg raonat de l'artista publicat per Isabel Coll l'any 1999 les datava cap a 1910.¹³⁹⁴ Posteriorment la mateixa investigadora les situava cap a 1914,¹³⁹⁵ i en el monogràfic sobre la col·lecció editat l'any 2012 no hi afegia la cronologia fet que dificulta precisar

¹³⁹³ *Ibidem*, p. 252-254.

¹³⁹⁴ COLL, Isabel. *Ramon Casas. Una vida dedicada a l'art. Catàleg raonat...*, p. 370-371.

¹³⁹⁵ COLL, Isabel. *Ramon Casas. Catálogo razonado...*, p. 400-402.

La col·lecció d'art de Charles Deering

quan varen ser executades.¹³⁹⁶ Del que no hi ha dubte és que la primera vegada que aparegueren publicades va ser l'any 1912 en un article de Pompeu Gener per a la revista *Mundial*.¹³⁹⁷ A Sitges hi estigueren fins 1921 quan foren traslladades al castell de Tamarit. El paravent, tot i ser un regal de Casas a Deering, no creuà l'Atlàntic i es quedà a Catalunya fins que l'any 1982 les cinc peces foren subhastades juntes a Sotheby's.¹³⁹⁸ Malauradament els seus nous propietaris es despregueren d'elles i arribaren a Sala Parés de Barcelona on es desmuntà el conjunt i es vengueren per separat.¹³⁹⁹ Avui en dia l'antic paravent forma part de cinc col·leccions particulars diferents.

També del català va formar part de la col·lecció un *Retrat de Charles Deering* (1914) [PHISP080]. D'aquest quadre, en el que veiem al magnat assegut en una cadira de braços, amb les cames creuades i fent gala de la seva elegància, n'existeixen dues versions. Una es destinà a la Sala de Juntes del nou Hospital de Sitges que ell havia ajudat a finançar,¹⁴⁰⁰ i l'altra, la que ens ocupà, se situà al despatx que tenia al recinte sitgetà. Pel que s'aprecia en les fotos antigues de l'edifici, al fons de la composició hi veiem una finestra que ens permet situar l'escena dins del propi palau. L'obra marxà cap als Estats Units amb el seu propietari l'any 1921, i actualment forma part de la col·lecció que els seus hereus tenen a Miami.

També del català figurà a Maricel la *Processó de la Bona Mort* (1914-1916) [PHISP081], una obra pintada sabent els gustos particulars de Deering. Aquesta ens mostra un carreró de Barcelona indeterminat, segurament del casc antic de la ciutat, en l'instant que hi circula la processó del Sant Crist de la Bona Mort durant el Divendres Sant. L'atenció de l'espectador es focalitza en el natzarè que apareix en primer terme amb un petit taüt a les mans, on es pot llegir «ESTA ES TU MORADA», i la composició queda completa amb un grup de natzarens desfilant portant un estàndard, un fanal i el Crist de la Bona Mort mentre els custodïa la policia al llarg del recorregut.

Un cop acabada el nord-americà la comprà per incorporar-la a Maricel i així augmentar el nombre de quadres que posseïa del seu amic. La manera en que es tancà el tracte constata la confiança que el magnat tenia en ell, perquè amb el pas dels anys li acabà comprant les obres abans de que les acabés o bé sense veure'n cap fotografia. El

¹³⁹⁶ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 150-151.

¹³⁹⁷ GENER, Pompeyo. «Ramon Casas». *Mundial Magazine*, vol. II, núm 10 (febrer de 1912), p. 348-353.

¹³⁹⁸ J. B. «Mercado del arte, Sotheby's vendió un florero de Anglada Camarasa por 4.400.000». *ABC*, (25 d'abril de 1982), p. 111-112.

¹³⁹⁹ MIRALLES, Francesc. *Sala Parés. 130 anys. 1877|2007*. Barcelona: Sala Parés (Establiments Maragall), 2007.

¹⁴⁰⁰ Ramon Casas: *Retrat de Charles Deering* (1914, col·lecció d'art de la Vila de Sitges, núm. inv. 9).

La col·lecció d'art de Charles Deering

tracte de favor que rebia el català era conegut per d'altres artistes que cercaren la manera d'acostar-se a Deering, però cap d'ells aconseguí assolir la confiança plena del magnat.

La *Processó de la Bona Mort*, a diferència d'altres quadres, no abandonà Espanya fins 1923 quan el comissionista Enrique Suasi Ribes aconseguí que se li expedís el permís d'exportació per part de la Comissió Valoradora d'Objectes Artístics de Barcelona. Amb els papers en regla, el març d'aquell any l'embarcaren cap als Estats Units,¹⁴⁰¹ on s'incorporà a les col·leccions del Deering Estate on encara avui en dia la podem veure gràcies a que els hereus del col·leccionista formalitzaren la seva cessió a la institució anys després.

Per últim també trobem el *Retrat de Miquel Utrillo* (1917) [PHISP082], on Casas ens presenta al seu amic amb una actitud de suficiència que reflectia el domini que exercia damunt de la col·lecció i la residència del nord-americà. S'ha especulat que darrere seu hi pintà el *Retrat d'Alfons XIII a cavall*,¹⁴⁰² però com apunta Isabel Coll en realitat el que s'intueix és el *Retrat del Duque de Sotomayor* (c.1815) [PHISP048] obra de Vicente López.¹⁴⁰³

L'origen del quadre cal cercar-lo en un encàrrec que Deering realitzà a Casas el 1916, abans que s'enterbolís l'ambient a Maricel, tal i com es desprèn d'una carta del nord-americà datada del 6 d'agost d'aquell any.¹⁴⁰⁴ Per tal de satisfer als seus amics, el pintor concebé el llenç perquè fes parella amb el *Retrat de Dolors Vidal* (1912),¹⁴⁰⁵ i un cop enllestit se li entregà a Utrillo per agrair-li de manera simbòlica els serveis prestats durant els darrers anys. Lluny del que esperava el magnat, en rebre el regal, el català decidí incorporar-lo a les col·leccions del palau on hi figurà com una peça més. Allí hi estigué fins 1921 quan Utrillo en recuperà la propietat i passà a casa seva. El pas dels anys i les necessitats econòmiques feren que s'acabés desprenent d'ell, i avui en dia forma part d'una col·lecció particular de Barcelona.

¹⁴⁰¹ Comissió Valoradora d'Objectes Artístics a Exportar de Barcelona (CVOAE, Barcelona). Expedient número 10, document 60/1. Enrique Suasi Ribes elevà la petició en nom seu i no en el de Deering el 14 de març de 1923. La resposta, amb el permís favorable per a l'exportació, li va ser concedida el 22 de març de 1923.

¹⁴⁰² COLL, Isabel. *Ramon Casas. Catálogo razonado...*, p. 430.

¹⁴⁰³ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 252.

¹⁴⁰⁴ En l'esmentada carta Deering plantejava el dubte de si havia de pagar o no el quadre a Ramon Casas i li demanava a Utrillo que li preguntés: «*I don't know if I spoke to you about paying Don Ramon for your portrait? Will you please do so?*». Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 3.321). Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 6 d'agost de 1916. Apèndix Documental (Doc. núm. 177).

¹⁴⁰⁵ Ramon Casas: *Retrat de Dolors Vidal* (1912, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 11.387). Actualment es troba dipositat als Museus de Sitges.

La col·lecció d'art de Charles Deering

La nodrida presència de Ramon Casas en aquesta col·lecció queda explicada per diversos motius. El primer, i quasi principal, és per l'amistat que mantenia amb Charles Deering. Des de que es conegueren l'any 1904, entre els dos nasqué una complicitat basada en aficions comunes que els portà a viatjar plegats arreu d'Europa. Però també hem de pensar que el català representava pictòricament tot allò que el magnat buscava en un artista. Com Sargent s'havia format al taller de Carolus Duran i el seu pas per París a finals del segle XIX on descobrí la modernitat artística, el convertí en algú capaç d'aplicar aquests coneixements en quadres que reflectissin el tipisme espanyol tant del gust dels hispanistes nord-americans. Per aquest motiu, podem afirmar que Ramon Casas va ser l'artista que millor va saber captar els gustos pictòrics de Charles Deering al llarg de la seva vida.

Un altra pintor representat a Sitges va ser Antoni de Ferrater i Feliu (1870-1942), que majoritàriament es dedicà al paisatge amb un estil similar al conreat per Rusiñol i Casas. Gràcies a l'inventari parcial de la col·lecció conservat a l'Arxiu Utrillo, sabem que Deering adquirí un llenç titulat *Blanes* [PHISP083].¹⁴⁰⁶ L'obra va ser enviada l'any 1921 al castell de Tamarit, on encara s'hi conserva penjada en un dels seus salons.

També tingué representació a la col·lecció Ignacio Zuloaga (1870-1945). El pintor basc era molt amic de Rusiñol, Casas i Utrillo perquè coincidiren a París, on a més de descobrir la modernitat artística compartiren el gust per l'obra de El Greco. Amb el pas dels anys l'amistat entre ells es mantingué viva i es va fer extensiva a Charles Deering, a qui conegué personalment durant una visita a Sitges.¹⁴⁰⁷ Aquesta relació, i la seva qualitat artística, expliquen que des de Maricel li compressin *La Hilandera*, un quadre pintat l'any 1911 [PHISP084].

En ell veiem una figura femenina de cos sencer, embellida i lluint un vestit regional que aguanta els instruments de filar que donen títol a l'obra. Al fons s'aprecia el paisatge castellà (Segovia) que tant caracteritzà algunes composicions de Zuloaga. El quadre té punts de contacte amb *La Hilandera* (1911),¹⁴⁰⁸ també executada durant la seva estada a Segovia, perquè les dues formaven part del mateix llenç que va ser tallat

¹⁴⁰⁶ Apareix esmentada al petit i incomplet inventari de la col·lecció conservat a l'Arxiu Utrillo com «Cuadro – por Antonio de Ferrater(“Blanes”)». Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). “MARYCEL”. *List of Items marked (X) on the inventory*.

¹⁴⁰⁷ Enrique Lafuente Ferrari explica que es van conèixer l'any 1908 però aquesta data és incorrecta perquè llavors el nord-americà encara no havia visitat Sitges. Segurament la trobada tingué lloc entre 1909 i 1913, durant els primers anys de Maricel. LAFUENTE FERRARI, Enrique. *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Barcelona: Planeta, 1990, p. 107.

¹⁴⁰⁸ Ignacio Zuloaga: *La hilandera* (1911, col·lecció particular).

La col·lecció d'art de Charles Deering

per l'artista cap a 1913.¹⁴⁰⁹ Va ser a partir de llavors quan la comprà Deering i la diposità a Maricel fins 1921. D'allí passà a Tamarit i desaparegué fins el novembre de 1979 quan se subhastà a Barcelona.¹⁴¹⁰ Actualment es troba en una col·lecció particular espanyola.

Hermenegild Anglada-Camarasa (1871-1959) també estigué present a Sitges a través de dues obres. La primera duia per títol *Chula de los ojos verdes* (c.1913) [PHISP085] i ens presenta la figura d'una dona morena, amb uns ulls verds intensos que donen nom al quadre, vestint de negre i amb un gran mantó de Manila decorat amb flors de tonalitats grogues, vermelles, blanques i verdes a joc amb el ventall que aguanta amb la mà dreta. La primera vegada que es presentà en públic va ser a Venècia l'any 1914 en una exposició molt celebrada per la crítica. Franco Franchi digué d'ella que el barceloní «*nos cautiva con su gran talento de colorista audaz [que és] dueño soberano de su paleta [i que hi presentà] 18 retratos maravillosos*».¹⁴¹¹ Posteriorment figurà a la *Exposición Hermen Anglada Camarasa a beneficio de las viudas de guerra y los huérfanos de los pintores franceses muertos en la guerra*, celebrada el maig de 1915 al Palau de Belles Arts de Barcelona,¹⁴¹² i a *La Exposición Anglada* organitzada a Madrid entre juny i juliol de 1916 que generà una forta polèmica.¹⁴¹³

¹⁴⁰⁹ Abans de tallar-les, l'obra es presentà completa a una exposició de Budapest on possiblement es malmeté i per això Zuloaga decidí separar-les. Volem agrair al senyor Javier Novo, Jefe del Departamento de Colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao, l'amabilitat en compartir amb nosaltres aquesta informació.

¹⁴¹⁰ *ABC (Madrid)*, núm. 22.952 (16 de novembre de 1979), p. 2. «Subasta de un Zuloaga». *El País*, núm. 1.100 (16 de novembre 1979). Que el quadre se subhastés a Barcelona l'any 1979 impossibilita que marxés als Estats Units l'any 1921. És molt estrany, i quasi impossible, que els hereus de Deering repatriessin una obra per tornar-la a vendre aquí. Per això estem convençuts que no es tracta de «*Girl Custom*», la peça que segons Isabel Coll era obra de Zuloaga i que s'esmenta a l'inventari de la casa de Deering realitzat l'any 1927. COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 238.

¹⁴¹¹ FRANCHI, Dr. Franco. «ABC en Roma. La Exposición de Venecia». *ABC* (18 de juny de 1914), p. 2.

¹⁴¹² *Exposición Hermen Anglada Camarasa a beneficio de las viudas y los huérfanos de los pintores franceses muertos en la guerra*. Barcelona: Palacio de Bellas Artes, maig 1915. (cat. núm. 9).

¹⁴¹³ D'ella el crític d'art José Francés digué que «*Sorprende también, por incomprendida, La de los ojos verdes. La cabeza mimosamente inclinada, perversamente inclinada, con la boca ofrecida cual fruto maduro y los ojos claros, extraños, mirando en una burla infinita, no pueden expresar mejor el encanto femenino. Y sin embargo, el brazo y la mano desnudos que sostienen el abanico están modelados de un modo fuerte, enérgico, más propio de escultura de atleta que de palpitante encarnación de mujer. Fijaos más aún. Este brazo, que sorprende por su pujanza escultórica –y que como pintura es de los trozos más admirables de la exposición- entra dentro del cuerpo, y la cabeza se inclina sobre el hombro contrario, mientras el mantón y la falda caen rectos. ¿Por qué? Para conseguir una sensación maciza, pesada, inconvencional y entera del bloque. Es la fuerza poderosa e invencible de la mujer. En sus ojos verdes, enigmáticos, está la gracia cautivadora que su brazo acusa. Esos ojos nos atraen como los cantos de las hijas del mar a Ulises; ese brazo que ahora parece jugar con el abanico será el que sujete y nos impida todo movimiento liberador*». FRANCÉS, José. «La exposición Anglada». *DINS: El Año Artístico 1916*. Madrid: Mundo Latino, 1917, p. 224.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Gràcies al *Llibre de Comptabilitat* de Maricel sabem que el quadre va ser comprat per Deering el 18 de juny de 1917 per 26.000 pessetes.¹⁴¹⁴ A Sitges ocupà un lloc destacat a la sala destinada als pintors moderns on s'hi exposà fins 1921 [Fig.6.4]. D'allí marxà cap als Estats Units i el 1923 el magnat la diposità a l'Art Institute of Chicago,¹⁴¹⁵ donació que no va ser confirmada per les seves filles que en recuperaren la propietat. Foren elles les que la cediren al Carnegie Institute perquè formés part del 28 *Annual International Exhibition of Paintings* celebrat entre octubre i novembre de 1929,¹⁴¹⁶ i la conservaren fins que els seus hereus decidiren subhastar-la l'any 1991 a Christie's Nova York.¹⁴¹⁷ Allí l'adquirí la col·lecció Lladó-Arburúa de Madrid, on es conserva actualment.¹⁴¹⁸

El segon Anglada que figurà a la col·lecció era el titulat *Baile Gitano* (c.1917) [PHISP086], on se'ns presenta una festa gitana en la que una dona amb un vestit de flors balla amb els braços alçats acompanyada d'un grup de músics i dues dones fent palmes. Inicialment Francesc Fontbona i Francesc Miralles al catàleg del pintor català no dataven el quadre,¹⁴¹⁹ però recentment el propi Fontbona el situava cap a 1917 partint de la dedicatòria al col·leccionista nord-americà que el pintor inserí a la part inferior: «AL SEÑOR DON CARLOS DEERING / MUY AFECTUOSAMENTE / H. ANGLADA-CAMARASA / 1917». L'oli estigué a Sitges fins 1921 quan va ser traslladat al castell de Tamarit. Abans de morir el magnat el regalà a Josep Vilar, el seu home de confiança, qui en va ser el propietari fins el 1995 quan l'adquirí Carmen Cervera.¹⁴²⁰

¹⁴¹⁴ A l'entrada del 18 de juny de 1917 del *Llibre de Comptabilitat* de Maricel podem llegir: «Pagado por cuadro La de los ojos verdes de Hermen Anglada. 26.000 pesetas». Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*. Aquesta informació desmenteix les aportacions realitzades per Isabel Coll, que afirmava que l'obra va ser seleccionada l'any 1915 a Barcelona per Utrillo i que se la disputaren amb la Junta de Museus al desembre de 1918. És impossible que fos així perquè per aquelles dates el quadre ja era a Maricel. COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 258.

¹⁴¹⁵ Segons recullen Francesc Fontbona i Francesc Miralles a la seva monografia sobre el pintor, existeix una carta d'Homer de Saint Gaudens on s'explica que el llenç va ser cedit per Deering a l'Art Institute of Chicago. FONTBONA, Francesc; MIRALLES, Francesc. *Anglada-Camarasa*. Barcelona: Polígrafa, 1981, p. 264 (catàleg número C57).

A més l'obra va ser inclosa a la guia oficial del museu editada l'any 1932 on s'indicava que se li havia assignat el número d'inventari 312.22 i s'exposava a la Room 45. *A guide to the paintings in the permanent collection...*, p. 188-189.

¹⁴¹⁶ *28 Annual International Exhibition of Paintings*. Pittsburg: Carnegie Institute, Octubre-Novembre de 1929. (cat. núm. 303).

¹⁴¹⁷ *Subasta Christie's New York*. Nova York, agost de 1991.

¹⁴¹⁸ Volem agrair a Francesc Fontbona de Vallescar la seva generositat al facilitar-nos diverses informacions sobre aquesta peça.

¹⁴¹⁹ FONTBONA, Francesc; MIRALLES, Francesc. *Anglada-Camarasa...*, p. 287 (cat. núm. Da104).

¹⁴²⁰ FONTBONA, Francesc. «Baile gitano». DINS: *Museo Carmen Thyssen de Málaga: Colección*. Málaga: Museu Carmen Thyssen, 2014, p. 430-431.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Actualment forma part de la col·lecció permanent del Museo Thyssen de Málaga.¹⁴²¹

Una dona també aportà un quadre a la col·lecció. Ens referim a Maria Lluïsa Güell López (1873-1933), pintora, pianista i filla d'Eusebi Güell i Bacigalupi (1846-1918).¹⁴²² Pictòricament concentrà el seu interès en la realització de bodegons i pintures de flors, sent una d'aquestes darreres la que figurà a Maricel [PHISP087]. Desconeixem quan va ser comprada per Deering, tot i que Isabel Coll afirma que potser va ser en el transcurs de l'Exposició Nacional de Madrid celebrada l'any 1915 o l'Exposició Llopis del mateix any.¹⁴²³ No tenim constància de l'itinerari que seguí la peça al llarg dels anys i actualment sembla que es conserva en una col·lecció privada.

[Fig.6.4] Sala de pintures modernes del Palau de Maricel (c.1918) Arxiu fotogràfic de Barcelona, Fons Francesc Serra, 653-A

Dos quadres de Joaquim Mir i Trinxet (1873-1940) estigueren presents a la col·lecció. Tenim coneixement d'aquesta informació gràcies a l'entrada que la *Enciclopedia Espasa* li dedicà al pintor l'any 1918,¹⁴²⁴ on s'esmenten diversos quadres seus i la seva localització indicant-se que *La ermita del sant* i *Aigües quietes* eren

¹⁴²¹ Hermen Anglada-Camarasa: *Baile gitano* (c.1917, Museo Thyssen Málaga, núm. inv. CTB.1995.30)

¹⁴²² *Maria Lluïsa Güell. Pintora*. Barcelona: Palau Güell; Diputació de Barcelona, 2017.

¹⁴²³ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 254.

¹⁴²⁴ *Enciclopedia Vniversal Ilvstrada Evropeo-Americana. Tomo XXXV*. Madrid: Espasa-Calpe, 1918, p. 765-766.

propietat del nord-americà. Del primer [PHISP088], no en conservem cap informació més que la ja esmentada. Del segon [PHISP089], sabem que es tracta d'una vista d'una cova amb un estany de Mallorca tal i com ho indica la signatura: «J. MIR TRINXET MALLORCA». Amb la informació de la que disposem, sabem que el 1918 ja era propietat del nord-americà perquè apareix en una fotografia conservada al Fons Francesc Serra de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona.¹⁴²⁵ Deering, com era habitual en ell, consentí cedir-la perquè participés a l'Exposició d'Art de Barcelona organitzada el 1921.¹⁴²⁶ Un cop li retornaren la traslladà al castell de Tamarit però no se l'endugué als Estats Units perquè no figura a l'inventari de la casa de Miami realitzat l'any 1927.¹⁴²⁷ En data indeterminada entrà al mercat artístic i l'adquirí l'entitat bancària Sa Nostra, incorporant-la a les seves col·leccions d'art on encara ara hi figura.¹⁴²⁸

També tenim constància que el nord-americà va ser propietari d'una obra de Xavier Nogués (1873-1941), tot i que en desconeixem quina era [PHISP090]. Del que no existeix cap mena de dubte era del quadre de Julio Romero de Torres (1874-1930) que hi hagué a Maricel. L'any 1915 se celebrà a Madrid la Exposición Nacional a la que el pintor cordovès presentà quinze llenços amb els que obtingué un gran èxit.¹⁴²⁹ Fou en el transcurs d'aquest esdeveniment, i gràcies a les gestions d'Utrillo, quan Deering entrà en contacte amb Julio Romero i li comprà *La Gracia* (1913) [PHISP091].¹⁴³⁰ Pel quadre, que ens presenta un davallament femení en el que una jove nua es sustentada de manera subtil per dues monges davant d'un paisatge imaginari ple de llum amb alguns emplaçaments reals i recognoscibles de Còrdova, se li abonaren 10.000 pessetes el 9 de juny de 1915.¹⁴³¹

L'obra no viatjà cap a Sitges fins el mes següent, tal i com li confirmà el pintor a Utrillo en una carta del 7 de juliol: «*Querido y distinguido amigo le remito adjunto el*

¹⁴²⁵ AFB, Fons Francesc Serra 653-A.

¹⁴²⁶ *Exposició d'Art. Catàleg il·lustrat*. Barcelona: Junta Municipal d'Exposicions de Barcelona, 1921. (cat. núm. 30).

¹⁴²⁷ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 258.

¹⁴²⁸ Joaquim Mir. *Mallorca i altres paisatges*. Sabadell: Fundació Caixa Sabadell, 2004, p. 32-33. L'obra s'ha retitulat com *Reflexes. Mallorca*.

¹⁴²⁹ Aquell any Romero de Torres va vendre quasi totes les obres que va exposar. Segons José Francés les ventes ascendiren a 30.000 pessetes i entre elles caldria esmentar l'adquisició de *El Pecado* (1913) per part de l'Estat i *Carmen* (1914), que fou comprada pel seu bon amic el torero Juan Belmonte. FRANCÉS, José. «La Exposición Nacional». DINS: *El año artístico 1915*. Madrid: Mundo Latino, 1915, p. 170-172.

¹⁴³⁰ Segons Mercedes Valverde Candil la compra la realitzà el propi Deering en persona. VALVERDE CANDIL, Mercedes. «Julio Romero de Torres y "La Gracia": la intención narrativa». *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, vol. 80, núm. 141 (2001), p. 234.

¹⁴³¹ A l'entrada del 9 de juny de 1915 del *Llibre de Comptabilitat* de Maricel podem llegir: «*Pagado a Julio Romero de Torres, por su cuadro "La Gracia". 10.000 pesetas*». Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.) *Liste provisoire des payements faits par M. Utrillo pour Marycel*.

La col·lecció d'art de Charles Deering

*talón para retirar de Ferrocarriles el cuadro “La Gracia” [...] Le ruego me diga en qué condiciones han llegado las obras para mi tranquilidad».*¹⁴³² Tot i haver preparat l'enviament amb molta cura, la intranquil·litat de l'artista per l'estat de la peça anava en augment, i el 22 de juliol encara no havia rebut cap notícia: «*Hace bastantes días le remití certificada una carta con el talón para retirar de Ferrocarriles el cuadro “La Gracia” [...] Le suplicaba me dijera si llegaban en buen estado aunque aquí los embalé muy bien. No recibo noticias y estoy intranquilo».*¹⁴³³

Finalment, tot i que amb cert retard, arribà en perfecte estat i ocupà l'espai que li havien reservat a la sala de pintura moderna. Per desgràcia no conservem cap imatge al seu nou emplaçament, però sabem que va romandre allí fins l'any 1921. A diferència d'altres obres, *La Gracia* va quedar-se dos anys més a Espanya com la *Processó de la Bona Mort*, fins que el comissionista Enrique Suasi Ribes aconseguí que se li expedís el permís d'exportació per part de la Comissió Valoradora d'Objectes Artístics de Barcelona. Amb els papers en regla, el març de 1923 marxà cap als Estats Units,¹⁴³⁴ on s'incorporà al Deering Estate fins 1927,¹⁴³⁵ moment en que passà a la col·lecció de Mrs. Richard Ely Danielson. La nova propietària la tingué penjada a la seva residència de Miami Beach fins que decidí cedir-la a Richard Ely Danielson Jr, un dels seus fills.¹⁴³⁶ Aquest la conservà fins el 18 de novembre de 1970 quan, de comú acord amb la seva dona Molly, en féu donació a la Diòcesi Sud-oest de la Església Episcopaliana de Florida de la que n'era feligrès. La taxà en 5.500 dolars, tal i com es recull a la documentació conservada:

«Molly and I are very happy to have the opportunity to make a gift to The Diocese of Southeast Florida, Inc. Of two Spanish paintings. One, an oil on canvas by J. Romero D. Torres of Cordaba (sic), representing Christ with

¹⁴³² Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.) Carta de Julio Romero de Torres a Miquel Utrillo, 7 de juliol [de 1915]. Apèndix Documental (Doc. núm. 270).

¹⁴³³ Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.) Carta de Julio Romero de Torres a Miquel Utrillo, 22 de juliol de 1915. Apèndix Documental (Doc. núm. 271).

¹⁴³⁴ Comissió Valoradora d'Objectes Artístics a Exportar de Barcelona (CVOAE, Barcelona) Expedient número 10. Enrique Suasi Ribes elevà la petició en nom seu i no en el de Deering el 14 de març de 1923. La resposta amb el permís favorable per a l'exportació li va ser concedida el 22 de març de 1923.

¹⁴³⁵ El viatge a Nova York també el confirma Alfonso Patrón de Sopranis tot i que s'equivoca al afirmar que en 1943 encara es trobava allí. PATRÓN DE SOPRANIS, Alfonso. *Julio Romero de Torres en su Museo de Córdoba*. Cádiz: Imprenta M. Álvarez, Sucesor: José L. González, 1943, p.278.

¹⁴³⁶ VALVERDE CANDIL, Mercedes. *Julio Romero de Torres y “La Gracia”...*, p.235.

La col·lecció d'art de Charles Deering

*nuns in the foreground and a church in the background, an allegorical painting. This painting is appraised at \$5,500.00».*¹⁴³⁷

En els tràmits de cessió no es va incloure cap restricció per a una futura venda, «*Molly and I do not wish to place any restrictions on the use or sale of these paintings*»,¹⁴³⁸ propiciant que el 15 de desembre de 1970 el quadre fos transferit al Monasterio Español de San Bernardo de Clairvaux.¹⁴³⁹ S'instal·là a la Sala Capitular on va quedar oblidat fins que el crític d'art Juan Adriansens Menocal el redescobrí, l'atribuí a la mà de Romero de Torres i afirmà erròniament que havia estat propietat de William Randolph Hearst.¹⁴⁴⁰ L'any 2000, la comunitat de religiosos decidí subhastar-lo a Sotheby's per aconseguir fons per adquirir uns terrenys contigus al monestir i sufragar alguns deutes, ocasió que aprofità l'Ajuntament de Còrdova per comprar-lo i dipositar-lo al Museo Julio Romero de Torres on avui en dia s'exposa.

Aquest no va ser l'únic quadre de Romero de Torres que figurà a la col·lecció Deering. Tenim constància que l'artista cordovès li regalà un llenç on es representava un rostre femení. La coincidència de les dates, sembla que aquest es pintà el mateix any que li compraren *La Gracia*, juntament amb els trets anglosaxons de la retratada, permeten especular amb la possibilitat que fos algú vinculat a la seva família, potser una de les filles.¹⁴⁴¹ L'obra a la que ens referim podria ser la que se subhastà a la Sala Retiro de Madrid el desembre de 2003 amb el títol *Retrato de joven* [PHISP092],¹⁴⁴² que

¹⁴³⁷ *Ibidem.*, p. 244.

¹⁴³⁸ *Ibidem.*

¹⁴³⁹ El monestir al que es fa referència es troba situat al nord de Miami Beach i no és altre que el Monasterio de Sacramenia. Adquirit per William Randolph Hearst, ordenà desmuntar-lo pedra a pedra i traslladar-lo als Estats Units. Sobre aquest monument: MERINO DE CÁCERES, José Miguel. *El exilio del Monasterio de Santa María de Sacramenia...* MERINO DE CÁCERES, José Miguel. *El Monasterio de San Bernardo de Sacramenia...* MERINO DE CÁCERES, José Miguel; MARTÍNEZ RUIZ, María José. *La destrucción del patrimonio artístico español...*

¹⁴⁴⁰ ADRIANSENS MENOCA, Juan. «Descubrimiento de un Romero de Torres». *ABC Sevilla* (28 d'octubre de 1981), p. 7. Seria Valverde Candil qui en un article al diari Córdoba restabliria la propietat del llenç a Charles Deering i començaria la recuperació de la seva història que seria acabada per nosaltres en un article de 2014. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. «Julio Romero de Torres en la colección Deering de Sitges: su relación con Miguel Utrillo y el mundo artístico catalán». *Boletín de Arte*, núm. 35 (2014), p. 249-268.

¹⁴⁴¹ Aquesta hipòtesi, que plantejava Valverde Candil al catàleg de subhasta i que nosaltres vam recollir, encara no ha estat confirmada. *Subasta Extraordinaria. 10-11-12 diciembre 2003*. Madrid: Sala Retiro, 2003, p. 230-231. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. *Julio Romero de Torres en la colección Deering ...*, p. 262.

¹⁴⁴² *Subasta Extraordinaria. 10-11-12 diciembre 2003*, p. 230-231. El quadre, que figurava en el Lot 755, va ser adquirit per un particular que abonà 44.000 euros, 4.000 més que el preu de sortida assenyalat.

La col·lecció d'art de Charles Deering

actualment es troba en una col·lecció particular.¹⁴⁴³

La seva inclusió a Maricel venia determinada per dos motius. El primer, el gust pictòric de Charles Deering, que preferia apostar per l'art hispànic aixoplugat sota l'etiqueta de "*pintura negra espanyola*". En ella s'hi podia classificar artistes com Darío de Regoyos (1857-1913), Isidre Nonell (1872-1911) o José Gutiérrez Solana (1886-1945). Aquesta opció estètica el portà a rebutjar majoritàriament, tot i que amb algunes excepcions, estils com el de Joaquín Sorolla (1863-1923) que tant d'èxit tingueren als Estats Units i que era el preferit d'Archer Milton Huntington (1870-1955). En segon lloc, l'amistat que l'unia amb Utrillo i la influència que aquest darrer exercí alhora de conformar la col·lecció. El català havia estat el responsable que el *Retablo del amor* (1910) s'hagués exposat a Barcelona a la VI Exposició Internacional d'Art i posteriorment la Junta de Museus l'adquirís.¹⁴⁴⁴ Aquesta intervenció, unida a les bones crítiques que sempre li dispensà, foren essencials perquè la seva obra ocupés un lloc a Maricel. Davant tanta generositat, Romero de Torres no dubtà a regalar-li a Utrillo un quadre, *Gitana de Córdoba* (1913-1915),¹⁴⁴⁵ que també figurà a l'Exposición Nacional de 1915 i que l'envià a Sitges en el mateix calaix que *La Gracia*.¹⁴⁴⁶ Segurament, a més d'obsequiar-lo per ser «*el crítico de arte más eminente que tenemos*»,¹⁴⁴⁷ cercava guanyar-se la seva estima per obtenir un tracte preferent en relació a Charles Deering.

Tres obres de Joaquim Sunyer i de Miró (1874-1956) penjaren de les parets de Maricel. La primera d'elles era *Versailles* (c.1905) [PHISP094], quadre que pertanyia a la etapa parisenca de l'artista i que ens presenta una escena campestre ambientada en

¹⁴⁴³ La procedència del quadre, una col·lecció particular de Miami, permet relacionar-la amb Charles Deering. *Subasta Extraordinaria. 10-11-12 diciembre 2003*, p. 230-231. «Un particular adquiere un 'Romero de Torres'». *Córdoba* (13 de desembre de 2003). RAMOS, Raúl. «Un coleccionista privado se adelanta a la administración y adquiere "La consagración de la copla"». *ABC Córdoba* (13 de desembre de 2003), p. 63. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. *Julio Romero de Torres en la colección Deering...*, p. 262.

¹⁴⁴⁴ *Retablo del amor* (1910, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 024157-CJT). *Ibidem.*, p.253-254.

¹⁴⁴⁵ En algunes ocasions Julio Romero de Torres acostumava a obsequiar a certes personalitats amb una obra seva com és el cas de Charles Deering abans esmentat, o Quintín de Torres Berastegui a qui li donà en senyal d'amistat el *Retrato de un niño* que podria ser el del seu propi fill, Enrique Romero. També tenim constància que l'any 1913 li regalà a Carmen Otero, la Bella Otero, el *Retrato de una niña* i que fins i tot li va dedicar: «Para Carmen, mi musa». VALVERDE CANDIL, Mercedes. «Euskalherria y Julio Romero de Torres». DINS: *Julio Romero de Torres*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2002, p.133. CRIADO COSTA, Joaquín; VALVERDE CANDIL, Mercedes (com.). *Julio Romero de Torres. Miradas en sepia*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 2006, p. 119 i 121.

¹⁴⁴⁶ Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.) Carta de Julio Romero de Torres a Miquel Utrillo, 7 de juliol [de 1915] i Carta de Julio Romero de Torres a Miquel Utrillo, 22 de juliol de 1915. Apèndix Documental (Doc. núm. 270 i 271).

¹⁴⁴⁷ Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.) Carta de Julio Romero de Torres a Miquel Utrillo, 7 de juliol [de 1915]. Apèndix Documental (Doc. núm. 270).

aquesta la localitat francesa. La segona, *Els Mirall* (1905-1907) [PHISP095]¹⁴⁴⁸ mostra una escena d'interior que cal emmarcar dins del gènere de la *toilette*, tan habitual a finals del segle XIX i principis del XX. L'últim, era un bodegó titulat *Natura Quieta* [PHISP096] on segurament s'hi representava un càntir i un plat amb peix. Les tres van formar part de l'exposició que se celebrà l'any 1911 al Fayanç Català, la primera gran mostra individual del pintor a Barcelona.¹⁴⁴⁹ Aquesta va ser organitzada per Miquel Utrillo, director artístic de la sala, qui procurà donar a conèixer l'esdeveniment contactant amb Joan Maragall (1860-1911) perquè escrivís una elogiosa crònica de la mostra.¹⁴⁵⁰ El poeta acceptà l'encàrrec i publicà un text titulat «*Impresión de la Exposición Sunyer*» a la revista *Mvsevm*, contribuïnt de manera decisiva a consolidar la figura de Sunyer dins el panorama artístic català,¹⁴⁵¹ i també donà ales al Noucentisme, la nova estètica impulsada per Eugeni d'Ors (1881-1954) a les pàgines de *La Veu de Catalunya*.¹⁴⁵²

En acabar la mostra Maragall adquirí *La Pastoral* (1910-1911), mentre que Utrillo, segons explica el propi Sunyer, li demanà tres obres com a compensació per haver organitzat l'exposició.¹⁴⁵³ Aquest acceptà regalar-li el seu treball i només li exigí el pagament dels marcs i el transport dels llenços, quantitat que ascendí a tres-centes pessetes. Aquests entraren a formar part de la col·lecció d'Utrillo, qui decidí incorporar-los sense cedir-ne la propietat a Maricel, on anys després els veié el propi pintor per sorpresa seva. Així *Versailles* decorà les estances de la senyora Deering,¹⁴⁵⁴ *Els miralls* un dels passadissos,¹⁴⁵⁵ i el *Bodegó*, Can Xicarrons,¹⁴⁵⁶ on romangueren fins que el nord-americà decidí marxar del país.

¹⁴⁴⁸ Aquesta obra també es coneguda amb el títol *Le toilette*. *Catàleg de pintura segle XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern M-Z*. Barcelona: Museu d'Art Modern, 1987, p. 957-958 (cat. núm. 2.454). També va ser batejada per Joan Cortés com a *Deshabillé*. CORTÉS, Joan. «L'obra de Joaquim Sunyer al nostre museu». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. VII, núm. 73 (juny de 1937), p. 180.

¹⁴⁴⁹ L'obra figurava amb el número 7 al catàleg. *Exposició de les obres den Joaquim Sunyer*. Barcelona: Fayanç Català, abril de 1911.

¹⁴⁵⁰ Arxiu Maragall de la Biblioteca de Catalunya. (Mrgll-Mss. 4-121-6). Carta de Miquel Utrillo a Joan Maragall, 13 d'abril de 1911. Es conserva una còpia mecanografiada al Fons Miquel Utrillo de Sitges. Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). Apèndix Documental (Doc. núm. 244).

¹⁴⁵¹ MARAGALL, Joan. «Impresión de la Exposición Sunyer». *Mvsevm*, núm. 7 (juliol de 1911), p. 251-259.

¹⁴⁵² FONTBONA, Francesc. *El paisatgisme a Catalunya*. Barcelona: Destino, 1979, p. 246-247. El Noucentisme rebé inesperadament el suport d'un dels més destacats del Modernisme, corrent al que aspiraven a superar.

¹⁴⁵³ GENÍS, Jaume. «Maragall i l'Exposició Sunyer». *Haidé*, núm. 0 (2011), p. 11-18. PLANAS, Carla. «Una col·lecció per a un poeta». *Haidé*, núm. 2 (2013), p. 53-73.

¹⁴⁵⁴ El quadre es pot veure penjat en una fotografia conservada a l'Arxiu fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges (CSP sense núm. inv.) que caldria datar l'any 1913. També apareix esmentada a Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). «MARYCEL». *List of items marked (X) on the inventory*.

¹⁴⁵⁵ *Ibidem*.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Fou llavors quan aquestes obres es veieren involucrades en una polèmica. El 27 de maig de 1921, Utrillo reclamava els quadres pels que havia pagat tres-centes pessetes junt a d'altres «*objetos artísticos que habían sido adquiridos a bajo precio por la consideración personal con que me distinguen los artistas de mi país*». ¹⁴⁵⁷ No deuria rebre resposta, doncs el propi Sunyer reaccionà i el 5 de juliol es posava en contacte amb Deering proposant-li tres possibles solucions al problema:

«*1st. - That you return these paintings to Mr. Utrillo. 2nd. - Return them to me and I will satisfy the sum paid me by Mr. Utrillo. 3rd. - - That they remain in Maricel when you and I have come to an understanding* ». ¹⁴⁵⁸

Finalment, arribaren a un acord i Utrillo recuperà els quadres. Amb el temps, i fruit de les necessitats econòmiques, en vendria dues (*Versailles* i *Els Miralls*) al col·leccionista Lluís Plandiura (1882-1956) que posteriorment acabarien ingressant a les col·leccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya. ¹⁴⁵⁹ Pel que fa a la tercera, es vengué amb d'altres peces de la seva col·lecció entre el 16 i el 30 de juny de 1934 a la Sala Parés de Barcelona. ¹⁴⁶⁰ Avui en dia, en desconeixem la seva localització.

La inclusió de Sunyer a Maricel respon a dos motius. El primer, a la bona amistat que mantenia amb Miquel Utrillo. Gràcies a l'exposició que li organitzà, la seva obra prengué valor i guanyà importància per la crítica i el mercat artístic català. I en segon lloc, Sunyer era l'abanderat de la nova pintura, de la nova estètica preconitzada pel Noucentisme, i per això no podia faltar una mostra seva en aquesta seqüència de l'art català i espanyol que es presentava a Maricel.

Un altra pintor que cal esmentar és Ricard Canals (1876-1931), del que tenim constància que hi figurà una obra, tot i que no podem precisar quina era [PHISP097]. Més notícies podem aportar d'Oleguer Junyent (1876-1956), personatge íntimament lligat a Utrillo, que a més de pintor també exercí labors d'antiquari i proveí de diversos

¹⁴⁵⁶ *Ibídem*.

¹⁴⁵⁷ Carta transcrita per Isabel Coll que no especifica l'origen ni la localització del document original. COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 256.

¹⁴⁵⁸ Arxiu del Deering Estate, Miami. Carta de Joaquim Sunyer a Charles Deering, 5 de juliol de 1921. Volem agrair a la senyora Vinyet Panyella l'accés a aquesta documentació conservada als Estats Units .

¹⁴⁵⁹ Les dues obres van ingressar al museu amb l'adquisició Plandiura l'any 1932. *Versailles* figura amb el número d'inventari MNAC/MAM 3845, mentre *Els miralls* té el número d'inventari 003833-000.

¹⁴⁶⁰ Figurava al catàleg de venda amb el número 30. Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 4142-4). *Venda de pintures, dibuixos i ceràmiques de la col·lecció M. Utrillo. Sala Parés – Petritxol, 5. 16 al 30 de juny de 1934.*

La col·lecció d'art de Charles Deering

objectes a la col·lecció.¹⁴⁶¹ Com artista sabem que va vendre al nord-americà un quadre seu titulat *Casa a la muntanya* [PHISP098], peça de petit format que molt probablement formà part de l'exposició que el juny de 1917 se celebrà a les Galeries Laietanes. D'ella la crítica digué que s'hi mostraren «*petites notes tan plenes de lluminositat i força, enquadrades, com dins d'un palau, dins d'uns marcs del temps vell i dins de cornucòpies*» amb les que el català assolí un merescut triomf.¹⁴⁶² Creiem que el llenç va ser a Sitges fins 1921, quan va ser traslladat al castell de Tamarit on encara ara forma part de la decoració d'una de les estances.

També estretament vinculat a Miquel Utrillo, de qui va ser molt bon amic durant forces anys, a Maricel hi figurà un quadre de Rafael Martínez Padilla (1878-1961). El malagueny format a Llotja i contertulià habitual dels Quatre Gats, centrà la seva producció pictòrica en el paisatge, les natures mortes i els retrats. Gràcies a aquesta amistat aconseguí exposar entre 1909 i 1910 a Faiança Català. Va ser llavors, a les beceroles del projecte sitgetà, quan aprofitant l'avinentsa li compraren el llenç titulat *Port de la Selva* [PHISP099] pel que pagaren 150 pessetes.¹⁴⁶³ Actualment es troba al castell de Tamarit, on hi anà a parar l'any 1921 quan Deering abandonà Maricel i traslladà bona part de tota la seva col·lecció d'art als Estats Units.

Ramon de Zubiaurre (1882-1969) també estigué representat a través del *Retrat de Miquel de Unamuno* (1911) [PHISP100]. El quadre ens presenta l'escriptor i filòsof vestit de negre i amb el seu habitual barret, mirant al públic mentre escriu amb una ploma damunt d'unes quartilles en blanc. Al fons hi veiem la silueta de la Universitat de Salamanca, centre al que estigué vinculat durant tota la seva vida acadèmica.¹⁴⁶⁴ La primera vegada que es presentà en públic va ser l'any 1911 a Madrid. Posteriorment, el maig de 1915, formà part de la mostra que Ramón i Valentín de Zubiaurre organitzaren a la Sala Parés de Barcelona.¹⁴⁶⁵ Va ser llavors quan des de Sitges l'adquiriren pagant-ne 2.000 pessetes el 6 de juliol.¹⁴⁶⁶

¹⁴⁶¹ La relació d'amistat amb Miquel Utrillo es remunta a finals del segle XIX i es plasmà en el pròleg que aquest redactà per l'obra *Roda'l món i torna al Born*. JUNYENT, Oleguer: *Roda'l món i torna al Born*. Barcelona: Il·lustració Catalana, 1910. En el següent capítol d'aquest estudi abordarem la seva faceta d'antiquari i la relació professional que mantingué amb Maricel.

¹⁴⁶² «Exposicions. Oleguer Junyent». *Vell i Nou*, Any III, núm. 44 (1 de juny de 1917), p. 423.

¹⁴⁶³ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 240.

¹⁴⁶⁴ Pel que a la composició l'obra guarda estretes relacions amb el *Retrat d'Enrique Larreta* (1912) obra d'Ignacio Zuloaga. Ignacio Zuloaga: *Retrato de Enrique Larreta* (1912, Museo de Arte Español "Enrique Larreta" de Buenos Aires).

¹⁴⁶⁵ El quadre va figurar amb el número 50 al catàleg. La crítica es referí a ell de la següent manera: «*Veieu ben bé, si nó, com la figura d'en Maurice Barrés, retallant-se damunt del paisatge arbitrari de Toledo, es transforma, en mans d'en Ramón de Zubiaurre, en la figura de D. Miquel de Unamuno*

La col·lecció d'art de Charles Deering

Unamuno descobrí personalment l'estiu de 1916 que el quadre estava en mans de Charles Deering i que s'exposava en un lloc preferent del palau, tal i com l'hi comunicà l'1 de febrer de 1917 per carta al propi Zubiaurre.¹⁴⁶⁷ Per aquest motiu no dubtà a deixar que el pintor basc li fes un altra retrat perquè estigués a la vista de tothom, també amb el paisatge de Salamanca al fons.¹⁴⁶⁸ Pel que fa al quadre que ens ocupa, a Maricel figurà en un lloc destacat i a diferència de la resta de la col·lecció l'any 1921 no embarcà cap als Estats Units. Juntament amb la *Processó de la Bona Mort* de Ramon Casas i *La Gracia* de Julio Romero de Torres, hagué d'esperar que el comissionista Enrique Suasi Ribes aconseguís el permís d'exportació per part de la Comissió Valoradora d'Objectes Artístics de Barcelona. Amb els papers en regla, el març de 1923 marxà cap a Miami,¹⁴⁶⁹ on s'incorporà al Deering Estate tal i com certifica l'inventari de la casa realitzat l'any 1927.¹⁴⁷⁰ Posteriorment les hereves del magnat el cediren a l'Art Institute of Chicago, però després de realitzar les pertinents consultes, la institució nord-americana sembla no tenir-lo documentat als seus fons. Per tant ens decantem per pensar que encara forma part de la col·lecció dels hereus de Charles Deering a Miami.

La seva presència a Sitges s'explica per la importància del personatge i per la relació de cordialitat que mantenia des de feia anys amb Utrillo. Cal pensar que el 1915 Unamuno era una de les figures més rellevants de la literatura espanyola gràcies a títols com *La agonía del cristianismo* (1902), *Del sentimiento trágico de la vida* (1912) o *Niebla* (1914). Per tant, per un hispanista com Deering, gaudir de la efígie d'un dels grans noms de la cultura espanyola seria un veritable plaer. I pel que fa a Utrillo, els dos mantenien un contacte directe des de que el català li demanà que col·laborés a *Pèl &*

retallant-se davant la Universitat de Salamanca, tenint to per fons un cel que s'encén com el cervell de l'home que ha escrit el coneixement tràgic de la vida». R. J. «Valentí i Ramón de Zubiaurre». *Vell i Nou*, Any I, núm. 2 (1 de juny de 1915), p. 6.

¹⁴⁶⁶ A l'entrada del 6 de juliol de 1915 del *Llibre de Comptabilitat* de Maricel podem llegir: «Pagado a Ramon de Zubiaurre, por su cuadro "Don Miguel de Unamuno". 2.000 pesetas». Dies després, el 8 de juliol, li pagaren 15 pessetes a Juan Coll per les despeses de l'emalatge tal i com queda plasmat al registre de comptabilitat. «Pagado a Juan Coll, por embalaje del cuadro "Retrato de Unamuno", original de R. de Zubiaurre. 15 pesetas». Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*.

¹⁴⁶⁷ A la carta que Unamuno envià a Ramón de Zubiaurre l'1 de febrer de 1917 podem llegir: «Este verano estuve un día con Utrillo y Casas en Marical, de Mr. Deering, en Sitges, y con éste señor. Allí ví el cuadro que usted aquí me había hecho. Tiene Mr. Deering una mansión suntuosa». UNAMUNO, Miguel de. *Epistolario inédito II (1915-1936) (Edición de Laureano Robles)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991, p. 49-50.

¹⁴⁶⁸ COLETTE; RABATÉ, Jean-Claude. *Miguel de Unamuno. Biografía*. Madrid: Taurus, 2009, p. 360.

¹⁴⁶⁹ Comissió Valoradora d'Objectes Artístics a Exportar de Barcelona (CVOAE, Barcelona) Expedient número 10. Enrique Suasi Ribes elevà la petició en nom seu i no en el de Deering el 14 de març de 1923. La resposta amb el permís favorable per a l'exportació li va ser concedida el 22 de març de 1923.

¹⁴⁷⁰ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 238.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Ploma i Forma amb diversos textos literaris. Novament veiem com la col·lecció de Maricel esdevé el reflex directe de la confluència dels interessos i les passions dels seus dos creadors.

Molt ben representat amb quatre obres estigué Roberto Domingo Fallola (1883-1956). Nascut a París, es formà amb el seu pare Francisco Domingo Marqués (1842-1920), i amb el pas del temps la seva pintura es concentrà en temes costumistes i taurins, dels que es convertí en un veritable especialista. Ja a Espanya la primera exposició individual la celebrà el 1908 a la botiga que el moblista José Suárez tenia a la carrera de San Jerónimo. El 1912 presentà la seva producció a la Sala Parés de Barcelona, i l'any següent exposà seixanta obres a Madrid. L'èxit i la consagració internacional els assolí el 1914 a la Galeria Baillie de Londres, quan grans noms de l'art com John Singer Sargent –bon amic de Deering– compraren obres seves.

Pel que a Maricel, les obres que el nord-americà va tenir en propietat eren *Suerte de recibir* [PHISP101], *Cavall / Genet* [PHISP102], *Home a cavall* [PHISP103] i *Corrida de toros* [PHISP104].¹⁴⁷¹ Amb aquests noms tan genèrics es fa molt difícil esclarir a quins quadres es refereix, i només podem aportar informació del primer i del quart gràcies a les fotografies antigues conservades del palau. Així doncs, *Suerte de recibir* creiem que és el llenç que apareix penjat a Maricel en una fotografia conservada a l'Arxiu Fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges [Fig.6.5]. I pel que fa a *Corrida de toros*, en realitat hauria de titular-se *Capera*, perquè el que s'hi representa és una escena taurina popular amb diversos homes «*haciendo suertes*» amb la capa davant del toro.

Del que no hi ha cap dubte és que el nord-americà els comprà a Madrid cap el 22 de maig de 1914, tal i com li comunicà per carta a Miquel Utrillo.¹⁴⁷² A Sitges es repartiren per diversos llocs de la casa perquè la seva temàtica hispànica els convertia en quelcom ideal per decorar la seva residència. Allí hi estigueren fins 1921, quan marxaren del país i es depositaren al Deering Estate tal i com confirma l'inventari de la casa realitzat l'any 1927. Actualment es troben en mans dels descendents del col·leccionista a les seves residències de Miami.

També estigué representat a la col·lecció amb una obra l'extremeny Eugenio Hermoso (1883-1963). Originari de Fregenal de la Sierra (Extremadura), el pintor es

¹⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 194.

¹⁴⁷² Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 3.385). Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 22 de maig de 1914. Apèndix Documental (Doc. núm. 162).

La col·lecció d'art de Charles Deering

formà a la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla amb Gonzalo Bilbao (1860-1938) i José Jiménez Aranda (1837-1903). Al llarg de la seva carrera exposà a les principals sales d'Espanya i assolí el reconeixement internacional a Brusel·les, Argentina, Xile i Brasil amb una obra marcada pels paisatges i la representació d'escenes costumistes d'Extremadura. L'any 1935 publicà la seva autobiografia, sota el pseudònim de Francisco Teodoro Nertobriga, i els seus èxits li valgueren ser nomenat Acadèmic de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

[Fig.6.5] Interior del Palau de Maricel Arxiu Fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges

A Sitges tenim constància que hi figurà un quadre seu titulat *Niño con pájaro* [PHISP105], quadre on hi veiem un jove extremeny vestint camisa blanca amb les mànigues arremangades, pantalons foscos i barret d'ala ampla, que agafa un ocellet que acaba de capturar. Gràcies al *Llibre de Comptabilitat* de Maricel podem afirmar que el llenç va ser adquirit pel nord-americà el 27 d'abril de 1914 a la Sala Parés de Barcelona

La col·lecció d'art de Charles Deering

per 1.000 pessetes.¹⁴⁷³ Inicialment es destinà al menjador on s'hi quedà fins 1921 per ser traslladat posteriorment al castell de Tamarit. A diferència de la resta de peces no marxà als Estats Units, sent propietat en l'actualitat d'una col·lecció particular espanyola.

Poques notícies tenim del quadre de José Guiteras de Soto (1885-1950), pintor valencià especialitzat en plasmar jardins, fonts i passejos, que formà part de la col·lecció. Gràcies a l'inventari parcial d'aquesta sabem que era una vista del *Castell de Coca* [PHISP106] que es destinà a decorar can Xicarrons.¹⁴⁷⁴ Suposem que el 1921 va ser traslladat al castell de Tamarit, on actualment decora un dels menjadors del recinte. Tampoc podem aportar gaire informació de l'obra de José Arrué (1885-1977), pintor basc del que el nord-americà comprà una *Escena de temàtica taurina* [PHISP107], que figurà a l'inventari realitzat l'any 1927 del Deering Estate.¹⁴⁷⁵

Quatre obres de Josep Maria Llopis de Casades (1886-1915) també formaren part del projecte. Nascut a Sitges, fill de l'advocat Manuel Llopis Bofill i de Josepa de Casades, es formà a l'Escola de Llotja on va ser deixeble de Félix Mestres i Borrell (1872-1933). Participà a les exposicions internacionals de Barcelona celebrades els anys 1907 i 1911, exposà dues vegades a Faiang Català el 1907 i el 1911, i resultà premiat a l'Exposició Internacional de Belles Arts de Madrid de 1912. Un cop mort, a l'abril de 1916 les Galeries Laietanes organitzaren una exposició pòstuma, on els beneficis obtinguts per les ventes es destinaren a les obres de finalització de la Sagrada Família.

Tenim constància que Deering inicialment li comprà dues obres que representen l'interior del palau. La primera [PHISP108], ens presenta un dels extrems de la llotja davant del mar de l'antic hospital de sant Joan Baptista, on apareix un moble conformat per fragments d'un altar, que darrere d'un vidre custodiava el quadre del Greco *Sant Pere i Sant Pau*. La segona [PHISP109], era una vista del menjador on podem apreciar el muntatge creat per la xemeneia i la decoració aconseguida amb els quadres de Martín

¹⁴⁷³ A l'entrada del 27 d'abril de 1914 del *Llibre de Comptabilitat* de Maricel podem llegir: «Pagado a J. B. Parés, por una pintura “ Niño del pájaro”, original de Eugenio Hermoso. 1.000 pesetas». Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.) *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*. Aquesta informació contradiu les notícies aportades per Isabel Coll, que afirmava que es comprà a la Sala Esteve de Barcelona durant l'exposició que l'extremeny realitzà entre el 12 i el 27 de març de 1916. COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 236.

¹⁴⁷⁴ Apareix esmentada al petit i incomplet inventari de la col·lecció conservat a l'Arxiu Utrillo com «Cuadro – Castillo (Coca) por Guiteras». Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). «MARYCEL». *List of Items marked (X) on the inventory*. El document, l'elpropi quadre que presentem per primera vegada al catàleg, contradiu la informació aportada per Isabel COLL que afirmava que es tractava d'una vista del Castell de la Mota.

¹⁴⁷⁵ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 240.

La col·lecció d'art de Charles Deering

de Soria que van ser propietat del nord-americà. Posteriorment li compraren dos quadres més que foren destinats a Can Xicarrons i que formaren part de l'Exposició Nacional de Madrid celebrada l'any 1915. Una era *Sala capitular de la Catedral de Barcelona* [PHISP110], comprada el 24 d'octubre de 1915 per 750 pessetes.¹⁴⁷⁶ L'altre, *Orgue de l'església de Sitges* [PHISP111] certifica l'evolució d'un pintor que començà dedicant-se a representar assumptes militars, per acabar plasmant als seus llenços jardins i interiors de temples, sempre amb colors vius i gran profusió de detalls. Els dos interiors de Maricel marxaren cap als Estats Units amb Deering i figuren a l'inventari de la seva residència de Miami realitzat l'any 1927.¹⁴⁷⁷ Els dos interiors d'església, per contra, es quedaren a Catalunya perquè foren regalats a persones de confiança de Sitges. Avui en dia formen part de dues col·leccions particulars del nostre país.

Dins d'aquest llistat volem incloure dos gouaches de Mariano Andreu (1888-1976). Nascut a Mataró, al llarg de la seva carrera conreà les facetes de pintor, dibuixant, gravador, escultor, decorador i escenògraf, tot i tenir una formació autodidacta que només completà amb un breu pas per l'Acadèmia Galí de Barcelona i l'Escola Municipal de Belles Arts de Londres.¹⁴⁷⁸ La seva relació amb Maricel cal cercar-la a través de Miquel Utrillo, qui a més d'apadrinar-lo als seus inicis exposant-li obres a Faianç Català, sempre estigué amatent a oferir-li consell sobre tot tipus de qüestions artístiques.¹⁴⁷⁹

Pel que fa a Maricel, la primer obra a la que ens volem referir és *Flors* (1915) [PHISP112], on veiem un gerro decorat amb motius florals que conté un ram de flors grogues i vermelles situat damunt d'una superfície de tonalitats grogues i blaves. La segona, *Natura morta* (1915) [PHISP113] és un bodegó situat damunt d'una taula dividida en tres grups. Els dos gouaches van ser pintats per Andreu l'any 1915 i participaren a *la X Exposició de Les Arts i els Artistes* celebrada entre l'1 el 14 de maig de 1916 a les Galeries Laietanes.¹⁴⁸⁰ La crítica valorà molt positivament la seva participació,¹⁴⁸¹ i en finalitzar la mostra foren adquirides pel nord-americà. Un cop a

¹⁴⁷⁶ Fon Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 2.878). Rebut de Manuel Llopis Bofill a Miquel Utrillo, 24 d'octubre de 1914.

¹⁴⁷⁷ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 254. El quadre *Menjador del Palau de Maricel* [PHISP109] va ser subhastat pels hereus de Charles Deering l'any 2015.

¹⁴⁷⁸ *Mariano Andreu y los clasicismos modernos*. Madrid: José de la Mano. Galería de Arte, 2007, p. 7.

¹⁴⁷⁹ La correspondència conservada a l'Arxiu Miquel Utrillo de Sitges entre ells dos demostra que fins la mort d'Utrillo, Andreu sempre li consultava els moviments importants a fer dins del món de l'art català.

¹⁴⁸⁰ *X Exposició Les Arts y els artistes. Catàleg*. Barcelona: Galeries Laietanes, 1916. Les obres figuren amb el títol de *Natura Morta*.

¹⁴⁸¹ «Saló de les Arts i els Artistes». *Vell i Nou*, Any II, núm. 25 (15 de maig de 1916), p. 21-25.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Sitges es destinaren a decorar la planta baixa de can Xicarrons, tal i com recull l'inventari parcial de la col·lecció conservat a l'Arxiu Utrillo.¹⁴⁸² Les dues peces no marxaren als Estats Units l'any 1921 i amb el temps canviaren diverses vegades de mans. Primer en va ser propietari Sebastià Riera i en l'actualitat formen part de la col·lecció d'Artur Ramon.¹⁴⁸³

Per tancar aquest recorregut per la pintura espanyola que conformà la col·lecció, volem esmentar breument tres artistes més. El primer és Rafael Durancamps (1891-1979), de qui molt probablement adquiriren una tela el 14 de juny de 1917 de la que no tenim cap informació [PHISP114].¹⁴⁸⁴ El segon, Enric Cristòfol Ricart (1893-1960), era bon amic d'Utrillo i li compraren una *Natura morta* [PHISP115] tal i com testimonia un rebut conservat al Fons Ricart conservat a la Biblioteca-Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú.¹⁴⁸⁵ I per últim, de M. Crusat hi figurà una aquarel·la pintada entre 1909 i 1918, on s'hi podia veure una *Vista antiga de l'Hospital de Sant Joan Baptista* [PHISP116]. La seva adquisició responia a la voluntat de conservar una imatge de com era el recinte abans de ser modificat per convertir-se en Maricel. L'obra, per la que Deering degué sentir força estima, va marxar amb ell cap als Estats Units i actualment forma part de la col·lecció exposada al Deering Estate de Miami.

A través d'aquest extens relat sobre les pintures hispàniques que conformaren Maricel, podem comprendre el que avançàvem al principi de l'apartat. La col·lecció d'art tenia la vocació d'abastar des del gòtic fins a l'època contemporània, sense arribar a les avantguardes. D'aquesta manera, tot i que mancaren noms importants com Velázquez o Picasso, a les parets del palau es podia contemplar l'evolució pictòrica espanyola al llarg dels segles.

6.1.2.- Escultura

Si la pintura hispànica va ser un dels puntals sobre els que s'assentava la col·lecció, l'escultura també va jugar un paper fonamental en el projecte. L'anàlisi de

¹⁴⁸² Apareixen esmentades al petit i incomplet inventari de la col·lecció conservat a l'Arxiu Utrillo com «2 Cuadros – por Andreu – acuarela – Marco delegado tira». Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). “MARYCEL”. *List of Items marked (X) on the inventory*

¹⁴⁸³ *La Generación del 14. Entre el Novocentismo y la Vanguardia (1906-1926)*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, p. 359.

¹⁴⁸⁴ A l'entrada del 14 de juny de 1915 del *Llibre Comptabilitat* de Maricel es pot llegir: «Pagado a Galeria Layetanas de un cuadro de E. Galoez otro de R. Duran y un lote damascos encarnados. 1.050 pesetas». Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). *Liste provisoire des payements faits par M. Utrillo pour Marycel*. Considerem que aquest R. Durán que se cita no és altre que Rafael Durancamps, qui entre el 15 i el 28 de febrer d'aquell any exposà a les Galeries Laietanes.

¹⁴⁸⁵ Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, (Fons Enric C. Ricart, Ricart/1676). Targeta de Maricel per un reemborsament de 13 pessetes.

les obres que la conformaren ens demostra que els interessos de Deering i d'Utrillo abastaven des de l'antiguitat fins els seus dies. Pel que fa a la temàtica, quasi totes les anteriors al segle XIX, eren obres religioses i només en trobem de seculars en els artistes contemporanis. També és important tenir present que, malgrat la seva rellevància dins del conjunt, el palau no gaudí d'un espai propi i individualitzat per a elles com si succeïa amb la pintura. Només en algunes ocasions, com és el cas de la *Verge de Bellpuig de les Avellanes* atribuïda a Bartomeu de Robió, se'ls hi concedí certa rellevància degut a la seva qualitat artística.

Escultura antiga i medieval

Una de les primeres obres que volem esmentar és una escultura de *Bacus* [EHISP001] que se situà a la llotja de la vessant de mar del palau.¹⁴⁸⁶ Desconeixem com van aconseguir aquesta peça, que podria datar-se d'època romana, i que va ser instal·lada al palau cap el 1912 convertint-se en un dels seus elements més característics. Va romandre exposada suportant les inclemències del temps i de l'aigua del mar fins el 1921, quan les seves mides impediren que Deering se l'endugués. El mal estat de conservació en el que es trobava, motivà que als anys cinquanta decidissin fer-la desaparèixer i segons tradició és llençà al mar.

Dins d'aquest recorregut cal parlar de dues talles romàniques que representen a la Mare de Déu [EHISP002] i [EHISP003]. La primera, ens presenta a Maria asseguda al tron que es configura a partir de la seva pròpia figura. El rostre mostra uns ulls ametllats propis de les fórmules del romànic, i queda rematat per una corona circular en forma de diadema. Quan Deering l'adquirí ja presentava nombroses pèrdues que es concentraven, sobretot, a la part central i afectaven especialment als braços, impedingint apreciar la figura del Nen Jesús que de ben segur deuria seure a la seva falda. Desconeixem quin es el seu origen i actualment forma part de la decoració del castell de Tamarit.

La segona imatge, també és una talla en fusta i presenta la Mare de Déu asseguda, amb un vestit llarg i una capa tancada damunt del pit amb un fermall circular, que llueix una corona que sembla afegida posteriorment perquè no encaixa correctament al seu cap. La peça presenta nombroses pèrdues en tot el conjunt, fins i tot sembla que patí l'atac dels corcs, i tenia tres claus clavats a la part posterior possiblement per estabilitzar la seva estructura. Desconeixem la procedència i el moment en que entrà a Maricel, però gràcies a les imatges del Fons Francesc Serra dipositades a l'Arxiu Fotogràfic de

¹⁴⁸⁶ Aquesta atribució iconogràfica li devem a Joaquim Folch i Torres. FOLCH I TORRES, Joaquim. «Una joia sitgetana». *Baluart de Sitges*, Any XII, núm. 566 (1 d'agost de 1912), p.2.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Barcelona sabem que ocupà un lloc al Saló Blau juntament amb la resta de peces medievals de la col·lecció. Actualment en desconeixem la seva localització.

Una estela funerària discoïdal [EHISP004] datada del segle XIV i de procedència desconeguda, també va ser comprada pel nord-americà. Sobre ella, Joan J. Menchón i Bes l'any 2006 proposà que Utrillo l'havia comprat durant un dels habituals viatges que realitzà per les terres de Lleida o Tarragona, ja que les característiques de la peça i la seva litologia recorden a d'altres similars presents en aquestes contrades, com per exemple les que es conserven al Monestir de Poblet.¹⁴⁸⁷ La peça, en arribar a Sitges, s'inscriu als murs de la vessant de terra del palau on encara ara s'hi conserva.

De procedència també desconeguda és una figura de *Sant Miquel matant el dimoni* [EHISP005], aquí encarnat en la imatge d'una serp de cinc caps que intenta enroscar-se a la cama de l'arcàngel. Quan Deering la comprà, aquesta talla de pedra de grans dimensions i policromada, presentava diverses pèrdues sobretot concentrades en les ales i la llança que ja havia desaparegut. Considerem que entrà a formar part de Maricel el 27 d'octubre de 1914, quan, segons el Llibre de Comptabilitat, s'abonaren 10.000 pessetes a Joan Cuyàs «a cuenta de una imagen de San Miguel en piedra».¹⁴⁸⁸ Per tant seria aquesta l'obra a la que es referiria Alberto Velasco quan descartà que paguessin l'esmentada quantitat de diners pel Sant Miquel procedent de Balaguer.¹⁴⁸⁹ La hipòtesis també se sustenta gràcies a unes fotografies d'època conservades a l'Arxiu Fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges. En elles s'aprecia com la imatge està situada al Saló d'Or, però darrere seu encara no s'ha construït la capella del recinte, i en canvi si que hi veiem la vidriera que hi havia a l'estança quan aquesta s'inaugurà a l'octubre de 1915. Actualment desconeixem on es troba localitzada i quin estat de conservació presenta.

Sense cap mena de dubte, una de les obres de major importància que atresorà Charles Deering, va ser la *Verge de Bellpuig de les Avellanes* [EHISP006]. Atribuïda per Francesca Español a Bartomeu de Robió,¹⁴⁹⁰ mestre d'obres de la catedral de Lleida a partir de 1359, l'escultura està feta de pedra sorrenca de ciment calcari i va ser

¹⁴⁸⁷ MENCHÓN I BES, Joan J. «Estela funerària discoïdal». *La Peça del Mes*, Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, novembre de 2006.

¹⁴⁸⁸ Fons Miquel Utrillo, (MU, sense núm. inv). *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*.

¹⁴⁸⁹ VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. *Una primera aproximació a l'activitat de Joan Cuyàs i Sala...*, p. 226-227.

¹⁴⁹⁰ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. «1. Escola de Lleida. Mare de Déu de Bellpuig de les Avellanes». DINS : *Col·leccionistes d'art a Catalunya*. Barcelona: Palau Robert; Palau de la Virreina, 1986, p. 10.

La col·lecció d'art de Charles Deering

esculpida el darrer terç del segle XIV.¹⁴⁹¹ Iconogràficament ens presenta a la Mare de Déu dempeus sostenint el Nen Jesús amb el braç esquerre, mentre que a la mà dreta probablement podria portar una flor que actualment resta desapareguda. La peça destaca sobre manera pel luxe de la indumentària i per l'inusual escot del vestit, que queda potenciat pels motius tèxtils policromats i per les elaborades peces d'orfebreria de marcat gust cortesà que llueix.

Qui primer vinculà la peça al Monestir de Bellpuig de les Avellanes va ser el monogràfic sobre la col·lecció que publicà la *Revista d'Arquitectura* l'any 1918 sobre la col·lecció. En una de les imatges que acompanyava el text, apareixia reproduïda la peça indicant que es tractava d'una «*Virgen esculpida en piedra, procedente de Bellpuig de las Abellanas*».¹⁴⁹² La notícia va ser recollida per Francesca Español qui la relacionà amb les descripcions que Cayetano Barraquer i Roviralta realitzà de l'edifici religiós, en les que parlava de l'existència d'una figura de la Mare de Déu a la sala capitular del recinte.¹⁴⁹³

Sobre la seva incorporació a Maricel, els especialistes no s'han posat d'acord per establir-ne la data concreta. Tenim constància que el 1810 el recinte religiós va ser abandonat arran de la invasió napoleònica, i que, tres anys després, els monjos retornaren i començaren a reconstruir-lo. Els canvis de legislació a Espanya provocaren que el 1835 fos confiscat i passés a mans de l'Estat, qui el posà a la venda en subhasta pública. Va ser llavors quan s'expulsà a la comunitat de religiosos que l'habitava i el seu patrimoni, especialment la important biblioteca que atresorà, es perderen per sempre més. A finals del segle XIX hi retornà l'activitat religiosa quan el 1884 el llogà l'orde de la trapa i en va fer ús actiu d'ell fins l'any 1889.

Ja al segle XX, l'edifici va ser comprat el 1906 pel banquer Agustí Santesmasses qui, en contra de l'opinió popular, vengué aquell mateix any els sepulcres dels comtes d'Urgell per 15.000 pessetes al Metropolitan Museum of Art de Nova York. A partir de 1910 s'hi tornà a instal·lar una comunitat de religiosos dels germans maristes que

¹⁴⁹¹ Sobre Bartomeu de Robió, vegeu: ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. *El escultor Bartomeu de Robió y Lleida: eco de la plástica toscana en Catalunya*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1995. ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. «Bartomeu de Rubió i el ressò de la plástica toscana». DINS: *L'Art gòtic a Catalunya. Volum I. La configuració de l'estil*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 256-274. VELASCO GONZÁLEZ, Alberto; YEGUAS GASSÓ, Joan. «Noves aportacions sobre l'Escola de Lleida d'escultura del segle XIV». *Urtx*, núm 24 (2010), p. 175-205.

¹⁴⁹² *Marycel...*, p. 48.

¹⁴⁹³ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. «Mare de Déu de Bellpuig de les Avellanes». DINS: *Seu Vella. L'esplendor retrobada*. Lleida: Associació Amics de la Seu Vella de Lleida; Museu de Lleida Diocesà i Comarcal; Universitat de Lleida, 2004, p. 334.

La col·lecció d'art de Charles Deering

iniciaren les tasques de restauració del recinte a fi que recuperés el seu antic esplendor. La política de ventes duta a terme per Santesmasses provocà que els historiadors creguessin que ell també va ser el responsable de la venda de la Mare de Déu. Però un estudi detallat del Llibre de Comptabilitat de Maricel, ens permet establir que la transacció es realitzà el 17 de maig de 1913 i el seu responsable va ser Joan Cuyás. Així quedà consignat en una anotació on es confirma que se li pagaren 10.650 pessetes «*por tallas (fragmentos de Bellpuig)*».¹⁴⁹⁴ Per tant, ben probablement, van ser els maristes que posaren a la venda l'escultura per tal d'aconseguir fons per dur a terme les necessàries restauracions que necessitava urgentment el Monestir.

A Sitges la peça ocupà un espai destacat al Saló Blau [Fig.6.6], on va ser exposada fins el 1921. Aquell any la traslladaren al castell de Tamarit, però a diferència d'altres obres de la col·lecció, no marxà cap als Estats Units. Deering, en compensació pels serveis prestats, li regalà a José Vilar, el seu home de confiança a la localitat tarragonina. El nou propietari la conservà i l'any 1986 la cedí a instàncies de Francesca Español perquè figurés a l'exposició titulada *Col·leccionistes d'art a Catalunya*.¹⁴⁹⁵ L'any 2010 els seus hereus decidiren vendre-la a la barcelonina sala de subhastes Balcli's,¹⁴⁹⁶ però diversos entrebancs legals ho impediren.¹⁴⁹⁷ Finalment la Generalitat de Catalunya adquirí la *Verge de Bellpuig de les Avellanes* i decidí dipositar-la al Museu de Lleida Diocesà i Comarcal, on actualment es conserva.¹⁴⁹⁸

Vinculat al cercle de Bartomeu de Robió trobem un *Bancal amb tres apòstols* [EHISP007] que també formà part de la col·lecció. La peça és un relleu compost per tres fornícules rectangulars on dins d'un marc arquitectònic s'hi representa el bust de tres apòstols, de mig cos i amb un filacteri desplegat a les mans que conté part del Credo. Encara conserva traces de la policromia original i en algunes zones es pot intuir el text. Segons Francesca Español estariem davant d'un fragment del bancal d'un

¹⁴⁹⁴ Fons Miquel Utrillo, (MU, sense núm. inv). *Liste provisoire des payements faits par M. Utrillo pour Marycel*.

¹⁴⁹⁵ *Col·leccionistes d'art a Catalunya*. Barcelona: Palau Robert; Palau de la Virreina, 1986, p. 10. L'exposició després marxà a Madrid i també s'edità un catàleg on hi apareixia l'obra. *Coleccionistas de arte en Cataluña*. Madrid: Banco de Bilbao, 1987, p. 34-35.

¹⁴⁹⁶ *Subasta Mayo 2010*. Barcelona: Balcli's, maig de 2010, p. 59 (cat. núm. 739). Volem agrair als senyors Enric Carranco i Jordi Carreras l'atenció dispensada en la consulta presencial d'aquesta obra.

¹⁴⁹⁷ MONTAÑÉS, José Ángel. «Una virgen gòtica para el mejor postor». *El País* (5 de maig de 2010). «Cultura adquire una virgen gòtica para el Museu de Lleida». *El Periódico de Cataluña* (30 de juny de 2010), p. 44-45. RIBAS TUR, Antoni. «Es ven verge medieval». *Ara* (16 de març de 2011), p. 44-45.

¹⁴⁹⁸ Bartomeu de Robió: *Verge de Bellpuig de les Avellanes* (segle XIV, Museu de Lleida Diocesà i Comarcal, núm. inv. MC 3772).

**[Fig.6.6] *Saló Blau del Palau de Maricel* (c.1918)
Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Fons Serra, 664-A**

La col·lecció d'art de Charles Deering

retaula del qual es conserven dos altres peces a Catalunya.¹⁴⁹⁹ La primera, és al Museu Frederic Marés de Barcelona i reproduïx la imatge de Sant Tomàs,¹⁵⁰⁰ mentre que la segona formà part de la col·lecció Ferrer dels Busquets al Castell de Santa Florentina de Canet de Mar.¹⁵⁰¹

No tenim constància documental de quan entrà a formar part de la col·lecció sitgetana, però va ser una de les obres que el magnat nord-americà traslladà al castell de Tamarit.¹⁵⁰² A l'església del recinte, on actualment es conserva, s'hi va quedar instal·lada i va ser una de les moltes obres que James Deering Danielson va voler vendre a la Generalitat l'any 1986. Aprofitant el peritatge que es realitzà de tota la col·lecció, el 16 d'octubre de 1987 va ser inclosa a l'Inventari General de Béns Mobles del Patrimoni Històric espanyol.¹⁵⁰³

També del segle XIV era una escultura de pedra picada que representa una *Santa Reina Màrtir* [EHISP010], que amb la mà esquerra sustenta un llibre i amb la dreta una palma. Procedent de l'Escola de Lleida i datada cap a la segona meitat del segle XIV, no tenim notícies de quan va ser comprada pel nord-americà, però si sabem que es va quedar al castell de Tamarit quan Deering marxà cap als Estats Units. La peça va ser oferta pel seu besnét a la Generalitat de Catalunya l'any 1986. Tot i desestimar-se la seva adquisició, se l'incoà un expedient i el 16 d'octubre de 1987 va ser inclosa a l'Inventari General de Béns Mobles del Patrimoni Històric espanyol.¹⁵⁰⁴ Actualment encara es conserva a una de les estances de l'edifici tarragoní.

Molt poca informació conservem de tres obres que figuraren a Maricel. La primera, és un talla de fusta representant a *Sant Andreu* [EHISP011], que caldria datar del segle XV i presenta una qualitat desigual en la seva factura. Desconeixem el moment en que la comprà Deering, però ens aventurarem a afirmar que va ser cap a 1912 perquè apareix a les imatges de l'Arxiu Mas que cal datar d'aquell any. Actualment ha empitjorat el seu estat de conservació i es troba en mans dels hereus del magnat a Miami, ciutat a la que arribà l'any 1921 amb el gruix de la col·lecció.

¹⁴⁹⁹ *Fons del Museu Frederic Marés/I. Catàleg d'escultura i pintura medievals*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1991, p. 339-340.

¹⁵⁰⁰ Atribuït a Bartomeu de Robió: *Sant Tomàs* (segle XIV, Museu Frederic Marés núm. inv. MFMB 128).

¹⁵⁰¹ Tenim constància de la seva existència gràcies a una fotografia conservada a l'Arxiu Mas on es veu que la peça esmentada incloïa la representació de dos Apòstols. Arxiu Mas, C-37933.

¹⁵⁰² RIBERA GASSOL, Ramon. «Un fragment de predel·la atribuïble al taller de Bartomeu de Robió», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XVIII (2004), p. 279-280.

¹⁵⁰³ (DGPA), Expedient número 165/86.

¹⁵⁰⁴ (DGPA), Expedient número 158/86.

La col·lecció d'art de Charles Deering

La segona, són dos bustos gòtics espanyols [EHISP012a] [EHISP012b], dels que tenim constància gràcies a la correspondència del nord-americà. En un carta del 12 de juliol de 1919 a Utrillo li explicava que feia mesos havia adquirit els dos objectes a French & Co. i que encara no sabia on eren.¹⁵⁰⁵ Per aquest motiu, i perquè sembla ser que eren de gran qualitat ja que el Metropolitan Museum també estava interessat en ells, li demanà que esbrinés on eren. Malauradament no conservem cap notícia més, ni tampoc cap fotografia que ens permeti precisar a quines peces es referia Charles Deering.

Per últim, dins d'aquest grup, ens volem referir a relleu del segle XV fet a partir d'un muntatge de dues peces durant el segle XVIII [EHISP013]. Iconogràficament a la part superior hi figura la representació de les Set Obres de Misericòrdia, i la inferior, conté escenes moralistes o la paràbola del pobre Llätzer i el ric Epuló. Desconeixem en quin moment va ser comprada pel nord-americà però si tenim notícia que a partir de 1921 es va quedar al castell de Tamarit, perquè el net del magnat decidí subhastar-la l'any 1988 a Sotheby's Madrid.¹⁵⁰⁶ Abans de produir-se la venda, la Direcció General de Patrimoni Artístic de la Generalitat l'incoà un expedient, i el 16 d'octubre de 1987 va ser inclosa a l'Inventari General de Béns Mobles del Patrimoni Històric espanyol.¹⁵⁰⁷ Actualment forma part d'una col·lecció particular de la que no en tenim cap informació.

Del segle XV també era un *Santa Agnès* [EHISP014] i una *Maria assumpta amb els àngels* [EHISP015]. De la santa ben poca informació en tenim més enllà que presidí la capella del palau. De la Mare de Déu, un relleu de petites dimensions en el que Maria en posició de pregar puja als cels acompanyada i lloada per quatre àngels, tampoc en tenim gaires dades, però actualment encara forma part del conjunt sitgetà ja que està adherida a un dels murs del Palau de Maricel.

També cap a 1400 cal situar una talla de fusta amb restes de policromia que representa una *Figura masculina agenollada* [EHISP016]. L'obra, en molt mal estat de conservació quan Deering l'adquirí, vesteix una túnica i està col·locada en posició d'adoració. D'aquestes dades es pot concloure que podria estar vinculada a un Naixement, una Adoració o un Calvari. L'any 1921 abandonà el país i actualment forma part d'una de les col·leccions que els hereus del magnat tenen a Miami.

¹⁵⁰⁵ Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 3.358). Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 12 de juliol de 1919. Apèndix Documental (Doc. núm. 200).

¹⁵⁰⁶ *Pintura Antigua, del siglo XIX e Impresionista*. Madrid: Sotheby's, 31 de maig de 1988. (cat. núm. 2)

¹⁵⁰⁷ (DGPA), Expedient número 162/86.

La col·lecció d'art de Charles Deering

També de cap a 1450-1500 és un Sant Jordi [EHISP017], que per la posició del cos i l'arnès que vesteix s'emparenta amb la figura del sant custodiada a la capella del Palau de la Generalitat de Catalunya. Desconeixem en quin moment va ser comprada per Charles Deering i les vicissituds que la imatge visqué després de la dissolució de la col·lecció, però actualment forma part de la decoració de la Casa dels Canonges, la residència oficial del President de la Generalitat.

Per últim, dins d'aquest apartat volem consignar una talla de fusta daurada i policromada d'una *Santa Llegint* que cal datar de finals del segle XV i principis del XVI [EHISP018]. S'ha tendit a considerar que presenta vincles amb el món franco-flamenc i amb França, però al monogràfic de Maricel publicat l'any 1918 era catalogada com a castellana.¹⁵⁰⁸ Desconeixem quan va entrar a la col·lecció, però si tenim constància que va ser una de les peces triades per decorar el castell de Tamarit. Allí va romandre l'any 1921, fins que va ser oferta a la Generalitat de Catalunya per James Deering Danielson el 1986. Llavors la Direcció General de Patrimoni Artístic de la Generalitat l'incoà un expedient i el 16 d'octubre de 1987 va ser inclosa a l'Inventari General de Béns Mobles del Patrimoni Històric espanyol.¹⁵⁰⁹ Posteriorment, Sotheby's Madrid la subhastà l'any 1988 i passà a formar part d'una col·lecció particular on avui en dia s'hi conserva.¹⁵¹⁰

Escultura dels segles XVI al XVIII

De cap a 1500 cal datar dues peces de la col·lecció. Una representa la *Pietat* [EHISP020], on veiem a la Mare de Déu com sosté el cos de Crist mort. Feta de terracota policromada i argila, les figures són de mig cos i desconeixem quan va ser comprada pel nord-americà. L'única referència que en tenim és que després de ser oferta a la Generalitat de Catalunya l'any 1986, la Direcció General de Patrimoni Artístic l'incoà un expedient i el 16 d'octubre de 1987 va ser inclosa a l'Inventari General de Béns Mobles del Patrimoni Històric espanyol.¹⁵¹¹ El 1988 se subhastà a Sotheby's Madrid i li perdem la pista.¹⁵¹² L'altre és un *Sagrari* [EHISP021] compost de tres cares amb calats i amb un arc al centre flanquejat per dos relleus de la Dolorosa i Sant Joan Baptista, rematat per un fris en forma de motius vegetals sota una cornisa. Fet de fusta tallada daurada i policromada, en desconeixem la seva procedència i només sabem que el 1986 formava part de la col·lecció del castell de Tamarit. Va ser llavors

¹⁵⁰⁸ *Marycel...*, p.48.

¹⁵⁰⁹ (DGPA), Expedient número 134/86.

¹⁵¹⁰ *Pintura Antigua, del siglo XIX e Impresionista*. Madrid: Sotheby's, 31 de maig de 1988. (cat. núm. 3). L'obra es va acabar rematant per 4.000.000 pessetes

¹⁵¹¹ (DGPA), Expedient número 157/86.

¹⁵¹² *Pintura Antigua, del siglo XIX e Impresionista...*

La col·lecció d'art de Charles Deering

quan la Direcció General de Patrimoni Artístic l'incoà un expedient i el 16 d'octubre de 1987 va ser inclosa a l'Inventari General de Béns Mobles del Patrimoni Històric espanyol.¹⁵¹³ Com moltes de les obres que quedaren al recinte tarragoní, acabà sent subhastada per Sotheby's Madrid l'any 1986 on es rematà per 170.160 pessetes.¹⁵¹⁴

Atribuït al cercle de Juan de Juni o a l'escola renaixentista de Valladolid era el *Retaule de l'Ascensió* [EHISP022]. El moble, tallat en fusta, daurat i policromat, presenta en l'escena central l'Ecce Hommo. Al carrer esquerre trobem a Sant Miquel Arcàngel i a sota Crist lligat a la columna. Pel que fa al carrer dret, conté la imatge de Sant Pau Apòstol i a la part inferior Crist amb la Creu a l'esquena. Entremig hi ha un nínxol buit on sembla que hi manca el sagrari. El conjunt està coronat per una Crucifixió flanquejada per querubins i girus plateresc, sent rematat per la figura de Déu Pare. Desconeixem en quin moment va ser comprada però degué ser abans de 1918 perquè diverses fotografies conservades al Fons Francesc Serra de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona i de l'Arxiu Utrillo de Sitges demostren que per aquelles dates estava instal·lat a la capella del recinte.¹⁵¹⁵ L'any 1921 marxà cap al castell de Tamarit on hi va ser fins 1986, quan els hereus de Deering el van voler vendre a la Generalitat de Catalunya,¹⁵¹⁶ qui aprofità l'avinentessa per incloure'l a l'Inventari General de Béns Mobles del Patrimoni Històric espanyol.¹⁵¹⁷ Posteriorment es va vendre a Sotheby's Madrid el maig de 1988 per 16.500.000 pessetes i passà a una col·lecció particular de la que en desconeixem el propietari.¹⁵¹⁸

També de mitjans del segle XVI és una talla de fusta daurada i policromada que representa la *Verge amb el nen* [EHISP023]. Com moltes de les obres escultòriques de la col·lecció desconeixíem el seu origen, però sabem que formà part de Maricel i després va ser destinada a Tamarit, on quedà custodiada fins el 1986. Va ser llavors quan Direcció General de Patrimoni Artístic l'incoà un expedient i va ser inclosa a l'Inventari General de Béns Mobles del Patrimoni Històric espanyol.¹⁵¹⁹ Aquell mateix

¹⁵¹³ (DGPA), Expedient número 160/86.

¹⁵¹⁴ *Artes decorativas*. Madrid: Sotheby's, 19 de novembre de 1986. La peça formava part del Lot 124,

¹⁵¹⁵ AFB, Fons Serra 1307-A i Fons Miquel Utrillo, (MU, núm. inv. 3441-1).

¹⁵¹⁶ La peça era una de les més importants que va quedar a Tamarit i així ho reflectí Maria Lluïsa Borràs al text que li va dedicar a la col·lecció l'any 1986, fent que James Deering Danielson es fotografies davant d'ella per il·lustrar l'article. BORRÀS, Maria Lluïsa. «El desventurado caso del legado Deering». DINS: *Coleccionistas de arte en Cataluña*. Barcelona: Biblioteca de La Vanguardia, 1986

¹⁵¹⁷ (DGPA), Expedient número 135/86.

¹⁵¹⁸ *Pintura Antigua, del siglo XIX e Impresionista...*

¹⁵¹⁹ (DGPA), Expedient número 164/86.

La col·lecció d'art de Charles Deering

any es rematà a Sotheby's Madrid per 225.000 pessetes i passà a formar part d'una col·lecció particular.¹⁵²⁰

Del segle XVII i atribuït a Pedro de Mena (1628-1688) era un *Cap d'home* amb barba, cabells llargs i mirada perduda a l'horitzó, que s'ha relacionat iconogràficament amb Sant Joan Baptista [EHISP026]. A partir de les fotografies antigues conservades, considerem que caldria desvincular-la de la producció de l'escultor andalús, i associar-la a la del seu taller, perquè aquesta atribució es realitzà exclusivament a partir de les factures de la peça i del *Llibre de Comptabilitat* de Maricel.¹⁵²¹ Gràcies al registre de les operacions econòmiques que es duïen a terme al palau, sabem que s'adquirí el 2 d'octubre de 1914 a les Galeries Dalmau i que per ella en pagaren 1.500 pessetes.¹⁵²² Un cop es va dissoldre el projecte no tenim constància d'on l van traslladar, sent factible que marxés cap als Estats Units i que actualment formi part d'alguna de les col·leccions dels hereus del nord-americà.

Una altra peça de la que tampoc conservem gaire informació és una *Fornícula* [EHISP027] que caldria datar del segle XVII, en la que s'hi representaven la Mare de Déu amb el Nen, Sant Domingo de Guzmán i Santa Rosa de Lima. Sabem que formà part de Maricel i a partir de 1921 es traslladà al castell de Tamarit, on ocupa un espai a l'església del recinte. El mateix succeeix amb un conjunt de peces que caldria datar del segle XVIII, i de les que només en tenim constància gràcies a les fotografies de la col·lecció que ens han arribat fins als nostres dies. Aquest és el cas d'un *Relleu de l'Anunciació* [EHISP028], una talla de fusta daurada i policromada, que per les seves mides sembla procedir d'un retaule de grans dimensions. Tradicionalment s'ha volgut cercar el seu origen a la ciutat de Montblanc, informació que no ha pogut ser contrastada. D'ella sabem que va ser adquirida posteriorment a 1918, perquè en aquella data estava exposada a la galeria La Basílica tal i com demostren unes fotografies conservades a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona [Fig.6.7] [Fig.6.8].¹⁵²³ Un cop a Sitges s'inserí damunt d'unes de les portes que hi havia a la capella del recinte, on encara s'hi pot apreciar perquè va ser impossible que el nord-americà se l'endugués amb ell.

¹⁵²⁰ *Subasta de Sotheby's Madrid*. Madrid: Sotheby's, 19 de novembre de 1986. La peça formava part del lot número 133.

¹⁵²¹ Fons Miquel Utrillo, (MU, sense núm. inv). *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*.

¹⁵²² Fons Miquel Utrillo, (MU, núm. inv. 3.442-25). Factura de Josep Dalmau a Miquel Utrillo, 2 d'octubre de 1914.

¹⁵²³ (AFB) Fons Francesc Serra 2.217 i 4.444. La primera imatge és una vista de la botiga i la segona exclusivament de la peça que ens ocupa.

[Fig. 6.7.] *La Basílica, Barcelona (1918)*
Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Fons Serra, 2217

[Fig. 6.8.] *La Basílica, Barcelona (1918)*
Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Fons Serra, 4444

La col·lecció d'art de Charles Deering

En la mateixa situació ens trobem alhora d'analitzar un *Díptic amb aparicions* [EHISP029]. Es tracta d'un relleu doble en el que la figura d'un sant, profeta o evangelista, està asseguda sota un arbre amb un llibre obert mentre mira l'aparició al cel d'uns àngels. A l'altra banda hi veiem una santa que s'agenolla davant d'un crucifix. Quan Charles Deering la comprà a la galeria La Basílica de Barcelona, on s'exposava conjuntament amb L'Anunciació abans esmentada, ja es trobava en mal estat de conservació. El pas del temps i el trasllat al castell de Tamarit, on actualment es conserva a l'església del recinte, provocaren que perdés els marcs que envoltaven els relleus i que la peça quedés fragmentada per la meitat.

Del segle XVIII també eren quatre figures que formaven part d'un Naixement i d'un Calvari. Del primer grup, volem destacar un *Sant Josep* [EHISP030] agenollat amb la mà dreta al pit i el braç esquerre obert, que semblava fer parella amb una *Verge Maria* [EHISP031] que adora al Nen Jesús. El conjunt resta incomplet perquè a les fotografies conservades al Fons Miquel Utrillo no s'aprecia en cap moment al nadó. Al segon hipertanyen una *Maria* mirant al cel amb gran dramatisme al rostre [EHISP032] i un *Sant Joan* [EHISP033]. Com en l'anterior cas, el conjunt no estava complet perquè hi manca la figura del Crist Crucificat. Desconeixem en quin moment es van incorporar a la col·lecció i on es troben localitzades en l'actualitat.

Força interessant era una figura de plata repujada representant a *Sant Elm* vestint la capa i la mitra de bisbe, amb el bàcul a la mà dreta i un vaixell a l'esquerra [EHISP034]. Sembla que inicialment era propietat de la parròquia de Sitges i que mossèn Monfort li regalà a Miquel Utrillo, que decidí incorporar-la a Maricel. Un cop es va dissoldre la col·lecció desconeixem què va succeir amb ella i on es troba actualment.

Tampoc tenim gaires notícies més enllà de les fotografies de la col·lecció conservades al Fons Francesc Serra i a l'Arxiu Miquel Utrillo, d'algunes peces que ens limitarem a enumerar. És el cas d'un *Sant Francesc* [EHISP035], un *Santiago Matamoros a cavall* [EHISP036] i una *Mare de Déu asseguda* [EHISP037], que avui en dia presideix el retaule de l'església de Tamarit substituint la imatge original que va desaparèixer quan el nord-americà comprà el recinte.

Escultura dels segles XIX i XX

A diferència de l'anterior apartat, en aquesta ocasió trobem menys problemes per identificar les obres que conformaren la col·lecció. Generalment eren d'artistes catalans i a molts d'ells Deering i Utrillo els coneixien en persona. És el cas de Josep Llimona

La col·lecció d'art de Charles Deering

(1863-1934) que va ser present a Maricel amb dues obres. Una d'elles era la *Placa Commemorativa com a fill adoptiu de Sitges* [EHISP040] a la que ens hem referit en capítols anteriors. L'altra era *Meditació o Insomni* [EHISP041], una figura que representava una noia nua sentada damunt d'una roca.¹⁵²⁴ D'aquesta peça n'existeixen tres versions més que presenten diferències entre elles, sobretot concentrades en la posició del braç, les cames i l'acabament de la pedra.¹⁵²⁵ Molt probablement va ser adquirida durant l'Exposició d'Art de Barcelona celebrada l'any 1918 i se la destinà a l'entrada del Saló d'Or. Considerem que aquesta és la data de compra perquè aparegué reproduïda sota el títol de «*Estatuïta*» al monogràfic que li dedicà a Maricel la *Revista d'Arquitectura*.¹⁵²⁶ A partir de 1921 desconeixem què va succeir amb ella, però molt probablement viatjà cap als Estats Units on actualment encara s'hi conserva.

La inclusió de Josep Llimona a la col·lecció s'explica no només per la seva innegable qualitat artística, sinó també per la bona relació que mantenia amb Miquel Utrillo. Els dos havien estat companys d'escola, anaven plegats al «*col·legi de Don Cándido*»,¹⁵²⁷ i fruit d'aquesta amistat l'home fort de Maricel sempre apadrinà les seves actuacions artístiques dedicant-li algunes cròniques a *Pèl & Ploma*. L'interès es mantingué tot i que l'escultor s'afilià al Cercle Artístic de Sant Lluç, entitat que ideològicament es trobava allunyada dels seus postulats estètics. D'aquesta pervivència de l'amistat en dona bona mostra el fet que la darrera quartilla que redactà Utrillo estava dedicada al seu amic d'infantesa, tal i com testimonia el sobre que la contenia.¹⁵²⁸

Un altre nom important que hi va ser present era Miquel Blay (1866-1936), tot i que no tenim constància de quina obra seva va pertànyer a l'americà [EHISP042]. Si que tenim més documentat l'escultura del mallorquí Llorenç Rosselló i Rosselló (1867-1901) propietat de Deering. Aquesta era *Foner* [EHISP043], on veiem un jove que vesteix unes pells i calça un parell de sandàlies en el moment just de llençar la pedra.¹⁵²⁹ De la peça es conserven dues còpies a l'Hort del Rei de Palma de Mallorca i al Museu

¹⁵²⁴ ESQUINAS GIMÉNEZ, Natàlia. *Josep Llimona i el seu taller...*, p. 286 (cat. núm. 145, 145a, 145b i 146). A més d'aquests dos títols amb la que es coneguda també se la batejà amb el de *Pensativa* l'any 1916 quan es publicà la seva fotografia a la revista *La Esfera*. «Esculturas Españolas». *La Esfera*, Any III, núm. 108 (22 de gener de 1916), p. 22.

¹⁵²⁵ Un dels exemplars encara resta en possessió de la família Llimona. El segon, també de marbre, pertany al Museu del Modernisme Català (núm. inv. 2.622). La darrera es propietat de la Fundació de Les Arts i els Artistes

¹⁵²⁶ *Marycel...*, p. 57.

¹⁵²⁷ «Josep Llimona, escultor». *Pèl & Ploma*, núm. 42 (17 de març de 1900), p. 4.

¹⁵²⁸ Fons Miquel Utrillo, (MU, sense núm. inv.). Quartilla de Miquel Utrillo a Josep Llimona, gener de 1934.

¹⁵²⁹ Sobre l'escultura vegeu: PIZÀ ROSSELLÓ, Gaspar. «“El Foner Balear” de Llorenç Rosselló». *Lluc: Revista de cultura i d'idees*, Any LXVI, núm. 729 (maig de 1986), p. 27.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Modernista de Can Prunera, però la que ens ocupa tenim notícia que va ser a Sitges gràcies al llibre de Feliu Elias *L'escultura catalana moderna*.¹⁵³⁰ Ben probablement va ser comprada en el transcurs del viatge que el nord-americà va fer a Mallorca l'any 1914 i un cop es dissolgué la col·lecció li en perdem el rastre.

Josep Clarà (1878-1959) també tingué algunes obres a Maricel. A més de l'encàrrec de la *Serenitat* (1915-1923) [EHISP046], també van ser propietat del nord-americà *Cortesana* (1907-1908) [EHISP044] i *Somriure* (1914) [EHISP045]. La primera, és una figura femenina en actitud de caminar que sosté amb els braços una draperia que li cau fins als peus. De la peça n'existeixen diverses versions al Museu Nacional d'Art de Catalunya i en col·leccions particulars,¹⁵³¹ però la que ens ocupa sembla que marxà cap als Estats Units. Així ho demostra l'inventari del Deering Estate realitzat l'any 1927 on s'esmenta un «*Standing bronze*» del català.¹⁵³² La poca importància de la peça, comparada amb d'altres que figuraren a Sitges, ens porta a pensar que va ser el propi escultor qui li regalà al magnat en compensació pel bon tracte rebut durant la seva estada al palau i per l'encàrrec d'esculpir *Serenitat*.

Pel que fa a la segona, per la que emprà com a model a la ballarina espanyola Isabel Rodríguez, ens mostra un bust amb el cap tombat cap a l'esquerra i un somriure al rostre.¹⁵³³ Va entrar a formar part de la col·lecció cap l'1 d'agost de 1916 tal i com informava la revista *Vell i Nou*. La capçalera barcelonina explicava «*que l'obra de l'eminent escultor està feta més perquè llueixi l'opulent marbre a la clara llum que no per tancar-lo sota un artesonat*», i possiblement per compensar la mala disposició que se li donà a la peça dins de Maricel se li encarregà que esculpís *Serenitat* per disposar-la al Racó de la Calma.¹⁵³⁴ A partir del 1921, arran de la dissolució del projecte, va ser traslladada als Estats Units i actualment forma part de les col·leccions del Vizcaya Museum, la residència que James Deering –germanastre de Charles- erigí a Miami.

¹⁵³⁰ ELIAS, Feliu. *L'escultura catalana moderna. Volum II: Els artistes*. Barcelona: Barcino, 1928, p. 188.

¹⁵³¹ Josep Clarà: *La cortesana* (1907-1908, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. MNAC/MAM 011014-000). L'11 de novembre de 2010 se subhastà un exemplar de bronze d'aquesta peça a la Sala Subarna de Barcelona amb un preu de sortida de 2.000€.

¹⁵³² COLL, Isabel, *Charles Deering and Ramon Casas...*, p. 364. A la peça se li assignà el número d'inventari 1.027.

¹⁵³³ De la peça es conserven al Museu Nacional d'Art de Catalunya dues versions, una en bronze i l'altre en guix. Josep Clarà: *Somriure* (1914, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. MNAC/MC 90663 i MNAC/MC 90592).

¹⁵³⁴ «Notícies». *Vell i Nou*, Any II, núm. 30 (1 d'agost de 1916), p. 145.

**[Fig.6.9] Josep Maria Junoy, Joaquim Borralleres, Joaquim Sunyer, Romà Jori, Santiago Segura, Enric Casanovas i Miquel Utrillo.
Fons Miquel Utrillo, (MU, núm. inv. 3.956-2)**

Sense cap mena de dubte, l'escultor que millor va estar representat a Sitges va ser el rossellonès Gustave Violet (1873-1952).¹⁵³⁵ Apadrinat per Utrillo des de 1905 quan organitzà a la Sala Parés l'Exposició d'artistes rossellonesos en la que hi prengué part juntament amb George-Daniel de Monfreid (1856-1929), Etienne Terrús (1857-1922) i Louis Bausil (1876-1945), mantingué forts lligams amb Barcelona perquè Masriera i Campins fonien les seves obres.¹⁵³⁶ L'amistat entre ells es mantingué i quan començà el projecte de Maricel, el català li oferí nombrosos encàrrecs com els medallons del pont que l'haguessin convertit en l'escultor oficial del palau. A més, també apadrinava la seva carrera artística a Catalunya, i per això li organitzà una exposició a Faiang

¹⁵³⁵ Sobre Gustave Violet vegeu: *L'escultor Gustave Violet. Art, pensament i territori*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, 2018. En aquest catàleg apareixen reproduïdes les quatre peces que van ser a Maricel conservades a una col·lecció particular de Sitges.

¹⁵³⁶ Masriera i Campins no només fonia les obres de Violet sinó que la gran majoria d'escultors catalans treballaven amb ells. En són exemple Josep Llimona, Eusebi Arnau, Miquel Blay, Agustí Querol, Torcuato Tasso o Rafael Atché per citar-ne alguns. DOÑATE, Mercè. «La foneria artística Masriera i Campins». DINS: *Els Masriera*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya; Generalitat de Catalunya; Proa, 1996, p. 214-223.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Català.¹⁵³⁷ La mostra se celebrà el març de 1914 i aprofitant l'esdeveniment l'escultor viatjà a Sitges tal i com consta en el Llibre de Visites on hi signà l'1 de març.¹⁵³⁸

Va ser llavors, coincidint amb l'exposició i el seu pas per Maricel, quan Utrillo adquirí bona part de les peces que presentà a Barcelona per tal d'incloure-les a la col·lecció. Aquestes eren *L'Hortolana / La pagesa* (1902-1914) [EHISP047], *Cap de l'àvia* (1905) [EHISP048], *Les tafaneres* (c.1905-1910) [EHISP049], *La tardor i l'hivern / La tardor (Cerdanya)* (1905-1914) [EHISP050], *Le berger et son troupeau* (c.1905-1914) [EHISP051], *Fent ganxet* (c.1905-1914) [EHISP052], *Retrat d'Antoni Saporte* (1906) [EHISP053], *Pastor d'Orbanyà* (c.1906-1914) [EHISP054], *L'encaminadora / Els primers passos* (c.1908-1914) [EHISP055], *El pastor de Mosset* (c.1909-1914) [EHISP056], *Catalana amb càntirs* (c.1910-1914) [EHISP057] i *El doctor Jean Arrus / Traspasant la serra* (1914) [EHISP058]. En dissoldre's la col·lecció el conjunt d'escultures se separà i tingueren un destí ben diferent. Mentre que *Cap de l'àvia*, *Fent ganxet*, *Pastor d'Orbanyà* i *El pastor de Mosset* romangueren a Sitges en una col·lecció particular, la resta va quedar repartida per diverses col·leccions particulars.

Per últim, abans de tancar aquest apartat cal esmentar dues obres de dos artistes força reconeguts dintre del panorama artístic català. Un és Enric Casanovas (1882-1948), a qui ja ens hem referit al parlar de l'escultura *Joventut* (1914) [EHISP060] que s'instal·là a les terrasses de Maricel. A més d'aquesta figura, feta expressament pel palau, també va estar representat amb un bust femení d'estil noucentista titulat *Retrat de la Senyoreta R.* (c.1911) [EHISP059] [Fig.6.9].¹⁵³⁹ De la seva presència en tenim constància gràcies al llibre que Manuel Abril li dedicà a l'escultor publicat a l'Editorial Estrella de Madrid,¹⁵⁴⁰ i posteriorment aparegué fotografiada a la revista *Mvsevm* on Utrillo n'era un dels principals col·laboradors.¹⁵⁴¹ A Sitges va estar instal·lada prop de la llotja del vessant de mar del palau ocupant un lloc preminent, però un cop dissolta la col·lecció li perdem el rastre i actualment desconeixem la seva localització. L'altra nom al que ens volem referir, és el de Joan Borrell i Nicolau (1888-1951), de qui existeix

¹⁵³⁷ BARÓN BORRÀS, Ester. *Gustau Violet, un escultor català de França (II)*..., p. 72.

¹⁵³⁸ AHS, *Llibre de Visites de Maricel*, p. 3.

¹⁵³⁹ Datem la peça d'aquest any perquè en una fotografia conservada a l'Arxiu Miquel Utrillo feta als voltants d'aquella data, veiem el bust al taller de l'escultor acompanyat de Josep Maria Junoy, Joaquim Borralleres, Joaquim Sunyer, Romà Jori, Santiago Segura, Miquel Utrillo i el propi Casanovas. Fons Miquel Utrillo, (MU, núm. inv. 3.956-1 i 3.956-2).

¹⁵⁴⁰ ABRIL, Manuel. *Enrique Casanovas*. Editorial Estrella, Madrid, 19-, il·lustració p. 3.

¹⁵⁴¹ «La vida artística». *Mvsevm. Revista Mensual de Arte Español Antiguo y Moderno y de la vida artística contemporanea*. Vol. III, núm. 2 (1913), p. 69.

constància que hi havia una escultura seva, presumiblement un bust [EHISP061], però del que no tenim cap documentació que ens aclareixi la peça de la que es tractava.

Com veiem Deering i Utrillo reuniren una nodrida col·lecció d'escultura en la que quedava representat a Maricel l'evolució d'aquest art a Espanya des de l'antiguitat romana peninsular fins al segle XX. Moltes de les peces procedien d'esglésies i de particulars que hagueren de desfer-se d'elles per necessitats econòmiques. D'altres, de ben segur, procedien d'importants monuments i per això s'emascarà l'origen eliminant-lo de la documentació.

6.1.3. Dibuixos

Segons Kenneth Clark, els dibuixos són les peces favorites dels col·leccionistes perquè a més de ser fàcils de guardar quan no es disposa d'espai suficient, ofereixen una comunicació directa amb l'artista.¹⁵⁴² Aquests vincles s'estableixen per la llibertat que emanen i que resulta difícil trobar en composicions de major format. És a dir, el dibuix permet gaudir en essència i sense filtres de les idees i els interessos dels creadors. Davant la rellevància que aquests adquireixen en moltes col·leccions, considerem necessari prestar atenció a tres paràmetres per tal d'analitzar els que es reuniren a Maricel.

En primer lloc, cal tenir present l'àmbit geogràfic. Aquest ens indica que totes les obres que va posseir Deering a Sitges procedien de Catalunya i la gran majoria eren fetes per artistes de la seva confiança. El segon, l'àmbit temporal, permet establir que a diferència d'altres arts es concentrà exclusivament en peces del XVIII en endavant amb especial predilecció per les de principis del segle XX. I per últim, és necessari valorar si els dibuixos que comprà naixien de plantejaments artístics o bé de plantejaments propis de les obres gràfiques. A partir dels exemples que tenim documentats, podem afirmar que es decantà per la primera opció, representada per artistes com Meifrèn, Casas o Nonell que concebien la pràctica del dibuix com una entitat pròpia que discorria en paral·lel a la seva obra pictòrica. És a dir, al nord-americà l'interessava «*un dibuix de Casas [perquè] té el mateix valor estètic que un dels seus olis –sempre que no sigui un esbós que serveixi per fixar unes idees o sensacions que desenvoluparà en una obra futura-*».¹⁵⁴³

¹⁵⁴² CLARK, Kenneth: *Great private collections*. Nova York: MacMillan, 1963, p. 13.

¹⁵⁴³ MIRALLES, Francesc. «El col·leccionisme com a factor vital». DINS: *Colección Samaranch: Dibujos de Tàpies a Nonell*. Barcelona: Fundación Francisco Godia, 2001, p. 25.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Així doncs, la primera peça que volem esmentar dins d'aquest apartat és obra d'un anònim britànic del segle XVIII i representa el *Pati interior de la Casa de la Ciutat de Barcelona* (c.1790) [DHISP001]. La vista, que es presenta emmarcada dins d'un oval, ens mostra tot el conjunt arquitectònic captat des de la perspectiva que ofereix un arc rebaixat que hi havia al pati. El dibuix d'aquesta manera es converteix en el testimoni d'un edifici que veié alterada la seva fisonomia l'any 1847 en el que podem apreciar part de la galeria del primer pis en l'estat primigeni, amb les arcades gòtiques envoltant-lo, i l'escala principal adossada a la paret tal i com marquen les estructures canòniques dels palaus gòtics catalans.¹⁵⁴⁴

Desconeixem en quin moment va ser comprat per Charles Deering, però sabem que formava part de Maricel gràcies a una carta que Agustí Duran i Sanpere (1887-1975) li envià a Utrillo el 26 de febrer de 1921. En ella l'historiador cerveri explica que estaria interessat en consultar un àlbum de dibuixos d'un viatger anglès, en el que s'inclou l'obra que ens ocupa, perquè «*seria d'una imponderable utilitat en les nostres investigacions per esser anterior a la destrucció de la part antiga de l'edifici*».¹⁵⁴⁵ La notícia de la seva presència a Sitges li proporcionà Macari Golferichs (1866-1938), que li notificà el canvi de propietari, ja que abans havia estat en mans del pintor i escenògraf barceloní Francesc Soler i Rovirosa (1836-1900). Probablement anys després de la seva mort, la seva vídua o un dels seus dos fills, per necessitats econòmiques o per falta d'interès, decidiren vendre'l al nord-americà qui l'incorporà a la seva col·lecció d'art hispànic pel tema que representava.¹⁵⁴⁶ Després de la dissolució del projecte l'obra aparegué reproduïda al llibre de Duran i Sanpere *L'Hôtel de ville de Barcelone* l'any 1921, i Rafael Benet l'esmentà el 1929 en un article a *La Veu de Catalunya*, on comentava aquest monogràfic sobre la casa de la ciutat.¹⁵⁴⁷ D'ençà d'aquell moment es perd el seu rastre i actualment en desconeixem la seva localització.

¹⁵⁴⁴ Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). Carta d'Agustí Duran i Sanpere a Miquel Utrillo, 26 de febrer de 1921. Apèndix Documental (Doc. núm. 209). Segurament Utrillo li explicà que ell no podia autoritzar-lo a consultar la peça i calia que li demanés permís a Charles Deering. Per aquest motiu, l'historiador cerveri li envià una carta al nord-americà sol·licitant permís per veure-la cap el 9 de març de 1921. Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). Carta de Agustí Duran i Sanpere a Miquel Utrillo, 9 de març de 1921. Apèndix Documental (Doc. núm. 210).

¹⁵⁴⁵ DURAN I SANPERE, Agustí. *L'Hôtel de Ville de Barcelone. Abrégé historique*. Barcelona: Oficina Municipal d'Investigacions i Publicacions històriques, 1921, p. 28.

¹⁵⁴⁶ A la seva mort el 27 de novembre de 1900 Francesc Soler i Rovirosa deixà muller i dos fills de nom Maria i Alexandre. Segons explica Feliu Elias, la dona morí el 19 de gener de 1923, mentre que Alexandre Soler i Marije finà el 16 d'octubre de 1918. ELIAS, Feliu. *La vida i l'obra de Soler i Rovirosa*. Barcelona: L. G. Seix i Barral Germans, 1931, p. 36.

¹⁵⁴⁷ BAIAROLA. «Les obres de la casa de la ciutat III». *La Veu de Catalunya*, Any XXXIX, núm. 10.301 (5 de juny de 1929), p. 4.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Possiblement l'artista més representat a la col·lecció de dibuixos, tal i com succeïa a la de pintura, va ser Ramon Casas. No inclourem aquí cap dels apunts que el català realitzà durant els nombrosos viatges que feren plegats, ni els relatius al dia a dia de Maricel. Aquestes obres, que tenen valor sentimental i documental perquè mostren com va ser la seva amistat, avui en dia es conserven majoritàriament aplegades en uns àlbums custodiats a la Northwestern Library a Evanston (Estats Units). D'altres s'han anat venent per separat i avui en dia es reparteixen per diverses col·leccions particulars.

Amb el títol de *Noia amb vestit de passeig* (c.1902) [DHISP002], el català ens presenta un retrat femení de cos sencer, on ella vesteix seguint la moda de l'època. Segons Marilyn McCully, podria tractar-se d'un preparatiu per a un dibuix de *Pèl & Ploma*, ja que n'aparegué un de similar a la contraportada del número 98 de la revista publicada a l'octubre de 1902.¹⁵⁴⁸ Desconeixem en quin moment li regalà a Deering, tot i que abans de fer-ho hi afegí una dedicatòria a la part inferior que deia «TO MY FRIEND DEERING, R. CASAS». Ben probablement abandonà Catalunya l'any 1921, i el 1927 va ser donada a l'Art Institute of Chicago on encara ara s'hi conserva.¹⁵⁴⁹

També formà part de Maricel *Noia al piano* (c.1902) [DHISP003], un retrat femení d'una jove amb el cabell negre tocant un piano amb la mà esquerra i el cap i el cos girats cap a l'instrument. El dibuix presenta una particularitat i és que a l'angle inferior dret s'hi pot apreciar el segell en sec de *Pèl & Ploma*. Per tant, som davant d'un dels nombrosos dibuixos que el català realitzà per la revista i que tenien com a destí ser sortejats entre tots els seus subscriptors. Aquest, però, a més també va ser utilitzat per anunciar tant la casa de pianos Vda. De P. Estela, antiga casa Bernareggi, com Mosaicos Escofet, demostrant els estrets vincles que Casas sempre mantingué amb el món de la publicitat.¹⁵⁵⁰ Com l'anterior dibuix, probablement abandonà Catalunya el 1921 i va ser donat a l'Art Institute of Chicago l'any 1927.¹⁵⁵¹

Del català era un conjunt de cinc dibuixos que conformaven una auca. Amb els títols *Hi ha quelcom que funciona malament en el cotxe* (sense data) [DHISP004], *Han tingut una punxada* (sense data) [DHISP005], *Arrossegant el cotxe* (sense data) [DHISP006], *El xoc / L'accident* (sense data) [DHISP007] i *El toro envestint el cotxe* (sense data) [DHISP008], ens explicava una història que sembla verídica i que podria

¹⁵⁴⁸ McCULLY, Marilyn. *Els Quatre Gats. Art in Barcelona around 1900*. Princeton: The Art Museum Princeton University; Princeton University Press, 1978, p. 76 (catàleg número 16).

¹⁵⁴⁹ Ramon Casas: *Study of standing woman* (c.1902, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1927.2458).

¹⁵⁵⁰ McCULLY, Marilyn. *Els Quatre Gats. Art in Barcelona around 1900...*, p. 78-79

¹⁵⁵¹ Ramon Casas: *Young woman at a piano* (c.1902, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1927.2460).

La col·lecció d'art de Charles Deering

haver succeït en el transcurs d'algun dels nombrosos viatges que realitzava en cotxe.¹⁵⁵² Les obres van ser a Sitges fins 1921 quan marxaren cap als Estats Units i a la mort de Deering passaren a mans dels seus descendents, que les conservaren fins el novembre de 2012 quan foren subhastades a Christie's Nova York, rematant-se per 20.000 dòlars.¹⁵⁵³

Per finalitzar, també del mateix Casas, volem esmentar dues petites peces. La primera, *Cap de dona* (sense data) [DHISP009], presentava un retrat femení mirant cap a l'espectador. La segona, *Noia espanyola* (sense data) [DHISP010], és un retrat femení que vesteix un mantó de color negre i conté una dedicatòria al nord-americà: «A MI AMIGO DEERING. R. CASAS». Els dos conformen una sola peça ja que ocupen el recte i el vers del mateix full de paper i van ser a Maricel fins 1921. Després de ser destinats a una de les residències del magnat als Estats Units, l'any 1927, poc abans de morir, el propi Deering les donà a l'Art Institute of Chicago on encara es conserven.¹⁵⁵⁴

Segons recull Isabel Coll, entre els dibuixos que decoraren el palau també hi figuraven algunes composicions de l'escultor Josep Clarà (1878-1958). Del conjunt destacava *Retrat d'Auguste Rodin* [DHISP011], que el català realitzà quan conegué al genial artista francès a París. Sembla que l'obra agradà a Deering i Clarà, potser per guanyar-se la seva confiança, acceptà de regalar-li. Actualment desconeixem la seva localització tot i que resulta factible que formi part de la col·lecció dels hereus del nord-americà a Miami.

Per últim, en aquesta successió d'artistes, cal esmentar a Lluís Bagaria i Bou (1882-1940). El dibuixant català estava representat a la col·lecció amb dues caricatures, una de Santiago Rusiñol [DHISP012] i l'altra de Julio Romero de Torres [DHISP013]. Pel que fa a la primera, desconeixem de quina es tracta perquè l'artista retratà al senyor del Cau Ferrat en diverses ocasions.¹⁵⁵⁵ No ens ha d'estranyar aquesta profusió perquè va ser Rusiñol, junt amb l'actor Enric Borràs, qui l'any 1912 li recomanaren que marxés a Madrid perquè allí el seu humor seria millor comprés i acceptat que no pas a

¹⁵⁵² La peça potser fa referència a l'accident que patí cap el 13 de maig de 1910 i que quasi el va matar. Fons Miquel Utrillo, (MU, núm. inv. 3.384). Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 13 de maig de 1910. Apèndix Documental (Doc. núm. 127).

¹⁵⁵³ *19th Century European Art*. New York: Christie's Rockefeller Plaza, 1 de novembre de 2012.

¹⁵⁵⁴ Ramon Casas: *Spanish girl (recto) / Head of a woman (revers)*. (sense data, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1927.2459V i 1927-2459R).

¹⁵⁵⁵ Tenim constància que el retratà, com a mínim, cinc vegades. Dues d'elles pertanyen a la col·lecció Molins-Monells, una va ser publicada a la Biblioteca Renacimiento l'any 1915, una altra al diari El Sol del dia 11 de agost de 1921 i la cinquena serví per il·lustrar l'any 1977 els *Goigs a Sant Rusiñol. Pare dels sitgetans* escrits per Pere Mas i Parera. *Rusiñol. La ploma d'en Xarau*. Barcelona: Caja Mediterraneo; Museu Diocesà de Barcelona, 2007, p. 45 i 61. BAGARIA, Luis. *Caricaturas republicanas*. Madrid: Rey Lear, 2009, p. 153-154.

La col·lecció d'art de Charles Deering

França.¹⁵⁵⁶ Precisament a la capital espanyola entrà en contacte amb Julio Romero de Torres, l'altra retratat, perquè ambdós freqüentaven les mateixes tertúlies, com la del cafè de Levante, tal i com recorda l'escultor Victorio Macho (1887-1966).¹⁵⁵⁷

Pel que fa a la caricatura del cordovès creiem que va ser una de les que participaren a la Exposición de Pintores Íntegros organitzada l'any 1915 per Ramón Gómez de la Serna al Salón de Arte de Madrid. Del que no hi ha dubte és que foren adquirides el 10 de juliol de 1915 per 150 pessetes.¹⁵⁵⁸ Romangueren a Sitges durant força temps i actualment desconeixem la localització del retrat de Rusiñol. Pel que fa a l'altra, segons apunta Isabel Coll forma part del Museo Julio Romero de Torres perquè Utrillo li regalà a l'artista en agraïment i consideració de part de Charles Deering.¹⁵⁵⁹

Com veiem, tot i no poder documentar un excessiu número de dibuixos que formaren part de Maricel, tots ells tenen en comú que van ser concebuts com una obra definitiva. Realitzats per artistes catalans, o que aborden temes relacionats amb Catalunya i Barcelona, cap d'ells estava pensat per acompanyar un text o formar part de la il·lustració d'un diari. Deering, així com Utrillo, concebien aquesta expressió artística com a definitiva demostrant la seva modernitat participant activament en el trencament del tradicional vincle del dibuix amb la producció pictòrica.

¹⁵⁵⁶ Segons explica Josep Pla foren Rusiñol i Borràs qui el convenceren per instal·lar-se a Madrid i oblidar-se de París. A més, de ben segur, fou el propi Rusiñol qui l'introduí a les tertúlies de la capital i li presentà a Julio Romero de Torres de qui era molt bon amic. PLA, Josep. «Bagaria. Una notícia». *Destino*, núm. 1.342 (27 d'abril de 1963), p. 26-31.

¹⁵⁵⁷ «Una noche en el Café de Levante, de la calle del Arenal, donde solíamos acudir un grupo de artistas, entre ellos Ricardo Baroja, Anselmo Miguel, Romero de Torres, Julio Antonio, Bagaria, Arteta, García Lesmes, Gutiérrez Solana, Manuel Abril, Penagos y el grabador Oroz, y escuchábamos música admirablemente interpretada por el pianista Anguita y el violinista Corvino y cuando nos sentíamos conmovidos por la belleza del «Aria», de Bach, entró el fantasmagórico don Ramón envuelto en su capa, que le hacía más largo y esperpéntico, y nos lanzó con su aguda voz, lo siguiente: “Señores, voy a leerles esta noche la tercera jornada de Voces de gesta”». MACHO, Victorio. *Memorias*. Madrid: G. Del Toro editor, 1972, p. 319.

¹⁵⁵⁸ A l'entrada del 10 de juliol de 1915 del *Llibre de Comptabilitat* de Maricel podem llegir: «Pagado a Bagaria, por los retratos de Rusiñol y Romero Torres». Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*. Que es pagués aquesta quantitat de diners, 75 pessetes per cada un dels dibuixos, demostra el ràpid èxit que assolí Bagaria a Madrid ja que cinc anys abans només cobrava 50 pessetes per una caricatura. CADENA, Josep Maria. «Lluís Bagaria i les seves arrels catalanes». *Serra d'Or*, núm. 372 (desembre de 1990), p. 41.

¹⁵⁵⁹ Segons Isabel Coll la caricatura que es conserva actualment al Museo Julio Romero de Torres seria la que Deering i Utrillo van comprar l'any 1915. L'existència de més d'una caricatura del pintor cordovès feta per Bagaria, com la publicada a *La Tribuna* el 18 de abril de 1912, ens crea alguns dubtes sobre aquesta atribució tot i que segons Marcelo Abril aquesta ja havia ingressat al museu abans de 1948. ABRIL, Marcelo. *Julio Romero de Torres o el secreto de Córdoba*. Barcelona: Iberia, 1948, p. 10. BAGARIA, Luis. *Caricaturas republicanas...*, p. 157. COLL, Isabel, *Charles Deering and Ramon Casas...*, p. 238 i 240. SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. *Julio Romero de Torres en la colección Deering de Sitges...*, p. 264-265.

6.1.4. Gravats

A més de dibuixos a Maricel també hi hagueren diversos gravats. Aquest art era molt apreciat per Deering ja que va ser el primer tipus d'obres que va començar a comprar quan s'interessà pel món del col·leccionisme. Va ser així com reuní un bon nombre de peces rares d'Ingres, les aigüatintes de Goya i estampes modernes de MacLaughlan, Meryon, Pennell, Raffet, Felicien Rops, Steinlen, Turner, Whistler i Herman Webster.¹⁵⁶⁰ Tampoc hem d'oblidar que ell mateix conreà l'art del gravat, tal i com demostra *Nude lying down* (1900), una obra de petit format en la que veiem una jove nua damunt del llit llegint, on segueix la manera de representar el tema imposat pels artistes francesos de finals del segle XIX [Fig.6.10].¹⁵⁶¹ També van ser uns objectes força presents a la seva col·lecció nord-americana on n'atresorà de diverses èpoques i autors.

Pel que fa a Sitges, la manca d'inventaris fa difícil saber quines obres van ser-hi presents, però a través de les fotografies antigues conservades hem pogut detectar la sèrie completa de la *Tauromaquia* de Francisco de Goya [GHISP001 a GHISP033]. Realitzada per l'aragonès entre 1814 i 1816, relata diverses escenes vinculades al món del toro que degueren agradar a un Deering profundament fascinat per les costums i tradicions del país. Per aquest motiu no dubtà a adquirir-ne totes les làmines per separat per tal de repartir-les per diversos espais de la casa, i també adquirí una sèrie junta editada per Eugène Loizelet. Ambdues versions van ser a Sitges fins 1921 quan marxaren cap als Estats Units i abans de morir el magnat les donà a l'Art Institute of Chicago on actualment es conserven.¹⁵⁶²

6.1.5.- Ceràmica, vidre, forja i arquetes

Una altra de les tipologies que interessà a Deering i a Utrillo va ser la ceràmica. Degut a les informacions fragmentades conservades a l'Arxiu Miquel Utrillo, principal font de coneixement per saber quines peces conformaren la col·lecció, ben poques notícies podem aportar sobre aquestes obres. L'única manera de conèixer la ceràmica present a Maricel i a Tamarit és a través de les fotografies conservades al propi Fons

¹⁵⁶⁰ SNYDER MATTHEWS, Janet. *Historical documentation The Charles Deering...*, p. 57. A més dels artistes esmentats, a través de les donacions realitzades a l'Art Institute of Chicago sabem que va ser propietari, entre d'altres, de gravats signats per Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), Édouard Manet (1832-1882), Marià Fotuny (1834-1874) o Anders Zorn, de qui a més guardava diversos exemplars dels retrats que li feia durant els viatges que realitzaven feien plegats

¹⁵⁶¹ Charles Deering: *Nude lying down* (1900, Art institute of Chicago, núm. inv. 1996.808).

¹⁵⁶² Francisco de Goya: Eugène Loizelet: *Corrida de toros* (sense data. Art Institute of Chicago, núm. inv. 1927.7747).

La col·lecció d'art de Charles Deering

Utrillo, al Fons Francesc Serra i les de l'arxiu fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges.

A través d'aquestes fonts d'informació podem establir que principalment el nord-americà comprà rajola popular catalana i portuguesa. Ja ens hem referit a elles al abordar la història de la construcció del palau, perquè molts exemplars van ser incorporats als murs del recinte. En són una bona mostra les decoracions de les terrasses, del claustre -espai envoltat d'un conjunt de rajoles originàries de Manises i comprades a l'antic hospital de la Santa Creu de Barcelona quan reformà les cuines-, o la gran xemeneia que presidia la planta baixa de can Xicarrons i que Utrillo decorà amb ceràmica popular catalana. A més de l'esmentat, tenim constància que l'any 1919 Deering adquirí un conjunt de setanta sis rajoles espanyoles tal i com ho notificà en una carta abans de remetre-les cap a Catalunya.¹⁵⁶³



**[Fig.6.10] Charles Deering: *Nude lying down* (1900)
Art Institute of Chicago, núm. inv. 1996.808**

Dins d'aquest grup també cal incloure *Els adelantos del segle XIX* (1901-1902) [CER007], vint-i-cinc rajoles d'argila fetes especialment per la revista *Pèl & Ploma*. La

¹⁵⁶³ Fons Miquel Utrillo, (MU, núm. inv. 3.356). Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 11 de juliol de 1919.

La col·lecció d'art de Charles Deering

primera notícia que es té del conjunt la trobem en un full de mà editat l'any 1902 que acompanyava l'esmentada publicació, on s'anunciava que es faria una edició col·leccionable de rajoles d'estil Manises i que es vendria cadascuna d'elles per 25 pessetes. També s'indicava que el lloc on es podrien adquirir seria la galeria Faiang Català, dirigida per Santiago Segura i on Utrillo exercia de cap de sala.¹⁵⁶⁴

Tradicionalment s'ha tendit a pensar que va ser un projecte de Ramon Casas, però en realitat el pintor es deixà portar i accedí a fer els dibuixos preparatoris per amistat. Va ser així com, aprofitant que acabava de produir-se el canvi de segle, s'inspirà en l'aparença d'una auca i els trets de les rajoles catalanes del segle XVIII per plasmar de manera irònica els avenços tecnològics que s'havien produït al llarg del segle XIX. Així hi podem veure representat en elles el món dels toros, el joc de billar, el tren a vapor, la bicicleta i, com no, ell mateix i Miquel Utrillo amb el logotip de *Pèl & Ploma*. Quan Deering s'instal·là a Sitges, no dubtaren a fer-li arribar un exemplar que s'incorporà a la col·lecció, però aquest estava incomplet perquè li mancava la rajola de l'apagallums. Per tal de preservar l'aparença de conjunt n'afegiren una de repetida amb la iconografia del fanaler. Com que l'inseriren als murs del palau, el nord-americà les deixà a Sitges i actualment encara es conserven a les col·leccions dels museus de la vila.¹⁵⁶⁵

Una altra de les arts presents a Sitges era el vidre. A l'apartat referit a l'art francès, segona pota sobre la que se sustentava la col·lecció de Maricel, ens referirem a alguns exemplars dels segles XIX i XX. Pel que fa al vidre hispànic, ens trobem amb el mateix problema que amb la ceràmica: la manca de documentació ens impedeix aportar informació sobre les peces que comprà el nord-americà. Per això, només tenim constància que al palau se li dedicaren diversos espais per exposar en vitrines els exemplars que anaven adquirint [Fig.6.11].

Algunes notícies més podem aportar sobre la forja. Tant Deering com Utrillo s'inseriren dins les corrents que propugnaven la recuperació i l'interès per les arts aplicades a la Catalunya de finals del segle XIX. L'apreciació dels valors estètics i històrics que els ferros antics aportaven, estava clarament relacionada amb les dinàmiques artístiques, històriques i polítiques d'arrel romàntica que preconitzaven la

¹⁵⁶⁴ La venta de les rajoles es realitzà a partir de 1903. DE LA FUENTE, Vicente. «L'art popular; el gravat i les rajoles d'art i oficis en l'obra de Ramon Casas». DINS: PINÓS GUIRAO, Gabriel (coord.). *Ramon Casas. Catàleg complet. Volum I...*, p. 264.

¹⁵⁶⁵ Ramon Casas: *Els adelantos del segle XIX* (c.1901-1902, Museu de Maricel, núm. inv. FM23). Ben probablement les rajoles foren executades per Marià Burgués i Francesc Quer. DE LA FUENTE, Vicente. «L'art popular; el gravat i les rajoles d'art i oficis en l'obra de Ramon Casas». DINS: PINÓS GUIRAO, Gabriel (coord.). *Ramon Casas. Catàleg complet. Volum I...*, p. 264.

La col·lecció d'art de Charles Deering

recuperació de l'art medieval.¹⁵⁶⁶ Un del personatges que més s'interessaren per aquest tipus d'art va ser Santiago Rusiñol i el seu Cau Ferrat, a qui el propi Utrillo ajudà durant alguns anys a fer-se amb peces de ferro de procedències diverses.

Possiblement intentant emular al seu veí, i també guiat pel seu assessor, Deering atesorà al palau una extensa col·lecció de forja que incloïa claus de ferro, panys, picaports, cofres petits, canelobres de ferro forjat i algunes reixes. La majoria d'ells arribaren en bloc a principis de 1914 quan foren enviats des dels Estats Units pel magnat tal i com informava en una carta on confirmava que *«the collection of Spanish irons is being shipped to you at Barcelona, and will I suppose go in the first ship sailing for the port»*.¹⁵⁶⁷ Sobre aquesta base començaren a treballar per ampliar-la i li afegiren peces com una reixa de ferro, de procedència desconeguda, però que interessava molt al nord-americà,¹⁵⁶⁸ un *Braser* [FHISP003] de molta qualitat comprat a Joan March de Mallorca,¹⁵⁶⁹ el balcó procedent de Santa Coloma de Queralt [FHISP002] i una *Reixa procedent de Logroño* [FHISP004] i una *Reixa castellana* [FHISP005] que es conserven al Deering Estate i al Palau de Maricel respectivament.

Pel que fa al destí d'aquesta part de la col·lecció resulta força divers. Algunes mostres que s'inseriren a la residència sitgetana, a partir de 1921 es van quedar on eren. D'altres s'enviaren al Deering Estate on s'empraren per decorar parts de l'edifici i els que tenien una qualitat superior es cediren a l'Art Institute

[Fig.6.11] Vitrina amb part de la col·lecció de vidre reunida a Maricel Deering Estate, Miami

¹⁵⁶⁶ DOMÈNECH, Ignasi. «Rusiñol i el col·leccionisme de ferro». DINS: *L'art del ferro. Rusiñol i el col·leccionisme del seu temps*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges; Ajuntament de Sitges, 2007, p. 21.

¹⁵⁶⁷ Fons Miquel Utrillo, (MU, núm. inv. 3.286). Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 25 de febrer de 1914. Apèndix Documental (Doc. núm. 152).

¹⁵⁶⁸ Fons Miquel Utrillo, (MU, núm. inv. 3.287). Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 26 de febrer de 1914. Apèndix Documental (Doc. núm. 153).

¹⁵⁶⁹ Fons Miquel Utrillo, (MU, sense núm. inv.). Carta d'Oleguer Junyent a Miquel Utrillo, 19 de setembre de 1915. Apèndix Documental (Doc. núm. 234).

of Chicago. Per últim, un nodrit conjunt va romandre a Catalunya i el podem veure exposat a l'església del castell de Tamarit on alguna de les peces ha recuperat la funció primigènia per la que va ser creada.

No volem tancar aquest apartat sense referir-nos a les arquetes. A principis del segle XX eren peces força cobejades pels col·leccionistes tal i com demostren figures com Oleguer Junyent o Juan March a Mallorca. Precisament aquests dos personatges van protagonitzar un cas que acabà beneficiant a Deering i a Maricel. Junyent, actuant com agent del nord-americà a l'illa, descobrí que March posava a la venta per culpa del seu divorci una arqueta del segle XV amb decoració adomassada a la part principal, motllures gòtico-renaixentistes i motius florals [A001].¹⁵⁷⁰ L'obra era d'alta qualitat i no dubtà a oferir-li a Utrillo, tot especificant-li que si ell no se la quedava procediria a adquirir-la per la seva col·lecció de Barcelona. Des de Sitges reaccionaren ràpidament i tancaren l'acord, però March, l'endemà va voler desdir-se del tracte. El nord-americà, implacable en els negocis, a través d'Oleguer Junyent l'obligà a mantenir la seva paraula i la peça viatjà cap a Catalunya. Amb la creació del Saló Blau s'instal·là amb la resta d'obres medievals en un lloc força visible de l'estança. Allí va ser-hi fins 1921 quan marxà als Estats Units i actualment forma part de la col·lecció dels hereus de Charles Deering.¹⁵⁷¹

6.1.6.- Teixits

Una de les tipologies artístiques més ben representades a la col·lecció van ser els teixits. La primera peça que volem esmentar és el *Retaule i Frontal d'Altar procedent de Burgo de Osma* [T001]. Encarregat pel bisbe d'Osma Pedro Montoya cap a 1468, el retaule presenta d'esquerra a dreta les escenes de la Nativitat de Crist, la Mare de Déu amb el Nen Jesús entronitzats i l'Adoració dels Mags. El frontal, a la part central, hi té representat la Resurrecció de Crist flanquejada per sis Apòstols distribuïts en grups de tres a banda i banda. D'estil flamenquitzant i similar a un retaule pintat es tracta d'una obra d'altíssima qualitat que va formar part de la decoració de la Catedral de Burgo d'Osma fins a principis del segle XX.¹⁵⁷²

Segons Isabel Coll va ser adquirida per un antiquari madrileny que la cedí a una societat de negociants que comprava a Europa i posteriorment venia als Estats Units, on

¹⁵⁷⁰ *Ibidem.*

¹⁵⁷¹ COLL, Isabel, *Charles Deering and Ramon Casas...*, p. 208.

¹⁵⁷² Sobre aquesta important obra espanyola vegeu: DAVISON: Mildred. «An Altarpiece from Burgo de Osma», *Museum Studies*, núm. 3 (1968), p. 108-124. MAYER THURMAN, Christa C. *Textiles in The Art Institute of Chicago*. Chicago: Art Institute of Chicago, 1992, p. 27-29. «Devotion and Splendor: Medieval Art at the Art Institute of Chicago». *Museum Studies*. vol. 30, núm. 2 (2005), p. 73.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Deering la comprà.¹⁵⁷³ En realitat qui tancà l'acord per la peça amb el Capítol catedralici va ser la Galeria Lionel Harris de Londres, actuant d'intermediari l'antiquari Rafael García Palencia, i ells van ser els que l'exportàren a Nord-amèrica i després la vengueren a French & Co. Posteriorment, l'11 de novembre de 1916, li vengueren a Charles Deering per 105.000 dollars tal i com confirma la documentació conservada.¹⁵⁷⁴ A Sitges se la situà en un lloc destacat de la col·lecció fins 1921 quan va ser traslladada novament als Estats Units. Allí s'incorporà a una de les residències que el nord-americà tenia pel país, i a la seva mort va ser assignada a les dues hereves del col·leccionista. De comú acord, el 1927 la cediren a l'Art Institut of Chicago on encara s'hi conserva actualment.¹⁵⁷⁵

D'entre els segle XV i el XVIII trobem un conjunt de quatre peces procedents de la Seu d'Urgell. Una d'elles era una *Casulla* amb decoració de cards i pinyes (finals del segle XV – principis de segle XVI) [T002], motiu força habitual al segle XV. A la banda central, que s'afegí posteriorment, hi veiem a la part davantera la representació de Sant Joan Evangelista i un sant desconegut, mentre que a la part posterior hi apareixen la Mare de Déu amb el Nen, Sant Pere i un altre sant de difícil atribució.¹⁵⁷⁶

De finals del segle XVI era un *Frontal d'Altar representant escenes de la vida de Crist* [T003]. La peça d'excel·lent factura tècnica, presenta en els tres grans medallons centrals el Sant Sopar, Crist pregant a l'Hort de Getsemaní i l'Enterrament de Crist. La part central es completa amb uns grius que sustenten cartel·les on s'hi poden llegir inscripcions bíbliques en llatí relacionades amb els passatges representats. Des de la publicació del monogràfic de la *Revista d'Arquitectura* l'any 1918, aquesta obra s'havia vinculat a San Juan de los Reyes (Toledo),¹⁵⁷⁷ però les investigacions dutes a terme des de l'Art Institute of Chicago han demostrat que cal assignar la seva procedència a la Seu d'Urgell.

Finalment, les dues darreres obres eren unes dalmàtiques del segle XVI. La primera [T004], inclou a la part davantera una decoració amb gerros que contenen tres

¹⁵⁷³ *Ibidem.*, p. 222.

¹⁵⁷⁴ The Getty Research Institute (French & Co. Archives). Copies of bills from Charles Deering. Aquesta documentació, a la que hem tingut accés gràcies a Martha Wolff, conservadora de l'Art Institute of Chicago, precisa la data en que Deering comprà la peça i la repatrià cap a Espanya acotant les notícies aportades l'any 1929 per Juan Cabré y Aguiló. CABRÉ Y AGUILÓ, Juan. «El retablo bordado, de Don Pedro de Montoya, Obispo de Osma». *Archivo Español de Arte*, vol. V (1929), p. 1.

¹⁵⁷⁵ *Retaule i frontal d'altar de Burgo de Osma* (c.1468, Art Institute of Chicago, núm. inv. 19271779a-b).

¹⁵⁷⁶ *Gloria in Excelsis Deo-Heralding and Vestment Collection*. Chicago: Art Institute of Chicago, 1996.

¹⁵⁷⁷ *Marycel...*, p. 55.

La col·lecció d'art de Charles Deering

flors, filigranes vegetals a les mànigues i un medalló amb la figura de Sant Marc acompanyat d'un lleó a la zona inferior. A la part posterior, es repeteix la mateixa decoració, però la figura representada és Sant Lluç amb un bou descansant. Pel que fa a la segona dalmàtica [T005], segueix les mateixes característiques decoratives esmentades, i només varia en les figures representades en els medallons. En aquest cas, a la part frontal trobem a Sant Mateu acompanyat d'un àngel i a la posterior Sant Joan amb l'àguila, animal que com la resta de casos remet al símbol del tetramorf.

El recorregut que les quatre feren cap a Maricel possiblement va ser diferent. La casulla i les dues dalmàtiques tenim constància que van ser exposades a la secció arqueològica de l'Exposició Universal de Barcelona l'any 1888.¹⁵⁷⁸ Presumiblement tornaren a la Seu d'Urgell i abans de 1918 ingressaren a la col·lecció del nord-americà. Establim aquesta data gràcies a les fotografies realitzades per Francesc Serra al palau aquell any, entre les que hi figuren reproduïdes les peces esmentades. Pel que fa al frontal, no participà a l'esmentada exposició i també desconeixem quin es el camí que seguí fins a Sitges. Només podem afegir que el 1918 ja hi era present perquè apareixia reproduït al monogràfic editat per la *Revista d'Arquitectura*.¹⁵⁷⁹ L'any 1921 les quatre foren enviades als Estats Units i amb el temps la família del magnat les donà a l'Art Institute of Chicago.¹⁵⁸⁰

De ben segur una de les peces més importants de la col·lecció eren el conjunt de catorze tapissos flamencs realitzats a partir dels cartrons del pintor Justus van Egmont (1601-1674), que representen escenes de la vida de Cleòpatra i Juli Cèsar teixits pels tapissers Willem Van Leefdael i Gerard Peemans (1637/1639-1723) cap a 1680. Els temes representats a la sèrie eren *La mort de Cèsar produeix el lament de Cleòpatra* [T006],¹⁵⁸¹ *Cèsar envia un missatger a Cleòpatra* [T007],¹⁵⁸² *Cleòpatra gaudeix de la navegació* [T008],¹⁵⁸³ *Cleòpatra i Cèsar divertint-se mútuament* [T009],¹⁵⁸⁴ *El triomf*

¹⁵⁷⁸ *Álbum de la sección arqueológica de la Exposición Universal con un catálogo de objetos por el orden alfabético de los expositores: año 1888*. Barcelona: Asociación Artístico-Arqueológica de Barcelona; Imprenta de Jaime Jepús, 1888, p. 24, làmina núm. 7 i làmina 9.

¹⁵⁷⁹ *Marycel...*, p. 55.

¹⁵⁸⁰ *Casulla* (finals segle XV – inicis segle XVI, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1948.129A). *Frontal d'altar representant escenes de la vida de Crist* (finals segle XVI, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1944.623). *Dalmàtica* (segle XVIII, Art Institute of Chicago). *Dalmàtica* (segle XVIII, Art Institute of Chicago).

¹⁵⁸¹ Gerard Peemans: *La mort de Cèsar produeix el lament de Cleòpatra*, (c. 1680, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1944.9)

¹⁵⁸² Willem van Leefdael: *Cèsar envia un missatger a Cleòpatra*, (c. 1680, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1944.10)

¹⁵⁸³ Willem van Leefdael: *Cleòpatra gaudeix de la navegació*, (c. 1680, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1944.11)

La col·lecció d'art de Charles Deering

de Cèsar [T010],¹⁵⁸⁵ Cèsar derrota a les tropes de Pompeu [T011],¹⁵⁸⁶ La batalla d'Actium [T012],¹⁵⁸⁷ Cleòpatra requerida a pagar el tribut a Roma [T013],¹⁵⁸⁸ Cleòpatra i Antoni gaudint del sopar [T014],¹⁵⁸⁹ Cèsar es llença al mar [T015],¹⁵⁹⁰ Cèsar embarca en un vaixell per unir-se al seu exèrcit [TH016],¹⁵⁹¹ Cèsar a les guerres gàl·liques [T017],¹⁵⁹² Descobriment del complot per assassinar a Cleòpatra i Cèsar [T018]¹⁵⁹³ i Clodius disfressat com una dona [T019].¹⁵⁹⁴

L'interès pels tapissos començà el 26 de febrer de 1914 quan el nord-americà contactà amb Utrillo per comunicar-li que esperava poder comprar-los.¹⁵⁹⁵ Els havia vist en el transcurs del seu viatge a Mallorca i havia quedat fascinat per ells. Durant tot l'any li demanà al seu assessor que no els perdés de vista i que no trenqués el contacte amb els seu propietari,¹⁵⁹⁶ Felip Villalonga Mir, posseïdor a més d'un quadre de Ribera pel que també s'interessà del que n'havia deixat constància de la seva existència Juan Cortada l'any 1845.¹⁵⁹⁷

Les negociacions es dilataren en el temps, i el 30 d'agost de 1915 Apolonia Burguera contactà amb Oleguer Junyent per abordar la qüestió. Sembla que ella havia fet diverses gestions davant Villalonga Mir i que aquest finalment acceptà vendre'ls per 350.000 pessetes, a condició que Deering es fes càrrec íntegrament de treure'ls de casa

¹⁵⁸⁴ Gerard Peemans: *Cleòpatra i Cèsar divertint-se mútuament*, (c. 1680, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1944.12)

¹⁵⁸⁵ Gerard Peemans: *El triomf de Cèsar*, (c. 1680, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1944.13)

¹⁵⁸⁶ Gerard Peemans: *Cèsar derrota les tropes de Pompeu*, (c. 1680, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1944.14)

¹⁵⁸⁷ Willem van Leefdael: *La batalla d'Actium*, (c. 1680, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1944.15)

¹⁵⁸⁸ Willem van Leefdael: *Cleòpatra requerida a pagar el tribut a Roma*, (c. 1680, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1944.16)

¹⁵⁸⁹ Gerard Peemans: *Cleòpatra i Antoni gaudint del sopar*, (c. 1680, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1944.17)

¹⁵⁹⁰ Willem van Leefdael: *Cèsar es llença al mar*, (c. 1680, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1944.18)

¹⁵⁹¹ Gerard Peemans: *Cèsar embarca en un vaixell per unir-se al seu exèrcit*, (c. 1680, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1944.19)

¹⁵⁹² Willem van Leefdael: *Cèsar a les guerres gàl·liques*, (c. 1680, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1944.20)

¹⁵⁹³ Gerard Peemans: *Descobriment del complot per assassinar a Cèsar i Cleòpatra*, (c. 1680, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1944.21)

¹⁵⁹⁴ Gerard Peemans: *Clodius disfressat de dona*, (c. 1680, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1944.22)

¹⁵⁹⁵ Fons Miquel Utrillo, (MU, núm. inv. 3.287), Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 26 de febrer de 1914. Apèndix Documental (Doc. núm. 153).

¹⁵⁹⁶ Fons Miquel Utrillo, (MU, núm. inv. 3.307), Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 1 de desembre de 1914. Fons Miquel Utrillo, (MU, núm. inv. 3.308), Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 9 de desembre de 1914. Apèndix Documental (Doc. núm. 171 i 172).

¹⁵⁹⁷ El conjunt de tapissos era conegut i valorat perquè Juan Cortada n'havia deixat constància de la seva existència l'any 1845: «son muy hermosos los tapices flamencos que visten las paredes de dos piezas, y aunque hay en ellos un poco de barroquismo, su rico colorido y su bella composición hacen perdonar el mal gusto de esa prevaricadora escuela». CORTADA, Juan. *Viaje a la Isla de Mallorca...*, p. 152.

La col·lecció d'art de Charles Deering

seva i de transportar-los a Catalunya.¹⁵⁹⁸ Tot i tenir un acord de venda en ferm, el 19 de setembre, des de Mallorca, Junyent urgia a que giressin els diners perquè els dubtes del propietari podien trencar la operació.¹⁵⁹⁹

Un cop apaivagat el problema, el 14 d'octubre Oleguer Junyent tornava a contactar amb Utrillo i abordava la necessitat d'abonar-li una comissió a Apolonia Burguera. Considerava que amb tres o quatre mil pessetes quedaria satisfeta, i li recomanava que li enviés els diners ràpidament, perquè encara quedaven alguns assumptes pendents.¹⁶⁰⁰ Finalment el mes de novembre de 1915, Deering aconseguí fer-se amb la propietat dels catorze tapissos tal i com ho celebrava la revista *Vell i Nou*. La capçalera artística destacava que fins aquell moment a Maricel no havien tapissos, un element senyorial del que inexplicablement el palau n'estava mancat. Per això, i perquè sembla que amb la compra evitaren que marxessin fora del país, es congratulaven que entressin a formar part del conjunt sitgetà.¹⁶⁰¹

Arribats al seu nou destí quedaren exposats al Saló d'Or però ben aviat Utrillo bastí una ampliació del recinte, l'edifici del sarcòfag, per tal d'acomodar-los i exposar-los com es mereixien. Allí hi van ser fins 1921 quan Deering se'ls endugué cap als Estats Units. Un cop mort quedaren en mans de les seves filles i foren elles les que l'any 1941 donaren tot el conjunt a l'Art Institute of Chicago, on encara ara es conserven.

Una altra peça destacada de la col·lecció era la *Bandera del Gremi de Serrallers* (1735), obra de Benet Gustà i Banchs [T020]. Encarregada pel president de la corporació Josep Surroca i Magí, es va teixir amb tela de color grana, i al vell mig hi figura l'escut de Catalunya amb la Corona Comtal i una àliga que aguanta amb les potes un martell i unes estenalles. Sota l'escut hi figura un forrellat, i sota d'aquest, una enclusa que assenyala la data de confecció (1735). El conjunt queda complet amb un pergami cosit a l'angle inferior esquerra on s'hi pot llegir la llegenda:

«† / JESUS MA JOSEPH/ LA PRESEN BENDERA SE FEU LO AÑY /
1735 SEN PROMS DE LA PREñ COMFRA- / RIA PRIME JUSEPH

¹⁵⁹⁸ Fons Miquel Utrillo, (MU, sense núm. inv.), Carta d'Apolonia Burguera a Oleguer Junyent, 30 d'agost de 1915. Apèndix Documental (Doc. núm. 35).

¹⁵⁹⁹ Fons Miquel Utrillo, (MU, sense núm. inv.), Carta d'Oleguer Junyent a Miquel Utrillo, 19 de setembre de 1915. Apèndix Documental (Doc. núm. 234).

¹⁶⁰⁰ Fons Miquel Utrillo, (MU, sense núm. inv.), Carta d'Oleguer Junyent a Miquel Utrillo, 14 d'octubre de 1915. Apèndix Documental (Doc. núm. 236).

¹⁶⁰¹ «Tapiços a Maricel». *Vell i Nou*, Any I, núm. 12 (1 de novembre de 1915), p. 13. Segons l'article en el passat la ciutat de Barcelona s'havia interessat en ells per decorar la Sala del Consell de Cent.

La col·lecció d'art de Charles Deering

SUROCA Y / SEGON MAGI MASDELLODES Y / CLAUARI
FRANCISCO FIGAROLA Y / CARDENCE, MANUEL ALAS TOTS /
MAÑANS / DE LA PRESEN CIUTAT DE BARⁿ^a / AÑY 1735».

Al revers, hi podem llegir informació que serví per atribuir la seva autoria:¹⁶⁰²
«JESUS MARIA JOSEPH. LO BRODADÓ QUE LA BRODÁ, BENET GUSTÁ Y
BANCHS DE LA PRESENT CIUTAT».

L'any 1905 figurava en els inventaris de propietats del gremi, però la dissolució d'aquest provocà que els béns sortissin a la venda.¹⁶⁰³ Va ser l'11 de juliol de 1917, tal i com llegim al *Llibre de Comptabilitat* de Maricel, quan se li pagaren 1.050 pessetes per ella a Salvador Babra.¹⁶⁰⁴ Segons notícies del Gremi, a Utrillo li resultà més car el marc de noguera i el vidre que no pas el teixit malmès que contenia, motiu pel qual decidí conservar-la tal i com l'havia comprat. A Sitges s'instal·là presidint la sala dedicada a la forja i va romandre allí fins 1921. Posteriorment passà al castell de Tamarit on hi va ser fins 1986, quan James Deering Danielson decidí fer-ne donació al Gremi de Serrallers de Barcelona,¹⁶⁰⁵ amb la condició que per sempre formés part de la institució.¹⁶⁰⁶

També va ser a Maricel un *Cobrellit representant una cursa de braus en honor a la coronació de Felip V [T021]*, que pel tema representat ens aventurem a datar cap a 1701. Sembla que era propietat d'una família nobiliària madrilenya que es va veure obligada a vendre's la peça per afrontar els deutes que havia contret al llarg del temps. Tot i les reticències inicials a desfer-se d'ella, Apolinar Sánchez aconseguí comprar-la i l'envià a Sitges el 27 d'octubre de 1916 cobrant 1.500 pessetes.¹⁶⁰⁷ Al palau ocupà un lloc rellevant a les estances personals del nord-americà fins el 1921, quan marxà cap als Estats Units per ingressar a les col·leccions del Deering Estate on encara es pot veure avui en dia exposada.

¹⁶⁰² «Una relíquia». *De l'art de la forja. Revista del Gremi de Serrallers i Ferrers de Barcelona*, núm. 2 (juny de 1918), p. 19.

¹⁶⁰³ TINTÓ I SALA, Margarita. *La història del Gremi de serrallers i ferrers de Barcelona. Any 1380*. Barcelona: Gremi de Serrallers i Ferrers de Barcelona. Any 1380, 1980, p. 86.

¹⁶⁰⁴ Fons Miquel Utrillo, (MU, sense núm. inv). *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*.

¹⁶⁰⁵ «La bandera de corpus». *Butlletí. Gremi de Serrallers i Ferrers de Barcelona. Any 1380*, núm. 97 (setembre de 1987), p. 3.

¹⁶⁰⁶ Benet Gustà i Banchs: *Bandera del Gremi de Serrallers (1735, Gremi de Serrallers de Barcelona, núm. inv. 171)*.

¹⁶⁰⁷ Fons Miquel Utrillo, (MU, sense núm. inv.). Carta d'Apolinar Sánchez a Miquel Utrillo, sense data [27 d'octubre de 1916]. Apèndix Documental (Doc. núm. 296).

La col·lecció d'art de Charles Deering

Molt similar en tipologia era un *Cobrellit amb motius referents al desembarcament de Cristòfol Colom a Amèrica* [T022] que caldria datar entre 1750 i 1800. La peça, de seda i teixit de ras, brodada amb fibra sedosa, desconeixem d'on procedia però segurament era propietat d'una família nobiliària vinguda a menys. Desconeixem també en quin moment va ser adquirida per Charles Deering però a Sitges ja deuria ser-hi el 1918, perquè va ser una de les obres fotografiades per Francesc Serra en el transcurs de la campanya fotogràfica que realitzà aquell any. Posteriorment s'envià als Estats Units i les hereves del magnat en feren donació a l'Art Institute of Chicago l'any 1948.¹⁶⁰⁸

Per últim, no volem tancar aquest apartat sense fer esment al gran nombre de catifes que al llarg dels anys van adquirir Deering i Utrillo per destinar-les a Maricel. Entre elles n'hi havia d'hispano-morisques, espanyoles, perses, armènies, poloneses, turques i franceses. D'elles en tenim constància gràcies a un catàleg publicat l'any 1924 arran d'una exposició celebrada a l'Art Institute of Chicago amb peces procedents exclusivament de la col·lecció del nord-americà, que foren donades al museu quan la mostra finalitzà.¹⁶⁰⁹ Segons explica Ohan Stepan Berberyan moltes d'elles van ser adquirides «*outside Spain, such as New York, London, Paris, Milan and Munich, and so returned to their native land after many years of exile*».¹⁶¹⁰

6.1.7.- Mobles, làmpades i rellotges

A més de les arts abans exposades, bona part de Maricel s'omplí amb mobiliari procedent d'Espanya i Portugal. Moltes de les peces que figuraren al palau, tot i ser històriques i artístiques, recuperaren la funció primigènia per la qual havien estat creades i lluny de museïtzar-se patiren les inclemències de l'ús diari. Entre elles podem destacar la presència de taules, cadires, còmodes, armaris, llits i bancs.

Pel que fa a les taules destaquem una *Taula auxiliar vertical* estil Carles IV d'Espanya [M001], realitzada a finals del segle XVIII i principis del segle XIX, que a la part frontal hi tenia representat en daurat el deu Apol·lo. Sabem que era a Maricel l'any 1917 perquè aparegué publicada en una fotografia al volum XXXIV de

¹⁶⁰⁸ *Cobrellit amb motius del desembarcament de Cristòfol Colom a Amèrica* (1750-1800, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1948.154).

¹⁶⁰⁹ BERBERYAN, Ohan Stepan. *A catalogue of Carpets of Sapin and the Orient: in the collection of Charles Deering, Esq. from Marycel, Cataluña: Tamarit, Taragona, Spain, and Cutler, Florida*. Londres: Hudson & Kears, 1924, p. XI.

¹⁶¹⁰ *Ibidem*.

La col·lecció d'art de Charles Deering

l'Enciclopedia Espasa.¹⁶¹¹ Actualment en desconeixem la seva localització. Dins d'aquest apartat també vol afegir-hi una *Taula Portuguesa* [M002] i una *Taula holandesa* [M003] que ja eren al palau l'any 1918, tal i com certifica la seva inclusió en el monogràfic de la col·lecció publicat aquell any per la *Revista de Arquitectura*.¹⁶¹²

Dins del segon grup, el de les cadires, esmentem la presència de catorze seients del *Cadirat d'un cor* [M004] rematats amb un arc ogival d'estil gòtic amb nombroses filigranes, fets de fusta tallada. Adquirit l'any 1919, quan se li abonaren 60.000 pessetes a J. Gómez, aquest procedia de la col·lecció del marquès de Barzallana.¹⁶¹³ També cal esmentar un conjunt de tres cadires espanyoles del segle XVII, estil Carles II d'Espanya, daurades i amb vellut vermell que presentaven decoracions en filigranes a les potes i al respall [M005]. Sabem que van ser comprades juntes pel nord-americà cap a l'11 de juliol de 1919 però actualment en desconeixem la seva localització.¹⁶¹⁴

A la col·lecció de mobles també s'hi podia trobar una *Còmoda estil Carles IV* [M006] amb tres calaixos i una decoració circular al centre. Al moble, fet de fusta de noguer, se li afegí posteriorment el marbre de la part superior. Desconeixem en quin moment va ser comprat però tenim constància que era al castell de Tamarit perquè va ser ofert a la Generalitat per James Deering Danielson l'any 1986. Com la resta del conjunt, no es va poder adquirir, però la Direcció General de Patrimoni l'incoà un expedient el 16 d'octubre de 1987 i la va incloure a l'Inventari General de Béns Mobles del Patrimoni Històric espanyol.¹⁶¹⁵ A diferència d'altres, l'hereu del magnat no la subhastà i decidí regalar-la al vicecònsol d'Anglaterra resident a Tarragona.

Dels armaris volem destacar dues peces d'entre totes les que figuraven al palau. El primer és d'origen català [M007], data del segle XVIII, té una marqueteria que intenta emular una decoració floral i presenta dos calaixos en la seva part inferior. El segon és d'escola espanyola [M008], també data del segle XVIII, està fet de fusta de pi i tallat amb filigranes a les portes i als calaixos. Sabem que formà part de la col·lecció abans de 1918 perquè aparegué reproduït a les pàgines del monogràfic que li dedicà la *Revista*

¹⁶¹¹ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, Tomo XXXIV*. Madrid-Barcelona, Espasa-Calpe, 1917, p. 1.001.

¹⁶¹² *Marycel...*, p. 27-28.

¹⁶¹³ A l'entrada del dia 13 de gener de 1919 del Llibre de Comptabilitat de Maricel es pot llegir: «*Pagado por mediación del Credit Lyonnais a cuenta de la sillería del coro comprada en 60.000 pesetas al sr. marqués de Barzallana. 20.020 pesetas*». Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.), *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*.

¹⁶¹⁴ Fons Miquel Utrillo, (MU, núm. inv. 3.356). Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 11 de juliol de 1919.

¹⁶¹⁵ (DGPA), Expedient número 155/86.

La col·lecció d'art de Charles Deering

d'Arquitectura.¹⁶¹⁶ Actualment els dos es conserven al Castell de Tamarit i com moltes altres peces la Direcció General de Patrimoni els incoà un expedient per incloure-les a l'Inventari General de Béns Mobles del Patrimoni Històric espanyol.¹⁶¹⁷

Dels llits que figuraren a la col·lecció volem destacar dos exemplars del segle XVIII procedents d'Olot. El primer [M010], té representats a la capçalera dos sants envoltats de decoració floral i dos angelets, un a cada banda. El segon [M011], presenta la capçalera policromada i té una figura de santa envoltada de decoració floral. Els dos es conserven encara al castell de Tamarit i com bona part del conjunt van ser inclosos a l'Inventari General de Béns Mobles del Patrimoni Històric espanyol.¹⁶¹⁸ També va ser propietat seva un llit modest de color blanc [M012], de capçalera alta, línies senzilles i força rudimentari, que va ser comprat abans de 1918 perquè com molts d'altres apareixia reproduït al monogràfic de la col·lecció aparegut l'any 1918.

En aquesta successió d'obres no volem deixar d'esmentar dos bancs d'escó procedents d'Alella [M013] [M014]. El primer, presenta relleus vegetals en totes les parts del conjunt i a la part superior intercala les citades decoracions vegetals amb petits caps de nens. El segon, també té decoracions vegetals i els braços estan finalitzats amb unes talles que representen caps masculins. Tenim constància que van ser comprats al gener de 1914 tal i com es desprèn de la correspondència del col·leccionista, qui esperonà a Miquel Utrillo perquè tanqués la transacció: «*I am obliged to answer your good letter of Dec. 2 in great haste, but I pray you to surely buy the two bancs polychromes et dorés (Catalans) des XVI^e siècle at 16.000 pesetas*».¹⁶¹⁹ Un cop a Sitges van ser destinats al Saló d'Or i actualment decoren l'església del castell de Tamarit.

Abans de finalitzar aquest breu recorregut per part del mobiliari que conformà Maricel, volem deixar constància que Sitges també arribaren vuit butaques grans, quatre butaques més petites i un sofà tots ells de fusta i amb la tapisseria brodada. El conjunt procedia del Palau Albizzini situat a Forlì (Itàlia), i va ser adquirit al juliol de 1919 tal i com li comunicà Deering per carta a Utrillo abans de remetre les peces a Catalunya.¹⁶²⁰

¹⁶¹⁶ *Marycel...*, p. 22.

¹⁶¹⁷ (DGPA), Expedient número 143/86 i Expedient número 139/86.

¹⁶¹⁸ (DGPA), Expedient número 151/86 i Expedient número 152/86.

¹⁶¹⁹ Fons Miquel Utrillo, (MU, núm. inv. 3.281). Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 3 de gener de 1914. Apèndix Documental (Doc. núm. 148).

¹⁶²⁰ Fons Miquel Utrillo, (MU, núm. inv. 3.356). Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 11 de juliol de 1919.

La col·lecció d'art de Charles Deering

En aquest apartat també volem consignar algunes de les làmpades que formaren part del palau. Entre elles hi trobem una *Llum isabelina de saló* [L001], que cal datar del segle XIX i que estava dividida en cinc seccions. També va ser adquirides per Deering les llums de tres braços que encara figuren al Saló Blau [L002], així com les làmpades de la Sala Gòtica [L003], a les que actualment només els hi manca l'escut heràldic ja que va ser retirat pel nord-americà quan marxà del país. Dins d'aquest grup cal incloure un *Fanal processional procedent d'Écija* [L004] format per metall i vidre, i rematat per quatre figures que sostenen una corona. Sabem que entrà a formar part de la col·lecció cap a l'1 de maig de 1915 quan la revista *Vell i Nou* donà notícia de la seva adquisició per part d'Utrillo.¹⁶²¹ Posteriorment va ser reproduït al monogràfic publicat per la *Revista d'Arquitectura*,¹⁶²² però actualment en desconeixem la seva localització.

Finalment per concloure aquest apartat consignem un parell de rellotges que decoraren les estances del palau. Un era un *Rellotge amb soneries* [R001] que aparegué reproduït l'any 1918 a la *Revista d'Arquitectura*.¹⁶²³ L'altre era un *Rellotge amb cupido* [R002] de sobretaula, que caldria classificar d'estil imperi i procedència francesa. De cap de les dues peces tenim constància d'on es troben actualment, tot i que per la seva tipologia seria factible que formessin part de les col·leccions dels hereus de Deering.

6.1.8 .- Joies

El col·leccionisme de joies està documentat des d'època romana, quan a través de les conquestes dels territoris que conformaren l'Imperi es generaren grans fortunes que podien triar tot tipus de luxes per adquirir. Va ser llavors quan les joies començaren a entrar a les cases particulars, no només com a objectes personals i decoratius, sinó com a ens col·leccionables.¹⁶²⁴ Aquesta moda prosseguí a l'Edat Mitjana, on sorgiren reputats tallers a tota Europa dedicats a aquesta labor, i cada cop més transcendí a la noblesa i abastà a la incipient burgesia que s'estava gestant. Durant el Renaixement s'allargà aquest interès i juntament amb el llibres, els camafeus, els objectes de plata i les armes esdevingueren peces molt cobejades. A Espanya tenim constància que Felip II (1527-1598), a més de comprar quadres de Dürer, Tizià o El Bosco, en va ser un gran col·leccionista. Amb el pas del temps i les constants crisis econòmiques, possiblement de tots els objectes artístics aquest va ser el que més ràpidament es transformà en valor

¹⁶²¹ «Per a «Maricel»». *Vell i Nou*, Any I, núm. 8 (1 de maig de 1915), p. 3.

¹⁶²² *Marycel...*, p. 32.

¹⁶²³ *Ibidem.*, p. 46.

¹⁶²⁴ PUIG COSTA, Manuel. *Sobre el coleccionismo. Introducción a la historia*. Barcelona: Real Academia Europea de Doctores, 2017, p. 15.

refugi on invertir. Si els seus propietaris havien de fer front a qualsevol contratemps que els sobrevingués, aquestes peces eren molt més fàcilment vendibles que no pas els quadres o les escultures perquè gaudien d'un públic més majoritari.

Pel que fa a Deering i Maricel, tenim constància que també hi tingué una petita representació de peces de joieria. Entre la documentació conservada només hem pogut detectar-ne dos. La primera, es tracta d'un *Camafeu de l'Emperador Honori i la seva dona* [J001] que caldria datar entre el 384 i el 423 d.C, i del qual només en tenim constància per una foto antiga conservada a l'Arxiu Utrillo de Sitges. Desconeixem quan la comprà i on es troba actualment. La segona peça, és una joia de l'artista vallenc Jaume Mercadé Queralt (1889-1967) que s'exposà a les Galeries Laietanes de Barcelona l'any 1916 i que ocupà el número 43 del catàleg [J002]. A Sitges no l'adquiriren fins el 20 de febrer de 1918 tal i com testimonia el *Llibre de Comptabilitat*.¹⁶²⁵

Malauradament la documentació de Maricel es troba molt fragmentada i és incompleta, fet que no ens permet aportar més referències sobre les joies que s'atresoraren dins dels murs del palau. Tot i aquest contratemps, estem segurs que dins de l'ampli repertori de totes les arts que allí s'hi concentraren, de ben segur el nombre de joies va ser superior en quantitat i qualitat als que nosaltres hem pogut esmentar.

6.1.9.- Reproduccions

La darrera categoria a la que ens volem referir dins aquesta seqüència d'art hispànic és la de les reproduccions. Aquestes, força habituals a principis del segle XX, serviren al nord-americà per deixar constància a la seva col·lecció d'algunes peces que l'interessaven però que per motius diversos era impossible accedir a elles. El primer cas que esmentem és el de la *Còpia de El caballero de la mano en el pecho* [REP001] de El Greco feta per Ramon Casas l'any 1904. Sabem que el català pintà aquesta versió quan va ser a Madrid treballant en el *Retrat d'Alfons XIII a cavall*. A més de retratar al monarca visità el Museu del Prado i, a instàncies de Rusiñol i Utrillo, s'interessà per l'obra del cretenc. Així li feia saber a la seva germana Montserrat en un carta del 3 de maig de 1904 on es retratava pintant l'esmentada còpia [Fig.6.12]. Tant a Deering com a Utrillo els hi degué interessar aquesta versió perquè els dos eren uns enamorats de l'art del cretenc. Davant la impossibilitat de comprar l'original, el llenç era propietat de

¹⁶²⁵ Aquell dia a les Galeries Laietanes pagaren 1.305 pessetes per aquesta peça i diversos objectes més, entre els que es trobava el quadre de *Sant Francesc* de El Greco. Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.), *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo por Marycel*

les col·leccions estatals, obtaren per incloure la còpia de Casas ja que a principis del segle XX la figura que hi apareix retratada es creia que era el propi Doménikos Theotokópoulos

**[Fig.6.12] Carta de Ramon Casas a la seva germana Montserrat, 3 de maig de 1904
Fundació Cultural Rocamora, Barcelona**

El segon cas que cal esmentar és el de la *Dama d'Elx* [REP002], una reproducció realitzada pel valencià Ignacio Pinazo Martínez (1883-1970). L'origen de la peça cal cercar-lo en un encàrrec que l'any 1907 José Ramón Mélida Alinari, llavors director del Museo Nacional de Reproducciones, realitzà al jove escultor que es trobava pensionat a París. No sense dificultats aconseguí el permís del Museu del Louvre, qui exposava la Dama sota una campana de vidre a la sala ibèrica, i hi treballà durant tres sessions fent un modelat en fang per punts de la peça. D'aquest posteriorment en va fer un buidat que li va permetre treure infinitud de còpies que destinà a museus i entitats públiques per tal de difondre una obra cabdal del patrimoni artístic nacional.

L'existència d'aquesta versió arribà a Miquel Utrillo l'any 1908 a través d'una carta de Josep Maria Xiró. En ella li adjuntava unes fotografies de la peça feta per Pinazo i l'encoratjava a decidir si volia fer negocis amb l'escultor venent a Faiang

La col·lecció d'art de Charles Deering

Català algun dels exemplars.¹⁶²⁶ Desconeixem si finalment acabà venent-ne alguna a l'establiment dirigit per Santiago Segura, però un cop es vinculà a Maricel considerà que aquesta versió de la *Dama d'Elx* feta per Pinazo s'esqueia a la perfecció amb la temàtica de la col·lecció. Per això no dubtà a comprar-ne una que es destinà al petit despatx de Deering. Actualment la còpia que va ser propietat del nord-americà desconeixem on es troba localitzada.

Per últim, També formà part de Maricel una petita reproducció del rostre de *Justinià* [REP003] procedent dels mosaics conservats a Ràvena. No sabem el motiu pel qual el magnat va voler tenir-la, però gràcies a les fotografies realitzades per Francesc Serra sabem que l'any 1918 ja era al palau.

6.2.- L'art francès

La segona categoria sobre la que se sustentava Maricel era l'art francès. Ja hem apuntat que la col·lecció sitgetana tenia un fort component biogràfic i de plasmació dels interessos artístics tant de Deering com d'Utrillo. Per això no ens ha de sorprendre que diverses mostres de la producció artística del país veí formessin part del conjunt.

Aquest interès del nord-americà naixia clarament de la seva pròpia experiència personal. Si recordem part dels anys que passà enrolat a la marina de guerra van transcórrer destacat a París on, entre 1877 i 1879, va poder veure i viure l'eclosió de l'impressionisme. Des d'aleshores quedà fascinat per l'obra d'artistes com Manet, Monet i Degas que no dubtà a incorporar a les seves col·leccions quan en tingué l'oportunitat i els mitjans per fer-ho. Anys després, un cop finalitzada la *World's Columbian Exposition* l'any 1893, es desplaçà a la capital francesa amb la clara intenció de dedicar-se professionalment a la pintura. Malgrat l'accident que estroncà els seus plans, durant aquella temporada tingué accés a tota la modernitat que llavors es concentrava a la ciutat. Per tant, podem concloure que va ser en aquests dos contactes personals els que li permeteren establir uns lligams molt estrets amb l'art francès i per això no dubtà a adquirir alguns exemples per a Maricel.

L'interès per l'impressionisme i les tendències pictòriques que es donaren a França a finals del segle XIX, no només van ser exclusius de Deering, sinó que eren molt habituals entre els col·leccionistes nord-americans del tombant de segle. Noms com els de Lousine Havemeyer, gran compradora de llenços de Degas, Duncan Phillips (1886-1966) o Albert C. Barnes (1872-1951), entre d'altres, consolidaren un gran

¹⁶²⁶ Fons Miquel Utrillo, (MU, núm. inv. 3.186). Carta de Josep Maria Xiró a Miquel Utrillo, 14 de maig de 1908. Apèndix Documental (Doc. núm. 332).

mercat per aquest estil pictòric. Per tant quan el magnat decidí establir-se a Sitges tenia molt present la seva experiència personal i les modes del seu país que no dubtà a plasmar a la seva residència catalana.

Pel que fa a Miquel Utrillo la seva relació amb el món artístic francès cal cercar-la en els anys de joventut a París. Mentre finalitzava els seus estudis d'enginyeria a l'*Institut Nationale Agricole* començà a freqüentar els locals de la bohèmia i molt especialment *Le Chat Noir*, on quedà atrapat pels aires de modernitat que s'hi respiraven. Reforçà aquests lligams amb la ciutat gràcies a la relació sentimental que inicià amb Suzanne Valadon, qui no dubtà a obrir-li les portes de molts tallers d'artistes pels quals ella feia de model. Posteriorment, quan Rusiñol i Casas es desplaçaren a la capital francesa, exercí de cicerone i els introduí a la modernitat que tant bé coneixia. Novament a Barcelona, i com a capdavanter de Els Quatre Gats i *Pèl & Ploma*, continuà difonent tot allò que succeïa a la capital mundial de l'art a través de les pàgines de la mítica publicació catalana.

Per aquest motiu quan començà a col·laborar amb Deering per bastir Maricel i s'adonà dels interessos del nord-americà, decidí ajudar-lo a aconseguir el seu objectiu. Ell també era un gran amant de l'art francès i considerà que una petita però selecta representació d'obres d'artistes del país veí seria adient pel projecte que estaven creant. Malauradament, com veurem, a casa nostre no vam gaudir dels grans noms del moment –Manet, Monet, Degas, Renoir- i per contra si que foren representats artistes llavors molt famosos però que amb el pas del temps han quedat oblidats.

6.2.1.- Pintura

El primer dels artistes que volem esmentar en aquest apartat és Eugène Carrière (1849-1906). El pintor i litògraf simbolista francès, bon amic d'Auguste Rodin, sobresortí al llarg de la seva carrera pels quadres on abordava maternitats i retrats sempre amagats darrere una boira i amb una paleta restringida als colors marronosos. Precisament *Retrat d'un noi* (1886) [PFRA001], possiblement de Marcel Lacarrière un dels seus habituals joves models, figurà a Maricel.¹⁶²⁷ En ell veiem un retrat frontal de cos sencer d'un noi ros, vestit de negre, que aguanta amb la mà dreta un bastó i un guant. Al seu costat, a la part inferior, apareix un petit gos que porta un llaç vermell lligat al coll i al fons de l'estança s'aprecia un gran bagul o escriptori obert.

¹⁶²⁷ NORA-MILIN, Véronique. *Eugène Carrière. 1849-1906. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. París : Gallimard, 2008, p. 106.

La col·lecció d'art de Charles Deering

De la seva presència en tenim constància a través d'un article de *La Vanguardia* publicat el 19 de juliol de 1921 arran dels insistents rumors que el nord-americà volia marxar d'Espanya amb la seva col·lecció. Diversos periodistes catalans es desplaçaren a Sitges i foren rebuts pel magnat qui els hi ensenyà el palau personalment. El corresponsal del diari, segurament coneixedor de les peces que s'havien reunit allí, esmentà que hi «destacan cuadros, de gran mérito artístico, entre ellos un retrato de niño de Eugenio Carrière que es una maravilla».¹⁶²⁸ El llenç romangué a Sitges fins el 1921 quan s'embarcà cap als Estats Units amb la resta de la col·lecció. Posteriorment formà part de les col·leccions del Deering Estate, i a la mort del magnat passà a mans de Mrs. Chauncey McCormick. Va ser ella qui l'any 1956 en va fer donació a l'Art Institute of Chicago on encara es conserva.¹⁶²⁹

Dins d'aquest grup també cal esmentar a Jean-Louis Forain (1852-1931), pintor i il·lustrador francès que es dedicava a retratar la vida moderna, i estilísticament estava a l'òrbita de Toulouse-Lautrec. Segons Isabel Coll a Sitges hi figurà una obra seva que era una variació de la il·lustració publicada a la portada del setmanari *Les Maîtres Humoristes* del 2 de novembre de 1908 [PFRA002]. Aquest presentava una escena quotidiana en la que un home d'avançada edat agafava pel coll a una dona, potser la seva esposa, i l'empentava contra la paret. Desconeixem d'on extrau Coll aquesta informació tan precisa, tot i que assegura que la peça formava part de l'inventari del Deering Estate realitzat l'any 1927 i que actualment es troba en la col·lecció dels hereus del magnat.¹⁶³⁰

La seva presència a Sitges s'explicaria pel record que al nord-americà li deuria de produir aquesta publicació dels anys que passà a França, on aquest tipus de revistes eren molt habituals. Però tampoc hem de descartar que fos una adquisició apadrinada per Miquel Utrillo, perquè al seu arxiu personal s'hi conserva una targeta de visita de Forain.¹⁶³¹ En ella s'indica que la seva adreça és el 30bis de la Rue Spontini de París, la mateixa que figurava al catàleg de l'Exposició d'Art Francès celebrat a Barcelona l'any 1917. Per tant no podem descartar que la compra es realitzés al voltant d'aquestes dates aprofitant que l'artista exposà a la capital catalana.

¹⁶²⁸ UN REPORTER: «La gratitud de un pueblo. Homenaje a la familia Deering». *La Vanguardia*, Any XL, núm. 17.180 (19 de juliol de 1921), p. 6.

¹⁶²⁹ Eugène Carrière: *Portrait of a boy (Marcel Lacarrière ?)*. (1886, Art Institute of Chicago, núm. inv. 1956.341).

¹⁶³⁰ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 271.

¹⁶³¹ Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 2.782). Targeta de visita de Jean-Louis Forain a Miquel Utrillo, sense data.

La col·lecció d'art de Charles Deering

També va estar representat a Maricel Gaston Latouche (1854-1913). Pintor, escultor i gravador francès es formà de manera autodidacta, i les seves primeres composicions giraven al voltant de les temàtiques domèstiques a l'estil de la pintura holandesa del segle XVIII. Posteriorment evolucionà el seu estil i s'acostà a solucions pròpies de Jean-Honoré Fragonard, que li valgueren rebre nombrosos reconeixements als Salons de París de 1884 i 1888 així com a les Exposicions Universals de París de 1889 i 1900.

**[Fig.6.13] *Interior del Palau de Maricel.*
Habitació de Marion Denison Whipple.
Arxiu fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges**

D'ell el nord-americà tingué a Sitges *Les jumeaux* (1890) [PFRA003], *Les bessones*, un dels treballs més ambiciosos de Latouche i una de les seves millors representacions d'un interior. L'escena ens presenta una jove mare, les seves dues bessones, una dida i una inquisitiva i expectant nena amagada darrere d'un dels bressols que observa el que està succeint. D'aquesta manera l'artista recrea una escena íntima de marcat caràcter femení, en la que també evoca el japonisme a través de la decoració de

La col·lecció d'art de Charles Deering

l'estança.¹⁶³² Sabem que el quadre va ser un dels primers a incorporar-se a la col·lecció i que es destinà a les habitacions de Marion Denison Whipple, tal i com demostren les fotografies conservades al Consorci del Patrimoni de Sitges [Fig.6.13]. Allí s'hi exposà fins 1921 quan marxà cap als Estats Units per incorporar-se la residència que el nord-americà tenia a Boston. Posteriorment passà al Deering Estate, tal i com testimonia l'inventari de la casa realitzat l'any 1927.¹⁶³³ A la mort del col·leccionista se li assignà a Mrs. Richard Ely Danielson qui la cedí al Museum of Fine Arts de Boston, tot i que no confirmà la seva donació i la recuperà anys després. El següent propietari va ser el seu fill, Mr. Richard Ely Danielson Jr., establert a Los Angeles que decidí vendre-la a una col·lecció particular de Montecito (Califòrnia) des d'on passà a Sotheby's New York l'any 2006 per ser subhastada.¹⁶³⁴ Allí la comprà l'Anderson Galleries Inc. de Beverly Hills, que la vengué posteriorment a un altre col·leccionista privat.

Un altre artista poc conegut avui en dia, però que a principis del segle XX gaudia d'una gran reputació, era Lucien Simon (1861-1945). Nascut a París es formà a cavall entre les classes de Jules Didier i l'Académie Julian, fins que l'any 1891 decidí abandonar la ciutat i traslladar-se a la Bretanya on començà a interessar-se per captar els paisatges i els habitants de la regió. Bon amic de Charles Cottet (1863-1925) i de René-Xavier Prinet, de qui parlarem més endavant, formà part del grup conegut com *Bande noir* o *Les Nubiens* caracteritzat pel seu realisme pictòric quasi proper al naturalisme.¹⁶³⁵ Els seus llenços eren de gran format i amb tonalitats fosques, d'aquí el nom del grup, i generalment s'ocupaven de captar les figures humanes abordant temàtiques socials. Aquest tipus de pintura cridà molt l'atenció d'Ignacio Zuloaga, amic d'Utrillo i també de Deering, que mantingué contactes amb aquest grup d'artistes bretons.

La primera peça que volem esmentar d'ell és *Douarnenez* o *Les jeunes mousses se reposant sur le quai* [PFRA004],¹⁶³⁶ un oli en el que veiem un grup de mariners en repòs descansant a la vora del mar. La segona, *La recol·lecció de la patata* [PFRA005] forma part d'una sèrie de quadres que pintà sobre la recol·lecció del tubèrcul, principal element gastronòmic a la Bretanya durant el segle XIX i que guarda forces paral·lelismes amb una tela conservada al Musée des Beaux-Arts de la ville de

¹⁶³² FRANTZ, Henri. *Gaston Latouche. 1854-1913*. París: Aux Bureau du Studio, s.d, làmina XXIX..

¹⁶³³ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 268.

¹⁶³⁴ *19th Century European Art*. New York: Sotheby's, 24 d'octubre de 2006, p. 259. El quadre va sortir amb el número de Lot 156.

¹⁶³⁵ CARIOU, André. *Lucien Simon*. París: Editions Palantines, 2002.

¹⁶³⁶ Esmentem el nom original del quadre perquè si atenem al que li dóna Isabel Coll, *Al moll*, no trobarem cap referència a la bibliografia de l'artista ni als catàlegs de subhastes, fonts indispensables per conèixer la seva localització actual.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Quimper.¹⁶³⁷ Un dels dos, possiblement el segon, va ser comprat per Deering juntament amb un Boldini a París cap el 22 de maig de 1914 tal i com li comunicà a Utrillo per carta. En la missiva li notificà que «*I have sent from America 5 cases whisky 1 from London three pictures by Domingo (of Madrid) and bought in Paris one Boldini and one Simon to be sent to Sitges when the new salon ends*».¹⁶³⁸ En arribar a Sitges es destinà a les estances de la casa Rocamora, tal i com es pot apreciar en una fotografia conservada a l'Arxiu Miquel Utrillo.¹⁶³⁹ L'altra, desconeixem quan va entrar a la col·lecció, però ja en formava part l'any 1918 quan aparegué reproduït a tota plana a la revista *El año artístico* publicada per José Francés.¹⁶⁴⁰

Segons Isabel Coll cap de les dues teles figuren a l'inventari realitzat el 1927 al Deering Estate i proposa que *Douarnenez* fos donada pel nord-americà al Museu d'Art Modern de Barcelona.¹⁶⁴¹ Lluny de ser possible aquesta versió, sabem que els quadres romangueren a Catalunya, possiblement al castell de Tamarit o ens mans d'alguna persona de confiança del nord-americà, i no marxaren als Estats Units. No va ser fins 1998 quan aquest oli va ser venut a França a la sala de subhastes Thierry-Lannon per 9.909€.¹⁶⁴² De l'altra en desconeixem la seva localització actual.

La presència de Simon a Sitges s'explica per l'interès que Deering tenia en aquest tipus d'art més costumista, similar al de l'Espanya Negra al que ens hem referit en parlar de la pintura espanyola, perquè captava tot aquell costumisme que tant l'interessava. Però en aquest cas que ens ocupa, de ben segur que hi jugà un paper fonamental en la seva adquisició tant Miquel Utrillo com el propi Ramon Casas. El primer, perquè s'havia fixat en la producció de Simon des de que realitzà les cròniques a *Pèl i Ploma* de l'Exposició Universal de París de l'any 1900 on parlava d'ell. I pel que fa al segon, el pintor català no dubtà a retratar-lo quan visità personalment l'esmentada exposició, deixant constància de l'interès que havia suscitat la seva persona en ell. Actualment aquest retrat forma part de la col·lecció del Gabinet de Dibuixos del Museu Nacional d'Art de Catalunya.¹⁶⁴³

¹⁶³⁷ Lucien Simon: *Le Récolte des pommes de terre* (1907, Musée des Beaux-Arts de la ville de Quimper, núm. inv. 1985-2).

¹⁶³⁸ Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 3.385). Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 22 de maig de 1914. Apèndix Documental (Doc. núm. 162).

¹⁶³⁹ Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 3.437-67).

¹⁶⁴⁰ *El Año Artístico. 1918*. Madrid: Mundo Latino, 1919, p. 221.

¹⁶⁴¹ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 194-196.

¹⁶⁴² L'obra es va subhastar a la Sala Thierry-Lannon de Nantes (França) el dia 20 de desembre de 1998. Era el Lot 280 de la subasta.

¹⁶⁴³ Ramon Casas: *Retrat de Lucien Simon* (1900, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 027259-D).

La col·lecció d'art de Charles Deering

Un altre pintor que cal esmentar en aquest apartat és René-Xavier Prinet (1861-1946), deixeble de Jean-León Gérôme i format a l'Académie Julian. Al llarg de la seva vida mantingué estrets contactes amb Hermen Anglada-Camarasa i va ser membre destacat del grup *Bande noire*. Això no l'impedí cap a 1890 emprendre una sèrie de viatges a Londres, Venècia i Espanya, donant com a resultat una sèrie de paisatges que captaven diversos llocs paradigmàtics de la Península. Entre ells s'hi trobava *Ségovie* (1913) [PFRA006], una vista lateral de la Santa Iglesia Catedral de Nuestra Señora de la Asunción y de San Frutos de Segovia (segles XVI i XVIII).

El quadre va formar part de la Exposició d'Art Francés celebrada l'any 1917 a Barcelona, on hi figurà amb el número 484 del catàleg.¹⁶⁴⁴ Utrillo, un dels organitzadors de la mostra juntament amb Josep Maria Sert i André Saglio, acabà comprant-la tal i com recull el *Llibre de Comptabilitat* de Maricel.¹⁶⁴⁵ D'allí passà a les col·leccions del palau fins el 1921 quan segurament va ser enviada als Estats Units on encara ara s'hi conserva en la col·lecció particular d'alguns dels hereus de Deering.

Per últim, dins d'aquest llistat de pintors francesos volem esmentar una obra de Jacques Mathey (1883-1973) [PFRA007]. El quadre, un retrat femení en un interior on la dona està mirant un vestit de gala de tons rosats, desconeixem quan va ser adquirit pel nord-americà. L'any 1921 va ser traslladat al castell de Tamarit i actualment forma part d'una col·lecció particular. Per tant, podem afirmar que aquesta vessant francesa de la col·lecció, tot i no ser molt extensa, plasmava tant els interessos i les vivències de Deering com d'Utrillo. I pel que fa a la temàtica de les pintures, no desentonava gens amb la resta del conjunt, perquè només s'interessaren per adquirir aquelles que abordaven temes familiars i marins, elements claus dins la biografia de Deering, i assumptes hispànics, l'eix central sobre el que girava Maricel.

6.2.2.- Escultura

Dins d'aquest apartat només podem consignar una obra perquè les escultures de Gustave Violet, rossellonès d'origen, han estat incloses dins la col·lecció d'art hispànic pels estrets vincles que sempre mantingué física i culturalment amb Catalunya. Per aquest motiu només esmentem un *Cap de bisbe* [EFRA001] del que no tenim gaire informació, però que segons recull la Enciclopedia Espasa era de procedència

¹⁶⁴⁴ *Exposition d'Art Français. Catalogue Illustré*. Barcelona: Municipalité de Barcelona, 1917, p. 59.

¹⁶⁴⁵ A l'entrada del 5 de juliol de 1917 del *Llibre de Comptabilitat* de Maricel podem llegir: «Pagado a la Exposicion de Arte francés por un cuadro de Prinet (*Ségovie*), vasos Masoul, Decorchemont y Goupry. 3.450 pesetas». Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv). *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*.

francesa.¹⁶⁴⁶ Quan la talla va ser adquirida per Charles Deering ja presentava nombroses pèrdues en la policromia del rostre i de la mitra, així com la manca d'alguns fragments del conjunt. Desconeixem per quin mitjà arribà a Maricel i actualment es conserva a l'església del castell de Tamarit des de 1921.

6.2.3.- Vidre i teixit

Juntament amb aquestes mostres de pintura i escultura, a Maricel també hi hagueren exemples de vidre i teixit francès. Dins de la primera tipologia volem esmentar dos Vitralls del segle XIV probablement vinculats a Versailles.¹⁶⁴⁷ El primer [VFRA001], presenta a la part superior el Davallament de Crist i a la inferior Sant Joan Apòstol i Sant Bartomeu descalços. La segona peça [VFRA002], ens mostra la Fugida d'Egipte a la part superior i sant Pere dins d'una fornícula delimitada per unes columnetes a sota. Segons el *Llibre de Comptabilitat* de Maricel les dues obres van ser venudes per l'antiquari Juan Lafora de Madrid el 9 de juny de 1915 i es pagaren per elles i per un lot amb d'altres objectes 52.000 pessetes.¹⁶⁴⁸ A Sitges s'instal·laren a la biblioteca situada al pis superior del Maricel de Mar on van ser-hi fins 1921, moment en que abandonaren el país per incorporar-se a les col·leccions del Deering Estate, on actualment es conserven.

També originaris de França eren tres vasos que s'adquiriren a Félix Massoul (1872-1938) [VFRA003], François Decorchemont (1880-1971) [VFRA004] i Marcel Goupy (1886-1980) [VFRA005]. Els artistes, molt reputats en el treball del vidre a França, presentaren les peces a l'Exposició d'Art Francès que se celebrà a Barcelona l'any 1917.¹⁶⁴⁹ Miquel Utrillo, que n'era un dels promotors i organitzadors, no dubtà a adquirir-les quan finalitzà l'esdeveniment abonant 3.450 pessetes el 5 de juliol.¹⁶⁵⁰

¹⁶⁴⁶ *Enciclopedia Vniversal Ilustrada Evropeo-Americana vol. XXXV*. Madrid: Espasa-Calpe, 1918, p. 1.106.

¹⁶⁴⁷ La procedència va ser corroborada per Walter S. Cook en un article de l'any 1927. COOK, Walter S. «The earliest painted panels in Catalonia (V)». *The Art Bulletin*, vol. 10, núm. 2 (desembre de 1927), p. 198-199.

¹⁶⁴⁸ A l'entrada del 9 de juny de 1915 del *Llibre de Comptabilitat* de Maricel podem llegir: «Pagado a Juan Lafora de Madrid, por un cuadro del Greco representando la Anunciación, dos discos de vidrio góticos en colores; una tabla española representando la Virgen y el niño; una vidriera en colores representando la huyda de Egipto; dos tiras bordadas del siglo XV, y una arca pergamino». Fons Miquel Utrillo, (MU, sense núm. inv). *Liste provisoire des payements faits par M. Utrillo pour Marycel*.

¹⁶⁴⁹ Les peces figuraren al catàleg de l'exposició amb els números 1.158, 1.159 o 1.160 per Massoul, 969 per Decorchemont i 1.088 per Goupy. *Exposition d'Art Français. Catalogue Illustré*. Barcelona: Municipalité de Barcelona, 1917, p. 113, 123 i 131.

¹⁶⁵⁰ A l'entrada del 5 de juliol de 1917 del *Llibre de Comptabilitat* de Maricel podem llegir: «Pagado a la Exposición de arte Francés por un cuadro de Prinnet (Segovie), vasos Massoul, Decorchemont y Goupy. 3450 pesetas.». Fons Miquel Utrillo, (MU, sense núm. inv). *Liste provisoire des payements faits par M. Utrillo pour Marycel*.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Per últim, dins d'aquesta apartat dedicat a l'art francès, volem esmentar dos tapissos que van ser propietat de Deering a Sitges. Fabricats a la Manufactura Reial de Beauvais, sota la direcció d'André Charlemagne Charron i seguint els dissenys de François Boucher, les dues peces narren la història de Psique entrant al Palau de Cupido [TFRA001] [TFRA002]. Datades entre 1756 i 1763 van ser teixides en llana i seda, i segons Isabel Coll procedien del Palau Albizzini on Deering les hauria comprat cap el 11 de juliol de 1919 tal i com li comunicà per carta a Utrillo.¹⁶⁵¹ Quan el magnat decidí marxar als Estats Units se les va endur amb ell i les conservà fins a la seva mort. Posteriorment quedaren en mans de les seves hereves que decidiren de comú acord donar-les a l'Art Institute of Chicago l'any 1943, institució que actualment les custòdia.¹⁶⁵²

6.3.- Art oriental

La tercera categoria sobre la que se sustentava la col·lecció era l'art oriental. Ja em dit que Maricel tenia un fort component de representació biogràfica i de plasmació dels interessos tant de Deering com d'Utrillo. Però en cas que ens ocupa hem d'aclarir que la decisió d'incloure peces orientals es va deure única i exclusivament al nord-americà. Sense contar amb el criteri i el beneplàcit del seu assessor, a finals de 1916 alterà la idea primigènia en la que portaven treballant prop de vuit anys, i habilità una petita estança per tal d'incloure les pintures, escultures i bronzes que havia comprat.

Aquesta passió pel món oriental també cal cercar-la en els anys de joventut a la marina de guerra. Poc temps després de llicenciar-se i passar una temporada destacat al buc insígnia de la flota nord-americana a Europa, va ser destinat a l'Àsia on conegué bona part del territori i inicià una bona amistat amb el general Ulysses S. Grant (1822-1885). Durant el seu pas per la zona, a més de dedicar-se a realitzar tasques de vigilància contra la pirateria a l'Oceà Pacífic i als Mar de la Xina, també entrà en contacte amb la cultura, l'art i la gastronomia del que en va quedar completament fascinat.

Anys després, ja convertit en un dels prohoms més importants de Chicago, participà activament en la organització de la *World's Columbian Exposition* que se celebrà l'any 1893. Durant els mesos que durà l'esdeveniment tingué l'oportunitat de

¹⁶⁵¹ Fons Miquel Utrillo, (MU, núm. inv. 3.356). Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 11 de juliol de 1919. Desconeixem quina font d'informació fa servir Isabel Coll per atribuir-les a la col·lecció italiana ja que en l'esmentat document només apareix referenciat el lloc de fabricació i les mides de les dues peces. COLL, Isabel, *Charles Deering and Ramon Casas...*, p. 280.

¹⁶⁵² Manufactura Reial de Beauvais, a partir del cartró de François Boucher: *Psique entrant al palau de Cupido* (1756-1763, Art Institute of Chicago, núm inv. 1943.1236 i 1943.1237).

La col·lecció d'art de Charles Deering

gaudir dels espectacles concebuts per Sol Bloom a l'àrea del Midway Plaisance, on per sorprendre contínuament als visitants s'instal·laren assentaments d'indígenes, espectacles orientals i danses del ventre. L'exotisme que desprenien aquestes propostes causà veritable sensació i assoliren gran reconeixement entre el públic assistent.

En la cerca del seu interès per l'art oriental tampoc hem de descartar la influència que exercí la proliferació del *japonisme* a l'art francès de finals del segle XIX. És ben sabut que l'origen d'aquest interès va néixer cap a 1856, quan Félix Bracquemond (1833-1914) descobrí accidentalment uns gravats de Katsushika Houkasi (1760-1849). La bellesa que emanaven el fascinà per complet i començà a emprar-los com a font d'inspiració per les seves obres. Posteriorment, el 1867 Japó participà a l'Exposició Universal de París on presentà a Occident un dels seus productes estrella, el té japonès. L'interès que causà va ser tant elevat que des del país nipó començaren a exportar-ne grans quantitats i els enviaven a Europa embolicats amb gravats japonesos que per ells llavors no tenien cap valor. A França causaren veritable sensació i cridaren l'atenció d'artistes com Monet, Degas, Van Gogh, Pissarro o Toulouse-Lautrec als que en les seves composicions.

**[Fig.6.14] *Sala d'art oriental
del Palau de Maricel (c.1918)*
Fons Miquel Utrillo, (MU, 3.437-62)**

La col·lecció d'art de Charles Deering

Si revisem la cronologia dels seus vincles amb el vell continent, Deering va poder veure en primera persona la proliferació d'aquest interès pel japonisme entre 1877 i 1879 quan va estar destacat a París. No hem d'oblidar que per aquelles dates Claude Monet pintà *La japonesa* (1876), un retrat de la seva dona Camille de cos sencer vestida de japonesa certificant la influència d'aquesta moda en els artistes del moment. Per tant el nord-americà passà per França en el moment àlgid en que l'art estigué influït per les modes orientals. Anys després, quan hi retornà el 1893, aquest estil estava plenament consolidat i ell hi tingué un accés més directe perquè formava part de la comunitat d'artistes i visitava regularment els tallers dels seus companys de professió.

Per aquest motiu, i potser segurament com a demostració de força, imposà el seu criteri damunt del d'Utrillo i decidí que Maricel albergués una petita però selecta col·lecció d'art oriental. Va ser a finals de 1916 quan li notificà al català aquest canvi d'orientació estètic del projecte, i li anuncià que feia poc havien salpat d'Estats Units en direcció a Sitges un conjunt de peces artístiques i mobles xinesos entre els que hi figuraven pintures, bronzes, butaques i uns paravents lacats. El nord-americà tenia molt d'interès en elles i per això pagà elevades sumes de diners en taxes i assegurances de risc, perquè no es fiava dels vaixells espanyols que segons ell haurien entregat els objectes malmesos.¹⁶⁵³

Dies després tornà a contactar amb Utrillo i precisà quin tipus d'obres havia enviat. Explicava que el lot estava compost per trenta-dos pintures xineses, que en realitat podrien ser trenta-cinc o trenta-sis, i que per elles necessitava una habitació que mesurés horitzontalment trenta metres.¹⁶⁵⁴ En aquest lot indubtablement hi viatjaven dues obres representant un *Retrat ancestral d'home* [AOR001] [AOR002], *Retrat ancestral de dona* [AOR003], un *Paravent lacat* [AOR004], que inicialment es destinà al seu despatx del Maricel de Mar i que després s'uní a aquesta part de la col·lecció, una corona [AOR005] una *Urna de sacrificis en forma de cérvola* [AOR006] que durant un temps decorà el Saló d'Or, als que se'ls hi afegí un bronze budista que representava a Wei To [AOR007]. Aquesta peça, comprada a Pekín l'any 1915, representava a un home jove vestit de general xinès descansant acompanyat de la seva arma i generalment com a

¹⁶⁵³ Fons Miquel Utrillo, (MU, núm. inv. 3.327). Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 3 de desembre de 1916. Apèndix Documental (Doc. núm. 185).

¹⁶⁵⁴ Fons Miquel Utrillo, (MU, núm. inv. 3.337). Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 14 de desembre de 1916. Apèndix Documental (Doc. núm. 188). Segons Deering les pintures sense marcs mesuraven vint-i-dos metres.

protector popular de la fe se l'acostumava a situar davant dels santuaris principals dels temples.

El resultat final va ser que Utrillo hagué d'adaptar una petita estança a la vessant de terra situada on abans s'aixecava la casa Trowbridge [Fig.6.14], l'actual Sala Vaixells, per incorporar obligatòriament les peces a la col·lecció d'art hispànic. Però que triés aquesta habitació, a més de conferir-los un espai propi i individualitzat que les ressaltés, també aconseguia aïllar-les de la resta perquè no interferissin en el discurs general del projecte.

6.4.- Altres

A més d'aquests tres grans grups sobre els que s'assentava la col·lecció d'art de Maricel, existeix un petit conjunt d'obres de procedències diverses que res tenen a veure amb la orientació del projecte. Generalment aquestes peces van ser adquirides pel propi Charles Deering al llarg del seus viatges i va ser ell qui manifestà personalment la voluntat d'exposar-les a la seva residència catalana. D'altres, senzillament havien estat realitzades per amics seus i volia tenir-les a prop quan visitava Sitges.

Dins d'aquest grup cal esmentar l'*Ascensió de la Verge als cels* [ALT_P001] atribuïda a Andrea Sabbatini (1487-1530). També conegut com Andrea Salerno, l'italià va ser deixeble de Rafael Sanzio i s'influí de les obres de Miquel Àngel Buonarroti convertint-se en l'introduïdor de les fórmules renaixentistes a Nàpols. Sabem per la correspondència conservada, que el nord-americà comprà l'obra coincidint amb el viatge que l'any 1912 realitzà a Itàlia acompanyat de Ramon Casas. Així li notificava a Utrillo, tot demanant-li expressament que quan rebés la taula la incorporés a les col·leccions de Maricel.¹⁶⁵⁵ El català, fent cas de l'ordre explícita del magnat, valorant que res tenia a veure amb la resta del conjunt la situà al vestíbul de la vessant de mar. Allí hi va ser fins 1921 quan la traslladaren al castell de Tamarit on s'instal·là en una de les naus laterals de l'església, lloc on encara s'hi conserva.

Segons recull Isabel Coll a Sitges també hi figuraren algunes aquarel·les de James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) [ALT_P002]. El pintor nord-americà, proper a l'impressionisme i al simbolisme, gaudia de gran reputació als Estats Units on va ser un dels principals introductors de les modes orientals. Aquesta rellevància quedà totalment testimoniada per la gran quantitat de quadres seus que adquirí el col·leccionista Charles Lang Freer (1854-1919) al llarg de la seva vida. Existeix constància que a Maricel hi

¹⁶⁵⁵ Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 3.262). Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 28 de maig de 1912. Apèndix Documental (Doc. núm. 131).

La col·lecció d'art de Charles Deering

hagueren algunes petites composicions seves però les fotografies del conjunt conservades impedeixen reconèixer quines eren.¹⁶⁵⁶ La seva presència queda aclarida per l'esmentada popularitat als Estats Units i perquè Ramon Casas esdevingué un gran seguidor seu des de que descobrí els quadres de l'americà durant la seva joventut a París. Whistler, sense cap mena de dubte, va ser un dels puntals sobre els que la jove generació d'artistes catalans es basà per renovar l'ancorat panorama artístic del país.

Tampoc conservem gaire informació de l'aquarel·la de Charles Caryl Coleman (1840-1928) que penjava de les parets de Maricel [ALT_P003]. El pintor italo-nord-americà s'havia format als Estats Units però completà els seus estudis a París on es relacionà de manera estreta amb Thomas Couture (185-1879). Tot i la seva voluntat de continuar residint a Europa, es veié obligat a tornar per servir a l'exèrcit perquè el país es trobava en plena Guerra de Secessió (1861-1865). Un cop complertes les seves obligacions tornà a Europa i s'establí a Itàlia on va viure fins a la seva mort. Segons Isabel Coll el paisatge de Coleman que Deering tingué a Catalunya va ser comprat durant el viatge que realitzà per Itàlia amb Casas l'any 1912. La seva presència a la col·lecció potser s'explicaria pels vincles del pintor amb el món militar, recordem que el magnat va formar part de la marina de guerra i que de jove quedà fascinat pels soldats que prengueren part en la Guerra de Secessió, o simplement podria ser el record d'un viatge agradable que visqué amb el seu amic català. Desconeixem el periple de l'aquarel·la un cop sortí de Maricel però actualment forma part de la col·lecció dels hereus de Deering a Miami.¹⁶⁵⁷

Dins d'aquest grup també cal incloure un quadre de Giovanni Boldini (1842-1931). Del gran retratista italià tenim constància que a Maricel hi figurà el *Retrat de Miss Evans* [ALT_P004], un llenç que tenia especial significació per Deering. En ell s'hi representava a Edith Corse Evans (1875-1912), una dona de classe alta molt amiga d'ell i que va ser de les poques milionàries que morí en l'enfonsament del Titanic. Aquesta tragèdia afectà molt al col·leccionista perquè nombrosos coneguts seus perderen la vida tal i com li explicava per carta a Miquel Utrillo el 18 d'abril de 1912, on reconeixia que «*here at present all are much cut up over the terrible loss of the Titanic [...] I had a number of friend boulevards who are suffered to be lost*».¹⁶⁵⁸

¹⁶⁵⁶ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 270.

¹⁶⁵⁷ *Ibidem*, p. 270.

¹⁶⁵⁸ Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 3.260). Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 18 d'abril de 1912. Apèndix Documental (Doc. núm. 129).

La col·lecció d'art de Charles Deering

Tenim constància documental que el quadre va ser adquirit per Deering a París cap el 22 de maig de 1914, tal i com ell mateix reconeixia: «*I have sent from America 5 cases whisky 1 from London three pictures by Domingo (of Madrid) and bought in Paris one Boldini and one Simon to be sent to Sitges when the new salon ends*». ¹⁶⁵⁹

Ben probablement el quadre marxà de Sitges el 1921 i passà al Deering Estate tal i com testimonia l'inventari de la casa que es realitzà l'any 1927. ¹⁶⁶⁰ Posteriorment quedà en mans dels hereus del magnat que actualment en són el seus propietaris. La seva presència a Sitges no només s'explica pels vincles afectius de la retratada amb Deering, sinó perquè Giovanni Boldini era un pintor tècnica i estèticament proper a Sargent i a Casas, els dos artistes amb els que el nord-americà se sentí més afí al llarg de la seva vida.

Un altre artista que estigué molt ben representat a Maricel va ser Carl Larsson (1853-1919). El pintor i dissenyador d'interiors suec estava profundament influït pels postulats de l'escola de Barbizon i del Modernisme, que ell s'encarregava de presentar en composicions quotidianes que estaven protagonitzades per la seva dona i els seus fills jugant. També excel·lí en la representació d'interiors, molt al l'estil del que a Catalunya faria Pere Torné Esquiús (1879-1936), donant com a resultat unes obres plenes de llum, amb colors càlids i nombrosos detalls que contrastaven amb els espais victorians foscos i recarregats que predominaven a la pintura de l'època. Tenim constància que a Sitges hi figuraren les aquarel·les *Interior* [ALT_P005], *Children in Woods* [ALT_P006] i *Child in sandpile* [ALT_P007] juntament amb un pastel titulat *Children* [ALT_P008]. La seva presència a la col·lecció hispànica s'explicava no per les relacions de Larsson amb l'art hispànic, que més aviat eren nul·les, sinó pel record que a Deering li portaven del temps que visqué treballant com a pintor al taller d'Anders Zorn a París. Aquella temporada de 1893, el nord-americà va estar envoltat de la colònia d'artistes nòrdics establerta a la capital francesa, i entre ells s'hi trobava un jove Larsson amb el que va fer bona amistat. Segurament en honor a aquest temps passat decidí incloure a Maricel aquestes quatre peces del suec.

¹⁶⁵⁹ Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 3.385). Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 22 de maig de 1914. Apèndix Documental (Doc. núm. 162). Ben probablement l'italià pogué veure l'obra a Sitges durant el seu viatge a Espanya que culminà amb la celebració d'un banquet a Barcelona el 12 de desembre de 1915, en el qual prengueren part entre d'altres Joaquín Sorolla, Hermen Anglada-Camarasa i Carlos Vázquez. Archivo Museo Sorolla (núm. inv. 83706). Fotografia del banquet en honor a Giovanni Boldini, Barcelona 12 de desembre de 1915.

¹⁶⁶⁰ COLL MIRABENT, Isabel. *Charles Deering and Ramón Casas...*, p. 196.

La col·lecció d'art de Charles Deering

En aquest llistat tampoc hi podia faltar John Singer Sargent (1856-1925). El pintor italo-nord-americà va ser des de 1876 un dels grans amics de Deering fins a la seva mort. Ja hem apuntat que l'artista va ser qui li ensenyà les bases de l'ofici de pintor, i fins i tot tenien la idea de treballar plegats, projecte que quedà avortat per l'accident que el magnat patí l'any 1893 al taller de Zorn. En honor a aquesta amistat, Sargent el retratà diverses vegades i a Maricel hi figuraren un conjunt de diverses aquarel·les seves [ALT_P009]. Desconeixem la temàtica d'aquestes perquè les fotografies conservades del recinte sitgetà impedeixen identificar-les, però nosaltres ens aventurem a pensar que es tractaven d'alguns paisatges possiblement dels terrenys que el col·leccionista comprà a les afores de Miami i que actualment conformen el Deering Estate. D'aquesta manera quan era a Catalunya podia tenir un record visual de les seves possessions nord-americanes on s'acabaria retirant a partir de 1921.

Un altre bon amic de Deering representat a la col·lecció era Anders Leonard Zorn (1860-1920). El suec, a qui havia conegut l'any 1893 en el transcurs de la *World's Columbian Exposition*, tingué com Sargent i Larsson diverses obres a Sitges. Entre elles hi figuraven tres retrats femenins titulats *Spanish woman and painter* [ALT_P010], *Nude in Woods* [ALT_P011] i *Nu femení darrere una porta* [ALT_P012]. A més d'aquests tres olis, prototípics dins la producció de Zorn, també hi podíem trobar *Autoretrat amb faune i nimfa* [ALT_P013] on el suec es presenta de mig cos i assegut darrere d'una taula treballant al seu taller. En el moment en que es va retratar estava modelant amb un punter la base d'una petita escultura en fang titulada *Faune i Ninfa*, on els dos personatges representats s'estan abraçant. Com a dada rellevant cal dir que aquest quadre estava dedicat a Ramon Casas i a l'angle inferior dret hi podem llegir la següent inscripció: «AL RAMÓN CASAS REQUERDOS / ZORN». Totes les peces marxaren cap als Estats Units l'any 1921, tot i que només les tres primeres figuraven al inventari del Deering Estate realitzat l'any 1927. Posteriorment varen ser donades a l'Art Institute of Chicago només reservant-se per la família l'autorretrat de Zorn.

Dins d'aquest llistat volem esmentar l'obra de Roberto Montenegro (1887-1968). El mexicà, molt bon amic d'Ignacio Zuloaga i de Julio Romero de Torres, s'establí a Mallorca l'any 1913 on la seva producció esdevingué deutora de la d'Anglada-Camarasa.¹⁶⁶¹ Segons el llibre de visites de Maricel passà per Sitges i contemplà el Palau i el Cau Ferrat de Santiago Rusiñol l'any 1916, moment en que de ben segur tancà

¹⁶⁶¹ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. «Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)». *Anales del Instituto de Investigación Estéticas*, vol. XXV (2003), p. 93-121.

La col·lecció d'art de Charles Deering

la venta d'un paisatge seu per la col·lecció [ALT_D001]. L'obra no marxà de Catalunya l'any 1921 i va ser destinada al castell de Tamarit on encara s'hi conservaria actualment.

Per últim dins d'aquest apartat tot i no tractar-se d'una pintura volem esmentar un vitrall obra d'Arnulf de Bouché (1872-1945). L'artista germànic, proper als postulats simbolistes, va estar representat a la col·lecció amb la peça *Sant i Jordi matant el drac* [ALT_V001]. En ella apreciem l'escena emmarcada dins d'una complexa estructura arquitectònica que es genera sobre dos columnes amb capitells, una coberta a manera de dossier estructurat amb gablets i pinacles gòtics rematats amb florons. A la part inferior del vitrall hi ha una base sobre la que s'aixeca la figura del sant, espai aprofitat per inserir un filacteri amb la inscripció «*ST. JORGEN 1500*» que permet atribuir sense dubtes la iconografia representada. Segurament la peça va ser comprada per Deering a Alemanya durant el transcurs d'algun dels viatges que va fer amb Ramon Casas. La fragilitat del vitrall segurament va ser el gran impediment per endur-se'l i per aquest motiu quedà a Maricel on encara s'hi conserva exposat.

Veiem, per tant, que en aquesta darrera categoria s'hi agrupen algunes obres d'artistes que van ser amics personals del nord-americà. Juntament amb Ramon Casas, l'artista més ben representat a la col·lecció, Maricel presentava diversos exemples de la producció de Sargent, Zorn, Larsson o Colemann noms que en un moment o altre de la seva vida mantingueren tractes personals amb Charles Deering. La col·lecció, a més de presentar sèries i corpus complets de les diverses arts hispàniques, també tenia un component sentimental que representaven aquestes peces que evocaven la vida i les records del magnat.

6.5.- Distribució de la col·lecció

Un cop presentades les obres que conformaren la col·lecció cal parlar necessàriament de la seva distribució a Maricel. La seva col·locació varià al llarg del temps i es realitzà de dues maneres ben diferents, que responien a les pròpies necessitats de les peces i que basculava entre la tradició i la modernitat. Qui determinà inicialment com calia disposar-les va ser Elsie de Wolfe, pionera de la decoració d'interiors als Estats Units. La nord-americana arribà a Sitges de la mà de Deering i l'ajudà a donar-li l'aire hispànic que aquest volia per la seva residència d'estiu. Diversos problemes personals, dels que no conservem documentació per aclarir-los, feren que abandonés l'encàrrec deixant al capdavant d'aquesta tasca a Miquel Utrillo.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Partint del realitzat per la seva predecessora, el català continuà pel mateix camí aplicant aquells coneixements que havia atresorat al llarg del temps. A favor seu hi jugà l'eclecticisme, tant temporal com tipològic, de les peces que compraven permetent-li plantejar unes solucions expositives modernes que situaven al nord-americà a l'alçada de figures com Lluís Plandiura. Va ser així com, per aconseguir l'anhelada combinació d'art antic i modern, Utrillo es basà en referents com el local de Els Quatre Gats, el Cau Ferrat de Santiago Rusiñol i la galeria Faiança Català propietat de Santiago Segura.

Pel que fa al mític local barceloní, cal dir que s'inaugurà el 12 de juny de 1897 als baixos de la Casa Martí bastida per Josep Puig i Cadafalch al carrer Montsió 3 de Barcelona. Amb la seva obertura es buscava oferir a la ciutat un indret volgudament refinat però que també fos artístic, i que combinés elements propis d'un hostel tradicional amb productes moderns. Per aquest motiu es decidí que la decoració s'inspirés en l'arqueologisme imperant a finals del segle XIX combinat amb tocs artesanals. Per aconseguir-ho va ser necessari adequar els baixos de la casa i els diners que hi invertí Ramon Casas serviren per pagar a Puig i Cadafalch i els seus col·laboradors, que crearen expressament per al negoci les aranyes de llum circulars del sostre i part del mobiliari medievalitzant **[Fig.6.15]**.¹⁶⁶² Amb aquesta intervenció s'assolí una fusió perfecta de tradició i modernitat que amb el temps serví de model a Utrillo per reproduir-la a Maricel, on també s'hi podien trobar mobles històrics barrejats amb quadres contemporanis.

Pel que fa al Cau Ferrat, que també serví de model per construir l'edifici a partir de restes arquitectòniques d'edificis històrics, en aquest assumpte fou clau en la inspiració conceptual dels espais. Deering atresorà una gran col·lecció d'art antic amb exemples de pintura, escultura, vidre i ceràmica que es combinaren a la perfecció amb tot tipus de peces d'art modern. D'aquesta manera reuní una col·lecció de col·leccions de caire hispànic força similar a la que Rusiñol atresorà a la seva casa-taller. I com ell, depenent de la importància o significat dels objectes, els destinà a una o altra estança. Així a les habitacions de Maricel, com al despatx del Cau Ferrat, s'hi podien trobar les obres d'artistes contemporanis que li eren els més propers i amb els que mantenia una bona amistat. En canvi, a les sales de recepció, s'hi destinaren les peces de major envergadura i rellevància històrica, cas de la *Taula de Sant Jordi* de Bernat Martorell o el quadre de Zurbaran, així com al Cau hi figuraven els dos quadres de El Greco.

¹⁶⁶² JARDÍ, Enric. *Història de els 4 gats*. Barcelona: Aedos, 1972, p. 14

La col·lecció d'art de Charles Deering

Finalment, també cal citar la influència que exercí en aquest aspecte la galeria Faianç Català. Situada a la Gran Via de les Cort Catalanes era propietat de Santiago Segura Burgés i Miquel Utrillo hi exercia d'assessor artístic des de 1909.¹⁶⁶³ L'establiment passà per ser un dels primers, sinó el primer, en presentar al seu interior una barreja d'art antic i modern fet que causà veritable sensació entre la clientela i marcà tendència a Barcelona. Veient l'èxit assolit no dubtà a repetir el mateix esquema a Maricel, un paradigma eclèctic que bebia de Els Quatre Gats i del Cau Ferrat, propiciant la trobada en el mateix espai d'obres de Francisco Zurbarán, Antonio Palomino o Francisco de Goya amb diversos quadres de Ramon Casas, els *Xiprers del Generalife* (1909) de Santiago Rusiñol, escultures d'Enric Casanovas i Josep Llimona així com algunes mostres d'art oriental.



[Fig.6.15] *Interior d'Els Quatre Gats (1897-1903)*

Pel que a la vessant més clàssica, cal dir que aparegué a partir de 1918 quan la col·lecció havia crescut excessivament i es feia necessari trobar un sistema més racional d'exposició. Va ser llavors quan trobem sales monogràfiques destinades a l'exhibició d'una sola tipologia d'art, com l'espai destinat als tapissos, la sala dedicada als ferros o el Saló Blau, que es reservà exclusivament per a les obres d'art medieval. Aquesta

¹⁶⁶³ VIDAL OLIVERAS, Jaume. *Santiago Segura (1879-1918): una historia de promoció cultural*. Sabadell: Museu d'Art de Sabadell, 1999.

estança, a més, es decorà seguint les modes importades dels Estats Units on des de finals del segle XIX s'havien imposat les tesis de l'arquitecte Stanford White (1853-1906). Aquest propugnava una veritable revolució en la construcció de cases i en la creació d'espais reivindicant l'ús de sostres antics, xemeneies velles i antiguitats per tal de conferir un aire del passat, un veritable *revival*.¹⁶⁶⁴

Dins d'aquestes influències estrangeres que s'aprecien a Maricel, també ens agradaria esmentar el tapissat amb que es folrà el Saló d'Or perquè guarda certs punts de contacte amb el que trobem a la Wallace Collection de Londres. La sala de recepcions del palau, la estança més important del recinte quan el col·leccionista volia presentar-se davant dels visitants, havia de rebre les majors atencions i per això Utrillo no dubtà a emular amb el color vermell i el dibuix geomètric de la tela un dels llocs que més l'havia impressionat durant la seva joventut. Així ho feia saber en un article a *Pèl & Ploma* publicat el 15 de novembre de 1900, on considerava aquest conjunt un dels paradigmes del col·leccionisme privat.¹⁶⁶⁵

Per tant podem concloure que la distribució de les sales de Maricel era també un reflex de la idea que sobrevolava el projecte, una combinació de tradició i modernitat a parts iguals que permetia assolir els objectius que els dos creadors s'havien marcat.

6.6.- Motivació i sentit de la col·lecció

Finalment, un cop presentades les tipologies, el recorregut i la distribució de les obres a les estances del palau, cal parlar de les motivacions que portaren a conformar aquesta col·lecció i el sentit últim que perseguia, perquè cal ser conscients que tota col·lecció d'art quasi sempre presenta una intencionalitat darrere la seva articulació.¹⁶⁶⁶

Sobre les motivacions que impulsen a l'ésser humà a col·leccionar, Kenneth Clark, després d'interrogar-se sobre aquesta qüestió, establí que existien dues raons bàsiques i elementals que conduïen a desenvolupar aquesta pràctica. La primera, resideix en el desig innat d'obtenir qualsevol objecte brillant que hi hagi al voltant. La segona, la necessitat inherent de completar una sèrie.¹⁶⁶⁷ Juntament amb aquestes raons pròpies de la genètica humana apuntades per Clark, cal afegir altres aspectes que s'han generat a partir de l'evolució de l'espècie com són la competència, la memòria o la

¹⁶⁶⁴ SÁNCHEZ SAULEDA, Sebastià. *Col·leccionisme, art i reminiscències...*, p. 101.

¹⁶⁶⁵ «Pel & Ploma a Londres. La col·lecció de Sir Richard Wallace». *Pèl & Ploma*, núm. 64 (15 de novembre de 1900), p. 8-9.

¹⁶⁶⁶ Un bon exemple d'aquesta intencionalitat la trobem en figures com Josep Estruch que comprava les peces d'art per il·lustrar visualment les armes que reuní a la armeria creada a casa seva a Plaça Catalunya, o Raimon Casellas, qui adquiria dibuixos que esdevenien eines d'estudi i que el convertiren en un col·leccionista que estudiava i en un estudiós que col·leccionava.

¹⁶⁶⁷ CLARK, Kenneth: *Great private collections...*, p. 13.

La col·lecció d'art de Charles Deering

riquesa, i d'altres «*no tan gloriosas*» com la voluntat de seguir la moda, l'orgull personal i l'especulació comercial.¹⁶⁶⁸

A més d'aquestes característiques esmentades, cal tenir presents altres factors essencials que condicionen la constitució d'una col·lecció. Entre ells hi trobem el desig de possessió, que es vincula estretament a l'amor pels objectes reunits i la impossibilitat de compartir-los amb ningú. Aquesta manera d'enfocar la pràctica del col·leccionisme pot conduir cap a l'exclusivisme i a posicions més extremes, com voler ser enterrat amb els tresors reunits al llarg de la vida o que aquests siguin incinerats amb el cos difunt del seu propietari. Val a dir que aquesta manera tan radical d'enfrontar-se al fenomen del col·leccionisme no serà pròpia dels nord-americans, perquè gràcies a doctrines socials com les proposades per personalitats com Bion J. Arnold a Chicago entengueren que podrien emprar l'art per assolir altres objectius després de la seva mort.

Tampoc hem d'oblidar que darrere de la constitució d'una col·lecció hi resideix la voluntat de conquesta. Una conquesta que en el cas dels militars i els polítics servirà per confirmar el seu poder, mentre que pels burgesos es convertirà en un mitjà d'autoexpressió i reafirmació de l'estatus social que ocupen. És el cas de personalitats com Napoleón Bonaparte (1769-1821), qui emprà els objectes com una constatació del poder conquerit al camp de batalla, o d'empresaris i magnats com Henry Clay Frick, Isabella Stewart Gardner o el propi Charles Deering, que representen el prototip burgès elevat a la màxima categoria que té accés al món de l'art gràcies a les grans fortunes que amassaren.

Per últim, i no menys important, cal afegir que darrere de la conformació d'una col·lecció també hi resideix una voluntat conscient o inconscient de salvaguardar el patrimoni artístic. Aquesta afirmació, emprada al llarg dels segles, ha emmascarat veritables pràctiques d'espoli denunciades per personalitats com Lord Byron, qui no dubtà a atacar públicament a Lord Elgin pel cas dels frisos del Partenó d'Atenes. Però més enllà d'aquestes actuacions que cal valorar segons la mentalitat de cada època i no jutjar-les des de l'òptica contemporània, certament existiren alguns col·leccionistes que actuaren per compte propi per tal de frenar desastres que les institucions públiques no podien o no volien evitar. És el cas de Lluís Plandiura, que tot i mantenir un continuat conflicte amb la Junta de Museus per fer-se amb el patrimoni artístic català que sortí a la venda a principis del segle XX, amb la seva diligent actuació evità que moltes obres

¹⁶⁶⁸ BOU, Enric. *El arte del coleccionista (a propósito de Raimon Casellas)*..., p. 49.

La col·lecció d'art de Charles Deering

acabessin en mans privades dels Estats Units. Malauradament per ell, i sortosament per a nosaltres, el pas del temps i les fluctuacions econòmiques l'obligaren a vendre la col·lecció d'art a la Generalitat i actualment la podem veure exposada al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

En el cas de Maricel moltes d'aquestes premisses platejades justificaren les actuacions de Charles Deering i de Miquel Utrillo. Pel que fa al nord-americà, indubtablement la col·lecció era una demostració del poder econòmic i de l'estatus que assolí gràcies als seus èxits empresarials. Les polítiques de millores que introduí junt amb el seu germanastre James al negoci familiar, el convertiren en un dels industrials més reconeguts i famosos dels Estats Units. Per això quan gaudí d'una posició social i econòmica assentada, no dubtà a comprar tot tipus d'objectes artístics per tal de presentar-se davant del seus conciutadans com un *self-made-man* triomfador tal i com també feren personalitats com Henry Clay Frick o Alfred Barnes.

Aquesta funció de prestigi social, no va ser l'única motivació que esperonà la creació de la col·lecció. En Deering també existia la voluntat de realitzar un homenatge a Espanya, país que com hem vist era una de les seves grans passions des de que el descobrí de jove sent membre de la marina de guerra. Per aconseguir el seu objectiu, com que havia abandonat la pràctica artística professional des de 1893, no trobà millor manera de vehicular-ho que reunint una col·lecció de col·leccions que contingués tot tipus de manifestacions artístiques hispàniques realitzades al llarg dels segles. Per tant pel nord-americà, Maricel acabà assolint una doble funció: per una banda, era un lloc per descansar, i, per l'altra, un receptacle on atresorar i presentar aquest homenatge a Espanya que després de la seva mort havia de cedir-se al país a través d'una fundació.

Salvant les distàncies, podríem afirmar que el recinte sitgetà havia de convertir-se en una espècie de *The Hispanic Society of America*. Per accedir-hi, tal i com es feia en vida del magnat, caldria demanar permís previ per visitar-la i a diferència de la institució de Huntington tindria la seva seu a Espanya. Aquesta decisió responia a la voluntat pedagògica que volia dur a terme per les futures generacions d'aquest país, idea emparentada amb les teories de Bion J. Arnold abans exposades, i també es convertiria en el vehicle per assolir la fama un cop mort. Maricel en aquest cas, per tant, també tindria un fort component de transcendència del col·leccionista.

La voluntat d'homenatjar a Espanya, el conduí al tercer objectiu de la col·lecció: la preservació del patrimoni nacional. Aquesta labor, sota la que s'amagaren un gran nombre de col·leccionistes que en realitat només cercaven un gaudi estètic privat o

La col·lecció d'art de Charles Deering

demostrar el seu estatus social, en Deering tenia una certa raó de ser. Si volia fer un homenatge al país a través del seu art, calia que comprés tot tipus d'objectes competint i avançant-se a d'altres col·leccionistes i institucions interessades en ells. Per això no vacil·lava alhora de gastar veritables fortunes per fer-se amb les peces abans que creuessin la frontera i si calia, repatriava aquelles que ja havien sortit. També era necessari que prestés atenció a edificis històrics i artístics que amenaçaven ruïna des de la Desamortització de Mendizábal per rescatar-ne els fragments que havien perviscut després del seu abandó. Així doncs, amb l'expressa voluntat que tot el conjunt romangués a Catalunya un cop ell hagués mort, la idea de protegir i preservar el patrimoni prenia forma i es convertí en un dels objectius que marcaren l'actuació del nord-americà i el punt de confluència amb Miquel Utrillo.

Pel que fa al català, com hem apuntat, serà aquest interès per estudiar i protegir el patrimoni artístic nacional el motor i motivació de la seva actuació. Utrillo des de ben jove participà de l'excursionisme científic, on tingué accés a diferents camps de coneixement i es relacionà amb l'alta cultura del moment. Aquest moviment va ser fonamental a finals del segle XIX perquè generà un bon nombre d'activitats destinades a iniciatives culturals, estudis i salvaguarda del patrimoni, a més d'esdevenir un fòrum on expressar inquietuds i intercanviar coneixements per als intel·lectuals i diletants.

Una data essencial dins del moviment va ser l'any 1876 quan es creà l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques. L'entitat portà a Catalunya el furor per l'alpinisme gestat a bona part d'Europa, la veneració per la natura i la idea de muntanyisme com aglutinador d'esport i de valors ètics i morals. Tot i les similituds existents amb d'altres associacions, diferí de la resta perquè afegí entre els seus objectius la voluntat de conèixer el país. El seu interès va permetre vincular l'excursionisme a *La Renaixença*, convertint-lo en quelcom patriòtic i en un instrument per construir una nova realitat del país. Va ser sense cap mena de dubte, una eina regeneradora de la cultura i la política catalanes.

Tenim constància que Utrillo no va ser soci de l'Associació Catalana d'Excursions Científiques però sí que ho va ser de l'Associació d'Excursions Catalanes. Aquestes dues entitats, tal i com apuntà Ignasi Domènech, feren vides paral·leles i els seus socis habitualment eren membres de les dues fent possible que el 1891 es fusionessin per crear el Centre Excursionista de Catalunya.¹⁶⁶⁹ Els seus objectius van ser

¹⁶⁶⁹ DOMÈNECH, Ignasi. «Rusiñol i Utrillo van d'excursió», *L'Amic de les Arts*, Any I (2^a Època), núm. 1 (juny de 2009), p. 28.

La col·lecció d'art de Charles Deering

definites per mossèn Josep Gudiol en una conferència llegida el 7 de gener de 1902:

*«les societats excursionistes entre nosaltres han revestit un caràcter especial, que no's nota d'un modo tan directe en les fundades en altres països. És que la gent catalana, tan pràctica en totes ses coses, al volguer aclimatar unes entitats que's dediquessin a l'excursionisme, va sapiguer donar-les un aspecte y un fons eminentment útil y fecon, no trasplantat una senzilla afició en lo que hem convingut anomenar sport o alpinisme, no important únicament una manera d'enrobustir el cos, sinó fent que's tractés d'unes aplegues de gent de bona voluntat que tingués per objecte l'estudi de la pàtria».*¹⁶⁷⁰

Per tant, segons Gudiol, les característiques que definirien l'excursionisme català girarien al voltant de la seva científicitat i del descobriment del territori, la història, les poblacions i les costums. Aquest moviment en les seves essències apadrinaria una mirada al passat, a la història nacional, que serviria per explicar el present i permetria encarar el futur amb perspectives més optimistes. Per tant l'excursionisme català de finals del segle XIX resultà ser una fusió de territori i cultura que creà una idea de país, que portà als seus membres fins a indrets abans mai visitats ni valorats i que permeté un coneixement empíric dels llocs, possibilitant la superació de les concepcions historiogràfiques romàntiques.

Pel que fa a Utrillo sabem que des dels disset anys era soci de l'Associació d'Excursions Catalanes on va fer amistat amb Santiago Rusiñol, Narcís Oller, Josep Yxart i Alexandre de Riquer. El 1879, poc després de donar-se d'alta com a membre de l'entitat, participà en una excursió a Montserrat que tenia com a finalitat instal·lar el primer termòmetre de màximes i mínimes al cim del Sant Jeroni. Tot i la seva joventut li encarregaren redactar l'informe de la sortida on es deixava constància de les activitats realitzades, i el signà com a secretari de l'associació.¹⁶⁷¹ La memòria conclouia que l'important era l'avenç assolit pel país en l'àmbit científic, la utilitat que el termòmetre tenia pels estudiosos de la terra i que aquest havia de ser el primer d'una xarxa

¹⁶⁷⁰ GUDIOL I CUNILL, Josep. *L'excursionisme y l'arqueologia. Conferència llegida en la vetllada del 7 de janer de 1902 i celebrada en el Centre Excursionista de Catalunya*. Barcelona: L'Avenç, 1902, p. 5.

¹⁶⁷¹ UTRILLO I MORLIUS, Miquel. «Excursió col·lectiva a Montserrat». *Butlletí de l'Associació d'Excursions Catalana*. Any III, núm. 15 (gener de 1880), p. 8-16.

La col·lecció d'art de Charles Deering

d'instruments que modernitzaria Catalunya situant-la a l'alçada «*de las naciones más adelantadas en la vía de la civilización*». ¹⁶⁷²

Els seus vincles amb aquest moviment el portaren a participar a l'excursió realitzada a les mines de Surroca i Ogassa, sent ell l'encarregat de presentar al butlletí de l'associació els resultats obtinguts plasmant minuciosament una descripció de la topografia de l'indret, dels enginyers tècnics que empraren i demostrà un gran interès per les ciències de la terra com a bon enginyer agrònom que era. ¹⁶⁷³ També tingué un paper destacat a l'excursió col·lectiva realitzada a Ripoll i Sant Joan de les Abadesses, on consignava a l'acta de la sortida que l'entitat a la qual pertanyia feia temps que estava treballant incansablement per la salvació de Santa Maria de Ripoll. Aquesta reacció a favor del patrimoni, estava motivada per «*l'interés que mou la desgracia y la ruina de un joyell del art; lo que desperta las superbes formas y richs detalls de una obra plena de grandiositat, deguda a la commemoració de un dels fets transcendents de nostra historia, eran prou pera fernos decidir á concórrer á una expedició*». ¹⁶⁷⁴

La seva actitud no podia ser una altra perquè en arribar al monestir, trobaren bona part de l'edifici en ruïnes. Malgrat el desencís que experimentaren, Ramon Arabia, Eudald Canibell, Marc Sala, Josep Fiter Inglés i el propi Utrillo no pogueren deixar d'apreciar un reixat de ferro coronat amb unes lletres daurades on s'hi llegia la frase «*Entra, recorda, venera*». Segons el grup demostrava sense cap mena de dubte «*l'esperit d'un poble, l'admiració que als cors catalans inspira, fins en mitj de sa devastació lo passat esplendor d'aquell casal, temple del Senyor, monument de l'art, sepulcre dels il·lustres comptes que ab llur sang y ab llurs esforços, conquistáren lo nom honrat de la patria, lo blassó que la feu respectable y respectada*». ¹⁶⁷⁵ Per això, des de l'entitat, no dubtaren a promoure una subscripció per salvar el monument i començaren a recollir fragments que emprarien posteriorment per la seva reconstrucció. També aprofitaren per denunciar públicament la devastació que havia patit l'església del

¹⁶⁷² Fons Miquel Utrillo (MU, núm. inv. 4.124). *Excursión col·lectiva a Montserrat*. Els resultats d'aquesta expedició ben aviat es feren notar ja que al Butlletí de l'Associació corresponent als mesos de febrer i març publicà diverses taules de mesurar amb les dades obtingudes de l'observatori. A més, el 23 de febrer de 1880 bescanvià dades amb l'observatori de Puy-de-dome a França. *Butlletí de l'Associació d'Excursions Catalana*. Any III, núm. 16-17 (febrer-març de 1880), p. 56-60.

¹⁶⁷³ UTRILLO MORLIUS, Miquel. «Excursió col·lectiva a les mines de Surroca y Ogassa en Sant Joan de les Abadesses, lo dia 5 de janer de 1880». *Butlletí de l'Associació d'Excursions Catalana*. Any III, núm. 16-17 (febrer-març de 1880), p. 56-60.

¹⁶⁷⁴ UTRILLO MORLIUS, Miquel. «Excursió col·lectiva a Ripoll y Sant Joan de les Abadesses. Los días 4,5 y 6 de janer de 1880. Extracte de l'acte». *Butlletí de l'Associació d'Excursions Catalana*. Any III, núm. 16-17 (febrer-març de 1880), p. 41-54.

¹⁶⁷⁵ *Ibidem*, p. 44.

recinte, una barbàrie injustificada que no respectava gens el passat gloriós de l'edifici.¹⁶⁷⁶

Aquest interès per la conservació del patrimoni culminà a París l'any 1881, quan exercí de corresponsal de l'entitat i participà en l'entrega del títol de soci honorari de l'Associació a Ferdinand Lésseps.¹⁶⁷⁷ Utrillo sentia veritable fascinació pel personatge i no dubtà a recordar en l'acta que redactà, l'estreta vinculació de l'enginyer amb Barcelona i com aquest, sent cònsol de França, s'oposà l'any 1842 al bombardeig que el general Espartero ordenà contra la ciutat. D'aquesta manera, no només demostrava estar interessat en la preservació de l'art antic sinó també en la conservació de les ciutats, refusant que aquestes poguessin patir desperfectes arran dels conflictes bèl·lics.

Per tant el pas d'Utrillo pel món de l'excursionisme científic, «*la millor universitat lliure [...], un veritable epicentre de la cultura més avançada de la Catalunya de la Restauració, camp de formació i cruïlla d'interessos culturals*»,¹⁶⁷⁸ li aportà un coneixement empíric del país i del seus monuments lluny de biblioteques o tertúlies, permetent-li assolir un saber directe deslliurat d'especulacions, rondalles o emotivitats. És sota aquests paràmetres on es formà el seu intel·lecte, igual que el de Santiago Rusiñol, i on hem de trobar les bases de la seva preocupació per la protecció i l'estudi del patrimoni artístic que després florí a Maricel.

Tot i els anys de bohèmia viscuts a París i els constant viatges per tota Europa, prefigurats en les excursions que realitzà amb el moviment excursionista, el seu interès pel patrimoni artístic espanyol no defallí i reaparegué quan tornà a Barcelona. D'aquesta preocupació en trobem constància a la revista *Quatre Gats*, publicació literària i artística vinculada a les corrents renovadores que s'estaven produint a Catalunya a finals del segle XIX.¹⁶⁷⁹ Tot i ser una manifestació de la modernitat que es vivia al país, la capçalera fundada per Pere Romeu i dirigida per Utrillo, a més de donar cabuda a textos de Joan Maragall, Ignasi Iglesias i a les exposicions de Rusiñol, Casas, Regoyos i Nonell també contenia referències al patrimoni artístic. Així ho demostra l'article titulat «*El nou senyor bisbe*», on manifestava la seva esperança que el recentment nomenat bisbe de Barcelona estigués tant interessat en l'art com el bisbe de Vic, que feia poc temps havia creat un Museu Diocesà. Amb una institució com aquesta creia que

¹⁶⁷⁶ *Ibidem*, p. 47.

¹⁶⁷⁷ UTRILLO MORLIUS, Miquel. «Entrega del títol de soci honorari a Mr. Ferdinand de Lesseps». *Butlletí Mensual de l'Associació d'Excursions Catalana*, Any IV, núm. 34 (juliol de 1881), p. 163-165.

¹⁶⁷⁸ DOMÈNECH, Ignasi. *Rusiñol i Utrillo van d'excursió...*, p. 33.

¹⁶⁷⁹ GIVANEL I MAS, Joan. *Bibliografia catalana. Premsa. Volum I. Agramunt – Barcelona*. Barcelona: Institució Patxot, 1931, p. 238.

s'evitaria la venda dels retaules de la Catedral, que per aquelles dates s'estava intentant realitzar.¹⁶⁸⁰

Tot i la bona voluntat amb la que nasqué la revista, *Quatre Gats* no durà més enllà de quinze números i el 25 de maig de 1899 es decidí posar punt i final a la seva aparició de comú acord entre tots els col·laboradors. Possiblement motius financers produïts per una mala gestió de Romeu causaren el tancament. Conscients que el local necessitava un òrgan d'expressió on exposar el seu ideari estètic i la modernitat que encapçalaven, el mateix equip editorial amb Utrillo i Casas al capdavant decidí crear *Pèl & Ploma*. La revista, que semblava concebuda per donar sortida a la gran producció gràfica que tenia Ramon Casas, aparegué entre 1899 i 1903 en quatre etapes ben diferenciades però sempre dedicant-se a l'art en general i especialment a la pintura i l'escultura.¹⁶⁸¹

La publicació, que cal associar-la al triomf del Modernisme plàstic a Catalunya, va ser el vehicle introductor de la renovació artística europea a casa nostra. Però a més de la modernitat, les seves pàgines també manifestaren la preocupació d'Utrillo pel patrimoni artístic, permetent-nos establir una classificació temàtica dels articles en cinc categories ben diferenciades: artistes i exposicions, mercat de l'art, col·leccionisme i museus, conservació del patrimoni i moviment excursionista.

Pel que fa als artistes i les exposicions, *Pèl & Ploma* nasqué coincidint amb el tres-cents aniversari del naixement de Velázquez. Aquesta fita, que no dubtà a esmentar-se a les pàgines de la revista, era fonamental per ells ja que consideraven al sevillà el «primer pintor del món».¹⁶⁸² La definició, possiblement afavorida per Ramon Casas que n'era un gran seguidor des de que rebé les lliçons de Carolus Duran a París, quedà confirmada per la gran quantitat d'artistes que llavors viatjaven anualment al Museo del Prado per copiar els seus llenços. Pel que fa a Utrillo, redactor de bona part dels articles, demostrà des del principi els seus grans coneixements quan rebutí amb dades l'afirmació estesa que Velázquez havia viatjat en vida a París. Pel català, un erudit de l'art hispànic, era impossible que hagués succeït però no negava la possibilitat que Lluís XIV li hagués encarregat un retrat al sevillà.¹⁶⁸³

La passió que sentien per Velázquez també es percebia en l'article que li dedicaren al maig de 1903 a *La Venus del Espejo*. El llenç, segons Utrillo, no només

¹⁶⁸⁰ «El nou senyor bisbe». *Quatre Gats*, núm. 4 (2 de març de 1899), p. 4.

¹⁶⁸¹ GIVANEL I MAS, Joan. *Bibliografia catalana. Premsa. Volum I...*, p. 241. TORRENT, Joan; TISIS, Rafael. *Història de la premsa catalana. Volum I*. Barcelona: Bruguera, 1966, p. 224-231.

¹⁶⁸² «Velázquez». *Pèl & Ploma*, núm. 1 (3 de juny de 1899), p. 2.

¹⁶⁸³ «Velázquez a París». *Pèl & Ploma*, núm. 3 (17 de juny de 1899), p. 4.

La col·lecció d'art de Charles Deering

calia destacar-lo perquè és una de les grans obres de l'espanyol sinó per la bellesa que desprenia el nu. També informaven que el quadre pertanyia a la casa d'Alba, a qui els hi comprà Manuel Godoy, i que posteriorment els hereus d'aquest el vengueren a la col·lecció Morrit motiu pel qual es trobava a Anglaterra. Aquest fet per a Utrillo li serví per crear un axioma que marcaria tota la seva actuació posterior, i que es basava en la creença que «*ls tresors artístics que van a Inglaterra ja no'n surten, aixís com casi es veritat que'ls que hi ha a Espanya no hi quedan!*».¹⁶⁸⁴

Tampoc dubtaren a dedicar-li diversos textos a Anton Van Dyck (1599-1641), de qui anunciaven una propera exposició a Anvers de les seves grans obres,¹⁶⁸⁵ a Francisco de Goya, de qui destacaven els *majos* i els *caprichos* que havia pintat quan vivia a Madrid,¹⁶⁸⁶ als pessebres de Ramon Amadeu,¹⁶⁸⁷ al granadí Alonso Cano, de qui es congratulaven que una talla seva de la Mare de Déu formés part d'una col·lecció catalana,¹⁶⁸⁸ així com d'una obra que Utrillo considerava d'Antoni Viladomat i que es trobava situada a la porta exterior de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona.¹⁶⁸⁹ Tampoc hi faltaren les referències a El Greco,¹⁶⁹⁰ al retaule gòtic que es conservava a la església de Sant Pere de Terrassa,¹⁶⁹¹ a un *Retrat d'Ana d'Àustria* de Juan Carreño de Miranda,¹⁶⁹² a una estàtua d'albastre del segle XIV de la Catedral de Girona,¹⁶⁹³ un Tapís de Sant Jordi de l'Audiència de Barcelona,¹⁶⁹⁴ o un tríptic de Rogier Van der Weyden conservat a la col·lecció del senyor Mayer van der Bergh a Anvers.¹⁶⁹⁵

Dins de la segona categoria, la dedicada al mercat de l'art, la publicació es feia ressò de d'algunes ventes que s'estaven produint durant aquells anys. És el cas de la

¹⁶⁸⁴ PINZELL. «Un de dona pintat per Velázquez». *Pèl & Ploma*, núm. 93 (maig de 1903), p. 154-155.

¹⁶⁸⁵ «Exposició Van Dyck». *Pèl & Ploma*, núm. 11 (12 d'agost de 1899), p. 3.

¹⁶⁸⁶ «Don Goya». *Pèl & Ploma*, núm. 43 (24 de març de 1900), p. 2.

¹⁶⁸⁷ «Betlem de Nadal». *Pèl & Ploma*, núm. 83 (desembre de 1901), p. 193-198. «Figures de pessebre». *Pèl & Ploma*, núm. 83 (desembre de 1901), p. 211.

¹⁶⁸⁸ *Pèl & Ploma*, núm. 83 (desembre de 1901), p.196. «Noves & Velles. L'admirable estatua». *Pèl & Ploma*, núm. 83 (desembre de 1901), p. 224.

¹⁶⁸⁹ «Noves & Velles. El fac-simil del número passat». *Pèl & Ploma*, núm. 84 (gener de 1902), p. 256.

¹⁶⁹⁰ «Quadro den Domenico Theotocópuli, el Greco, propietat de D. Rafel Puget, de Manlleu». *Pèl & Ploma*, núm. 89 (gener de 1903), p. 14. «Quadro den Domenico Theotocópuli, el Greco, propietat de l'iglesia parroquial d'Olot». *Pèl & Ploma*, núm. 89 (gener de 1903), p. 17. «"Sant Francesch d'Assís", per Domenico Theotocopuli, El Greco. Exposició d'Art Antic, colecció Lluís Quer». *Pèl & Ploma*, núm. 92 (abril de 1903), s.p.

¹⁶⁹¹ «"Retaule gòtic" que's conserva en l'iglesia de Sant Pere de Terrassa». *Pèl & Ploma*, núm. 89 (gener de 1903), p. 20-21.

¹⁶⁹² «"Exposició D'Art Antic. Retrato d'Ana d'Austria" atribuit a Joan Carreño de Miranda. Colecció Martí i Cardenas». *Pèl & Ploma*, núm. 91 (març de 1903), p. 81.

¹⁶⁹³ «"Estatua d'alabastre del sigle XIV" Catedral de Girona». *Pèl & Ploma*, núm. 91 (març de 1903), p. 92.

¹⁶⁹⁴ «"Sant Jordi. Tapís de la Audiencia de Barcelona"». *Pèl & Ploma*, núm. 92 (abril de 1903), s.p.

¹⁶⁹⁵ «"Triptic de Van der Weyden". Collecton du chevalier Mayer van der Bergh, d'Anvers». *Pèl & Ploma*, núm. 92(abril de 1903), s.p.

col·lecció Choquet, conformada per grans peces de Renoir, Sisley, Daumier, Courbet, Monet, Manet, Delacroix i Cézanne, fet que entristí a Utrillo conscient que aquestes meravelles es vendrien a preus molt baixos però cap d'elles arribaria a Barcelona perquè la ciutat «*tantes pretensions té en Art i el museu de la qual se va omplint de teles i més teles que quasi totes s'han d'anar oblidant quan la set prova de que una compra d'aquestes firmes, de tant en tant, no fora mal pensat*». ¹⁶⁹⁶

Pel que fa al món del col·leccionisme, *Pèl & Ploma* reflectí a les seves pàgines diverses notícies rellevants sobre aquest fenomen. És el cas del breu dedicat al Museu Galliera de París, ¹⁶⁹⁷ un centre consagrat a glorificar la ostentació de la seva propietària, Marie Brignole-Sale duquesa de Galliera (1811-1888), i que en una tarda permetia veure tota la història de la moda, o l'edició del catàleg del Museu Episcopal de Vic, segons Utrillo una de les millors publicacions d'aquest tipus mai fetes a Catalunya. ¹⁶⁹⁸ També es feia ressò de la donació de dotze retaules primitius italians feta per la baronessa Nathaniel de Rothschild al Museu del Louvre, ¹⁶⁹⁹ les col·leccions de teixits reunides pel crític Francesc Miquel i Badia tot lamentant-se del poc interès que suscitava aquest art a Catalunya, ¹⁷⁰⁰ així com la de vidres antics d'Alexandre de Riquer. ¹⁷⁰¹

Però on s'explaià més Utrillo va ser en l'article que el 15 de novembre de 1900 dedicà a la col·lecció que Sir Richard Wallace reuní a Londres. El text informava que feia poc que s'havia obert al públic la col·lecció, tot precissant que el britànic era un gran enamorat de París i que hauria deixat allí els seus tresors artístics sinó hagués esclatat el conflicte de la Comuna. La violència suscitada a la capital francesa, el decidí a retornar a Anglaterra i després de morir la seva dona cedí totes les obres a l'estat.

El català realitzà una acurada descripció, apuntant que la col·lecció estava conformada per pintures, aigüades, miniatures, estampes de llibres manuscrits, bronzes, esmalts, caixes de rapé, iveris, medalles, vidres, porcellanes, faiances, armes, armadures, mobles i d'altres objectes d'art. D'entre ells destacava les armadures, un

¹⁶⁹⁶ «Venda Choquet». *Pèl & Ploma*, núm. 6 (8 de juliol de 1899), p. 2.

¹⁶⁹⁷ «Museu Galliera». *Pèl & Ploma*, núm. 6 (8 de juliol de 1899), p. 3.

¹⁶⁹⁸ «Noves publicacions. Catálogo del Museo arqueológico-artístico episcopal de Vich». *Pèl & Ploma*, núm. 16 (16 de setembre de 1899), p. 3.

¹⁶⁹⁹ «El Louvre hereu d'un jueu». *Pèl & Ploma*, núm. 17 (23 de setembre de 1899).

¹⁷⁰⁰ «Art usual. La col·lecció de teixits antics, de Don Francesc Miquel i Badia». *Pèl & Ploma*, núm. 54 (15 de juny de 1900), p. 4.

¹⁷⁰¹ «Objectes d'art. Vidres catalans antics, de la col·lecció A. De Riquer». *Pèl & Ploma*, núm. 54 (15 de juny de 1900), p. 5. «Objectes d'art». *Pèl & Ploma*, núm. 57 (1 d'agost de 1900), p. 5. «Objectes d'art». *Pèl & Ploma*, núm. 61 (1 d'octubre de 1900), p. 9. «Objectes d'art». *Pèl & Ploma*, núm. 66 (15 de desembre de 1900), p. 9

La col·lecció d'art de Charles Deering

dels millors conjunts reunits a tota Europa, i la pintura francesa, de la que només el Louvre conservava millors exemples del segle XVIII (Watteau, Lancret, Boucher, Fragonard). Tampoc obviava destacar els Delacroix i Corot, les peces italianes de Canaletto i Andrea del Sarto, les flamenques de Rubens, Van Dyck i Rembrandt, així com els anglesos Lawrence, Turner o Reynolds. Pel que fa als espanyols, només hi eren representats Velázquez i Murillo amb uns llenços que agradaren molt al català.

Per tant, per a Utrillo, després de passejar-hi, la col·lecció desprenia «*un parfum aristocràtic*» i una gran visió del món de l'art perquè Wallace no només havia sabut veure allò que estava de moda en el passat sinó també en el present. D'aquesta manera la col·lecció es convertia en la demostració dels gustos d'un intel·lectual il·lustrat que volia aclaparar els sentits del seus visitants, com el que anys després cercaria fer Charles Deering a Maricel amb una col·lecció enciclopèdica on havia de reunir-se una selecció de les millors peces de l'art espanyol.¹⁷⁰²

Possiblement dins d'una publicació que tenia com a objectiu primordial presentar la modernitat artística, els articles que menys hi encaixaven eren els dedicats a la conservació del patrimoni. La seva aparició responia a l'aprenentatge d'Utrillo dins del món de l'excursionisme científic, i serví per posar en coneixement de molts lectors algunes operacions que es volien dur a terme d'amagat. Aquest és el cas de la venda d'una escultura de Sant Miquel obra del sevillà Pedro Millán que calia datar del darrer terç del segle XV. La crònica que li dedicà obria afirmant que «*Pèl & Ploma acull am gran plaher tot quant pugui contribuir á donar á coneixer obres artístiques antigues i modernes*»,¹⁷⁰³ donant-la a conèixer aprofitant l'avinentsa que era Barcelona abans de marxar cap a París on seria adquirida per un col·leccionista estranger.

Aquesta mala notícia li serví d'excusa per reflexionar sobre els motius pels que l'Estat sempre ha considerat Monument Nacional un bé immoble (cases, castells, ponts...), i per contra descartava assignar aquesta mateixa categoria a pintures, escultures, joies o teixits. Era del parer que caldria canviar les catalogacions per evitar pèrdues irreparables, i no es mossegava la llengua quan afirmava no entendre a les institucions que permetien enderrocar edificis protegits només per fer passar tramvies o per bastir recintes comercials.

¹⁷⁰² «Pel & Ploma a Londres. La col·lecció de Sir Richard Wallace». *Pèl & Ploma*, núm. 64 (15 de novembre de 1900), p. 8-9.

¹⁷⁰³ «Art usual. Sobres d'una estatua den Millan». *Pèl & Ploma*, núm. 56 (15 de juliol de 1900), p. 8.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Tot i que ningú semblava preocupar-se llavors per ventes com aquestes, Utrillo no dubtà en aixecar la veu públicament i no es resignava a veure com marxaven del país nombrosos vagons de tren plens d'obres d'art degut a les grans facilitats que oferia la legislació vigent. Considerava que aquestes pràctiques s'havien d'aturar perquè sinó s'acabarien arrencant edificis des dels seus fonaments –com realment acabà succeïnt amb el Monasterio de Sacramenia (Segovia)- per endur-se'ls fora d'Espanya. Era ben coscient que si continuaven aquestes pràctiques ben aviat «*ni rastre quedaria ja del que fou la cultura d'Espanya i la de les seves regions*». ¹⁷⁰⁴

Tampoc es resignava a acceptar l'exportació d'obres de Velázquez, veure com es queia a trossos l'Alhambra, assumpte també denunciat anys abans per Rusiñol, o com nombroses obres corrien pels mercats estrangers repintades i alterades perquè així no es conegués la seva veritable procedència. No suportava veure com part de l'ànima nacional es venia més enllà dels Pirineus i com les societats artístiques, de les quals ell havia participat durant la seva joventut, no actuaven amb contundència i determinació per evitar-ho. Cert era que algunes persones clamaven contra aquestes pèrdues, però les seves reclamacions es perdien sense que les institucions fessin res adduint manca de fons econòmics per intervenir. ¹⁷⁰⁵ Utrillo estava plenament convençut que amb aquestes transaccions es venia l'esperit nacional, allò que testimoniva el caràcter del país, el que recordava l'activitat artística espanyola des de segles immemorials fet que convertia als marxants en uns sacrílegs perquè contribuïen activament a aquestes pèrdues.

Dins d'aquesta mateixa línia de pensament, cal incloure tres articles apareguts a *Pèl & Ploma*. El primer, es referia a la decisió presa pel govern del cantó de Berna de considerar que totes les obres d'art passessin a ser propietat de l'Estat i fossin inventariades i declarades inalienables. ¹⁷⁰⁶ Davant de la situació en que es trobava llavors el patrimoni artístic nacional, veia factible que es fes el mateix aquí però s'adonava que era un prec inútil. A Espanya seria més rentable publicar un catàleg que recullís tot allò que havia creuat les fronteres, que no pas del que es conservava al país. La segona referència, parlava de la venda de la col·lecció bibliogràfica del marquès de Jerez a Archer Milton Huntington per cent mil pessetes. Es tractava d'una de les millors biblioteques del país, i per ell era un veritable llàstima que emigrés per culpa de la mala

¹⁷⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁰⁵ Utrillo també es mostrava molt crític amb la generositat d'alguns col·leccionistes. Fora d'Espanya moltes col·leccions públiques estaven formades a base de donatius de particulars fets sobretot després de la mort del propietari. Aquí, per contra, els hereus preferien vendre la col·lecció per arrodonir un patrimoni econòmic ja de per si gran i s'oblidaven d'enriquir els museus.

¹⁷⁰⁶ «Noves & Velles. La sabiesa de les nacions». *Pèl & Ploma*, núm. 87 (abril de 1902), p. 351.

La col·lecció d'art de Charles Deering

situació econòmica en que es trobava el seu propietari.¹⁷⁰⁷ Finalment, tampoc va voler deixar d'explicar dos fets ocorreguts a Saragossa. Un era la venda de la casa de las Infantas i tots els elements artístics que contenia que finalment acabaren a París per 6.000 pessetes,¹⁷⁰⁸ i l'altra, que miraculosament s'havia pogut impedir la desaparició de la col·lecció de tapissos de la Catedral.¹⁷⁰⁹ La venda havia de normalitzar les finances de la institució religiosa, però gràcies a la intervenció de Juan Moneva Puyol (1871-1951), jurista, catedràtic i polític, s'aconseguí frenar aquesta operació. Així i tot Utrillo sospitava que si no es vigilava, tard o d'hora s'acabarien venent i denunciava que per moltes institucions el patrimoni artístic només era un recurs per maquillar la seva contabilitat.

Finalment, tot i que de manera testimonial, a les pàgines de la revista també hi trobàvem referències al moviment excursionista. En un article aparegut el maig de 1902, recordava la seva pertinença i l'enemistat que mantingué amb César August Torres, només perquè cadascú militava a una facció diferent. Amb el pas del temps s'adonà que les rivalitats de res servien i per això li dedicà un text elogiós a la *Guia itinerari del excursionista a Camprodón*, obra que captava l'essència de la muntanya catalana i que a partir de llavors seria d'obligada consulta per tots aquells que visitin els Pirineus.¹⁷¹⁰

Per tant podem veure com *Pèl & Ploma*, tot i tractar-se d'una revista que pretenia difondre la modernitat artística a Catalunya, a les seves pàgines s'hi manifestava la llavor que havia plantat el moviment excursionista científic en Utrillo. A més de les exposicions dels artistes contemporanis, els dibuixos de Casas i constants referències a activitats artístiques del moment, també hi tenia cabuda la preocupació per la conservació del patrimoni artístic nacional, el col·leccionisme i el mercat de l'art que cada cop era més actiu a casa nostra.

Totes aquestes preocupacions que s'havien manifestat tímidament, però de manera contundent, a *Pèl & Ploma* agafaren rellevància quan aparegué *Forma*. Amb el subtítol de *Revista artística mensual*, entre febrer de 1904 i principis de 1908 s'editaren en castellà i francès un total de vint-i-sis números en els que Utrillo exercí de director i Ramon Casas de financer. El seu contingut diferia totalment de la seva predecessora perquè s'allunyà de la modernitat i es concentrà a presentar als lectors l'art espanyol

¹⁷⁰⁷ «Noves & Velles. Desaparició de la riquesa nacional». *Pèl & Ploma*, núm. 90 (febrer de 1903), p. 64.

¹⁷⁰⁸ «Noves & Velles. La casa de las Infantas». *Pèl & Ploma*, núm. 90 (febrer de 1903), p. 64. «Noves & Velles. La casa de las Infantas». *Pèl & Ploma*, núm. 96 (agost de 1903), p. 224.

¹⁷⁰⁹ «Noves & Velles. Els tapissos de Saragossa». *Pèl & Ploma*, núm. 96 (agost de 1903), p. 247.

¹⁷¹⁰ «Pirineu català». *Pèl & Ploma*, núm. 88 (maig de 1902), p. 379-380.

La col·lecció d'art de Charles Deering

antic i modern –especialment pintura i escultura-, així com crítiques artístiques, literàries i d'esdeveniments com la V Exposició Internacional de Belles Artes de Barcelona o la hispano-francesa celebrada a Saragossa.¹⁷¹¹

Aquesta nova aventura editorial que encapçalà el català es caracteritzà per la voluntat de difondre al gran públic el patrimoni artístic hispànic, ja fos conegut o desconegut, fet que el portà a incloure un bon nombre d'articles dedicats a la defensa i la conservació de les manifestacions artístiques nacionals. Aquesta intencionalitat quedà palesa en el primer número de la revista, quan Utrillo es dirigí als lectors:

*«Por esto nuestro ideal, por el cual trabajaremos con toda la fe del convencimiento y la tenacidad de la razón, consiste en enseñar como mejor podamos, el cerebro artístico de los productores ibéricos, reproduciendo amorosamente, los dibujos, cuadros, estatuas, edificios, jardines, joyas, relieves, motivos ornamentales populares, y todo cuanto constituye el potencial estético de una tierra, honrando nuestras páginas con las concepciones andaluzas de los Andaluces, como con las valencianas de los Valencianos, las madrileñas de los de Madrid, las catalanas de los Catalanes, las de los Vascongados en su tierra ó las de estos y otro español cualquiera, no solo en su país natal, sino allí donde le haya llevado su temperamento, así sea en las orillas del mar, en las cumbres de los montes, en las llanuras de Castilla, en el atractivo París, en la criticada Roma y por todo lugar en donde un hombre nacido en cualquiera rincón de España haga obra honrada de artista».*¹⁷¹²

Per assolir els seus objectius donà a conèixer a través de la revista un bon nombre d'obres que es trobaven en col·leccions privades, a les que sovint dedicava monogràfics com en el cas d'Aureliano Beruete,¹⁷¹³ i gaudí de la col·laboració d'experts de contrastada reputació que l'ajudaren a abordar qüestions relatives a la conservació i salvaguarda del patrimoni artístic espanyol. Aquest és el cas de mossèn Josep Gudiol, a qui publicà un extens article on parlava sobre la seva activitat duta a terme a Vic. L'interès pel museu d'aquesta ciutat ja s'havia manifestat a *Pèl & Ploma*, on lloà la

¹⁷¹¹ Un dels emblemes de la revista va ser la qualitat de la seva edició. La portada s'imprimí en relleu, el paper cuché que s'emprà procedia del taller gràfic del gravador català Josep Thomas i Bigas i cada número estava profusament il·lustrat amb tot tipus d'il·lustracions, fotografies i làmines a color. TORRENT, Joan; TESIS, Rafael. *Història de la premsa catalana. Volum I...*, p. 381-382.

¹⁷¹² UTRILLO, Miquel. «FORMA». *Forma*, Any I, núm. 1 (1904), p. 18.

¹⁷¹³ UTRILLO, Miquel. «Aureliano de Beruete». *Forma*, núm. 17 (1907), p. 168-198.

La col·lecció d'art de Charles Deering

publicació del catàleg de l'entitat i es posà al seu servei per recuperar algunes peces robades,¹⁷¹⁴ i ara el reafirmava destacant l'important treball realitzat des del museu per reunir l'esplèndid conjunt de pintures romàniques que custodiava.¹⁷¹⁵

Un altre exemple paradigmàtic ens l'ofereix el text que Artur Masriera dedicà a la Seu Vella de Lleida al número 14, publicat l'any 1906. Tot i començar fent una lloança de la bella construcció, a la que considera «*no una mera página arquitectural, sino un volumen completo, una acabada obra, donde por etapas, y en general sin desacuerdo, han impreso su carácter y su fisonomía cada tiempo y cada escuela!*»,¹⁷¹⁶ l'intel·lectual convertí la seva disquisició en una denúncia de la situació que havia patit i que patia el recinte. Recordava amargament que en el passat havia estat emprada com a polvorí de l'exèrcit i que llavors encara feia funcions de caserna, usos que propiciaren nombroses destroces en un dels monuments més emblemàtics de Catalunya. Per aquest motiu advertia que si les administracions no actuaven decididament, seria molt difícil que les generacions venidores poguessin gaudir d'ella i es preguntava si existia alguna «*esperanza de que el monumento pueda salvarse un día para bien del arte y de la cultura patria*». ¹⁷¹⁷

Però on es demostrà totalment el seu compromís en la defensa del patrimoni, va ser en la publicació íntegra al darrer número de *Forma* de la Llei sobre la conservació de monuments i objectes arqueològics i artístics, apareguda el 27 de juny de 1902 a les pàgines de la *Gazeta Oficial del Regne d'Itàlia*.¹⁷¹⁸ Utrillo prengué aquesta decisió perquè s'adonà que l'expoli del tresor artístic nacional no s'havia aturat des de que començà al segle XVIII. A més, en els darrers temps, considerava que aquesta pràctica havia anat en augment especialment pel que feia a les obres de El Greco, tal i com exemplificaven casos com el de la Capella de San José de Toledo.¹⁷¹⁹

També era plenament conscient que cada cop que es parlava de conservació del patrimoni es feia a partir de lleis velles i antigues, o bé de noves que mai s'acabaven de

¹⁷¹⁴ «Noves publicacions. Catálogo del Museo arqueológico-artístico episcopal de Vich». *Pèl & Ploma*, núm. 16 (16 de setembre de 1899), p. 3. «Icona bizantina-oriental. Museu de Vich, objecte robat recentment ». *Pèl & Ploma*, núm. 96 (agost de 1903), p. 235 i 238-239. «Noves & Velles. El robo del Museu de Vich». *Pèl & Ploma*, núm. 96 (agost de 1903), p. 247.

¹⁷¹⁵ GUDIOL, Josep. «Las pinturas románicas del Museo de Vich». *Forma*, Any I, núm. 9 (1904), p. 349-358. GUDIOL, Josep. «Las pinturas románicas del Museo de Vich». *Forma*, Any I, núm. 10 (1904), p. 361-371.

¹⁷¹⁶ MASRIERA, Artur. «La Catedral antigua de Lérida». *Forma*, Any II, núm. 14 (1906), p. 45-46.

¹⁷¹⁷ *Ibidem*, p. 61

¹⁷¹⁸ «La exportación de objetos de arte». *Forma*, núm. 24 (1908), p. 451-476.

¹⁷¹⁹ Resulta interessant que Utrillo esmenti aquest conjunt ja que el *Sant Martí i el pobre* que en formava part acabà sent propietat de Charles Deering qui el conservà als Estats Units.

La col·lecció d'art de Charles Deering

desplegar per complet. Per evitar-ho demanava a l'Estat que s'ocupés d'aquest assumpte creant una legislació específica que obligués a la pròpia nació a comprar més art, ja fos vell, nou, nacional o estranger, i per aquest motiu publicà la llei italiana, a fi que els legisladors del Congrés dels Diputats tinguessin un text en el que inspirar-se per crear-ne un de similar. La voluntat pedagògica d'aquesta acció, propera als postulats del Noucentisme, de ben poc serví però denota el seu fort compromís amb l'art hispànic i esdevé una mostra més de l'apassionament que sentia per aquest tema i que es percep en totes i cadascuna de les pàgines de *Forma*.

Tota la teoria que plasmà a les pàgines de les dues revistes finalment trobà una aplicació pràctica quan començà a col·laborar amb la Junta de Museus. L'organisme, constituït des del 12 d'abril de 1902 sota el nom de Junta de Museus i Belles Arts, estava presidida per l'Alcalde de Barcelona i tenia com a membres personalitats destacades com Josep Pella i Forgas, Tiberi Àvila, Romà Ribera, Josep Llimona, Raimon Casellas i Josep Puig i Cadafalch, entre d'altres.¹⁷²⁰

Un dels primers esdeveniments que programaren va ser l'Exposició d'Art Antic celebrada a Barcelona el 1902. La mostra s'emmarcava dins la política de la Junta, iniciada per Pella i Forgas i continuada per Puig i Cadafalch, de recuperar i captar pels museus l'art antic del país. Aquesta filosofia d'actuació estava en total consonància amb l'ideari que Utrillo havia exposat a les pàgines de *Forma* i, per això, tot i no ser-ne membre, se'l designà perquè exercís de vocal de l'esdeveniment i s'ocupés de part de l'organització.

Una de les primeres decisions que prengué va ser encarregar el cartell promocional a Ramon Casas, qui realitzà una de les seves millors composicions en aquest format, i amb la seva actuació contribuï a que l'exposició fos un èxit. Quan es clausurà, la Junta de Museus començà una estructurada política d'adquisició de diverses de les peces exposades com la *Taula del martiri de Sant Cugat* (1502-1507) d'Ayné Bru, per la que després de molt batallar n'aconseguí la seva propietat l'any 1908.¹⁷²¹

Va ser llavors, gràcies a aquesta actuació, quan la Junta decidí nomenar-lo juntament amb Salvador Sanpere i Miquel pèrit de l'entitat pel binomi 1904-1905. Tot just ocupar aquest càrrec decidiren enviar-lo a Madrid per tal de millorar les

¹⁷²⁰ Sobre la història de la Junta de Museus, vegeu: BORONAT TRILL, Maria Josep. *La política d'adquisicions de la Junta de Museus... Cent anys de la Junta de Museus de Catalunya 1907-2007*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008.

¹⁷²¹ Ayné Bru: *Taula del martiri de Sant Cugat* (1502-1507, Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 015840-000).

La col·lecció d'art de Charles Deering

col·leccions d'art catalanes. Per aconseguir-ho gaudí del beneplàcit de tots els membres per presentar-se davant del Ministro de Instrucción Pública i demanar que destinés diversos exemplars de pintura antiga als Museus de Barcelona.¹⁷²² La petició rebé l'autorització del polític i Utrillo procedí a triar les obres, però totes les que li foren ofertes eren de molt poca qualitat, encara que ell sospitava que podia haver sel·leccionat un Goya. Un cop acordades les peces que viatjarien a Barcelona, amb total discreció per no entorpir l'acord, se signaren els documents oficials i l'Estat realitzà un dipòsit als Museus de Barcelona que s'insertà a la secció de pintura antiga del Museu Municipal de Belles Arts. La realitat desvetllà que un cop arribaren els quaranta dos quadres, cap d'ells era de bona qualitat i el seu estat de conservació no era òptim. El fracàs obligà a la Junta a seguir buscant en d'altres llocs.

Aquesta cerca el portà a fer gestions davant de col·leccionistes privats com Luis Navas. El madrileny, amb dificultats econòmiques perquè s'havia incendiat part de la seva casa i del teatre que regentava, havia posat a la venda diverses peces entre les que segons Utrillo s'hi trobaven noms com Van Dyck, Veronés, Martínez del Mazo, Goya, Canaletto, Quentin Matsys, Hans Memling, Murillo o El Greco.¹⁷²³ El seu interès es focalitzà en els quadres de Goya *El Tiempo ante España y la Historia*, *Alegoría de la Música y El Empecinado*, que ell mateix havia publicat a *Forma* i que coneixia perfectament. Per això notificà a Barcelona que els podia aconseguir per cent cinquanta mil pessetes. En rebre l'oferta, els membres de la Junta li comunicaren que els preus sol·licitats eren massa elevats i que la entitat no podia fer front a la operació. Per tant la possibilitat d'incorporar tres quadres de l'aragonès als museus barcelonins quedà del tot descartada. Val a dir que anys després les dues al·legories serien comprades per Deering i passaren a formar part de Maricel, demostrant que el nord-americà sabé apreciar els coneixements artístics del català i es valgué d'ells per bastir la seva col·lecció.

També com a pèrit de la institució participà d'una operació a Mallorca per aconseguir pels museus de Barcelona un quadres atribuïts a Ribera. Les gestions van ser iniciades per Romà Ribera i Josep Pella i Forgas, qui després d'examinar-los en molt males condicions, donaren inicialment el vist-i-plau a la seva compra. En tornar a la capital catalana, els dos delegats manifestaren dubtes sobre la seva decisió i per això

¹⁷²² Arxiu Nacional de Catalunya (ANC), (Fons Junta de Museus ANC1-715-T-309). Acta de la sessió de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts del 30 de maig de 1904.

¹⁷²³ ANC (Fons de la Junta de Museus, Caixa 22). Carta de Miquel Utrillo al president de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts del 30 de maig de 1904. Citada a BORONAT TRILL, Maria Josep. *La política d'adquisicions de la Junta de Museus...*, p. 260.

demanaren que Utrillo i Puig i Cadafalch comandessin una comissió per esclarir què calia fer.¹⁷²⁴ Després de visitar la col·lecció i examinar amb més deteniment les obres, es manifestaren totalment contraris a la seva compra perquè els quadres no oferien la seguretat necessària i frenaren la seva adquisició.¹⁷²⁵

La intensa activitat duta a terme per millorar les col·leccions dels museus de Barcelona s'acabà abruptament l'any 1905. Després de prop de tres anys batallant amb problemes com el poc pressupost del que gaudia l'entitat, les contínues discensions entre els seus membres i la feroç competència que generaven els col·leccionistes privats, decidí abandonar el càrrec i començà a treballar com a director artístic de la Enciclopedia Espasa. Tot i la seva marxa, des de la distància seguí vetllant perquè les col·leccions nacionals milloressin, i per això l'any 1909 actuà de forma decisiva per convèncer a Ramon Casas que donés íntegrament als Museus de Barcelona la sèrie de retrats de personalitats que havia començat a les pàgines de *Pèl & Ploma*.¹⁷²⁶ El pintor, sempre generós amb els seus amics, volia desfer-se de tot aquest material i pensava regalar-los als propis retratats. Utrillo el va convèncer que el millor era fer una donació conjunta així les generacions posteriors tindrien l'oportunitat de gaudir d'ells, d'estudiar-los i el seu nom quedaria immortaltitzat per sempre més.

El canvi de feina que hem anunciat, es produí oficialment l'1 d'agost de 1906 quan José Espasa Anguera (1839-1911), pare de José Espasa Escayola (1875-1930) amb el que havia estudiat a l'Escola d'Enginyers de Barcelona i compartí pertinença al món de l'excursionisme científic, li envià una nota convidant-lo a treballar en el diccionari que estava preparant.¹⁷²⁷ L'el·lecció per part de l'editor no només se cimentava damunt l'amistat que Utrillo i el seu fill mantenien des de feia anys, sinó perquè era conscient que el català era un dels personatges més propers a la modernitat artística internacional i un dels millors coneixedors de la societat artística de principis del segle XX. Per tant amb la seva incorporació s'assegurava un professional amb experiència, amb gran coneixement d'idiomes, amb dots d'organització i gestió, i amb una llarga experiència

¹⁷²⁴ La presència d'Utrillo en aquesta deliberació va ser en condició d'expert en l'obra de Ribera. Recordem que la revista *Forma* també editava uns llibres divulgats i a més de publicar la primera monografia de El Greco a Espanya, també en redactà un sobre la vida i l'obra de José de Ribera. UTRILLO, Miquel. *Joseph de Ribera: "Espagnolet"*. Barcelona: Establiment Gràfic Thomas, 190[?].

¹⁷²⁵ BORONAT TRILL, Maria Josep. *La política d'adquisicions de la Junta de Museus...*, p. 256-259.

¹⁷²⁶ *Catàleg dels retrats dibuixats per en R. Casas dels que n'han fet donatu al Museu Municipal de Barcelona*. Barcelona: Museu Municipal de Barcelona, 1909.

¹⁷²⁷ La nota que li envià contenia el següent missatge: «Muy Sr. mío. A serle posible agradeceré que mañana por la mañana de 10 á 1 se sirva pasar por esta su casa á fin de empezar los trabajos del diccionario. Esperándole me repito su aff. s.s. q.b.s. JOSÉ ESPASA». Fons Miquel Utrillo (MU, sense núm. inv.). Nota manuscrita de José Espasa a Miquel Utrillo, 1 d'agost de 1906.

La col·lecció d'art de Charles Deering

com a periodista. Sense cap mena de dubte era la persona adient pel projecte i acabà convertint-se en el veritable creador de l'enciclopèdia.¹⁷²⁸

La idea d'Espasa pasava per redactar setanta-dos volums, deu volums d'apèndixs i posteriors suplementos, en els que hi hauria abundància d'il·lustracions i generositat en temes hispànics. Aquesta orientació estava influïda pel regeneracionisme del 98, que pretenia exercir una contundent resposta a la vergonyosa derrota patida durant la Guerra de Cuba. La voluntat de lligar ambdós territoris per no perdre les connexions existents es plasmà en el títol, *Enciclopedia Universal Europeo-Americana*, que alhora també remetia a l'Espanya del Segle d'Or.

Entre els seus objectius principals es trobava demostrar el desenvolupament tècnic i cultural del país i conciliar els conceptes universals amb els populars. Espasa volia crear un producte que fos atractiu per tota la població i que no n'exclús a cap segment, d'aquí la importància de la imatge,¹⁷²⁹ i que també fos modern però que no oblidés el paper dels eclesiàstics en l'educació espanyola. En definitiva, la «*Enciclopedia Espasa representava el más considerable esfuerzo editorial realizado hasta hoy a favor de la cultura*» i havia de servir per «*honrar a nuestra raza porque las mentes americanas y españolas más brillantes habrán colabrado en ella*».¹⁷³⁰

Pel que fa a Utrillo la nova ocupació i el nou càrrec, que li proporcionaren una certa estabilitat econòmica,¹⁷³¹ no feren defallir la seva preocupació pel patrimoni artístic i ràpidament imprimí el seu segell personal al projecte. Va ser ell qui dissenyà el logotip de la publicació, una Atenea de factura modernista amb la que pretenia simbòlicament unir el món contemporani amb les arrels hel·lèniques i clàssiques, alhora que faria brillar “militarment” les glòries de la pàtria **[Fig.6.16]**.¹⁷³² També va triar personalment la llista de col·laboradors entre els que s'hi trobaven membres de la vida associativa i cultural de Barcelona, socis d'associacions d'excursionistes i alguns membres de la Universitat de Barcelona juntament amb d'altres que havien participat amb els seus textos a *Forma*.

¹⁷²⁸ PÉREZ HERVÁS, José. *Espakalpe (la gran ladronera)*. Barcelona: Centro Enciclopédico de Cultura, 1935, p. 34.

¹⁷²⁹ SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. «La fotografía en la Enciclopedia Espasa». *Berceo*, núm. 149 (2005), p. 59-86.

¹⁷³⁰ CASTELLANO, Philippe. *Enciclopedia Espasa: historia de una aventura editorial*. Madrid: Espasa-Calpe, 2000, p. 15 i 58.

¹⁷³¹ *Ibidem*, p. 203. Segons la documentació conservada sembla ser que Utrillo només cobrava 300 pessetes mensuals i que els dibuixants guanyaven més que ell.

¹⁷³² *Ibidem*, p. 137. Philippe Castellano considera que en aqueta el·lecció hi tingué a veure Eudald Canivell, amb qui Utrillo compartí vivències al món excursionista, perquè era impresor, redactà nombrosos articles d'aquesta matèria i podria ser ell qui associà Atenea/Minerva a la màquina impressora.

La col·lecció d'art de Charles Deering

Per tant la presència d'Utrillo en aquest projecte quedava del tot justificada ja que els objectius d'Espasa eren els mateixos que els seus. Si abans havia difós el patrimoni artístic nacional a través de butlletins excursionistes, de revistes autofinançades i de tirada limitada, gràcies a aquest nou projecte podia fer arribar la seva visió a les masses. La vocació de no excloure a cap tipus de públic lector era el que necessitava el català per exposar les seves idees sobre el patrimoni i la intenció que l'acompanyava des de jove d'estudiar-lo, catalogar-lo, protegir-lo i donar-lo a conèixer a les generacions posteriors.

I és aquí, en aquest punt del recorregut, on cal inserir la seva participació a Maricel. El camí que havia començat al moviment excursionista, havia continuat a *Pèl & Ploma*, *Forma* i breument a la Junta de Museus, conduïa indefectiblement cap a la figura de Charles Deering i a la constitució de la seva col·lecció d'art hispànic. Era el pas natural que una persona com Utrillo havia de fer per assolir el seu objectiu de preservar la cultura artística nacional.

Si anteriorment s'havia mostrat com un element crític i teòric, ara tenia l'oportunitat de convertir-se en un agent actiu d'aquesta lluita, proveït d'innombrables recursos gràcies als milions que aportà el nord-americà. Aquests, units als coneixements que ell havia acumulat al llarg del temps, els hi permeté conformar un sòlid equip durant prop de deu anys. Així va ser com es dedicaren a rescatar arreu d'Espanya una gran quantitat d'obres que corrien el risc de caure en mans de col·leccionistes estrangers que pretenien endur-se-les més enllà de les fronteres nacionals, o bé que acabarien desapareixent per les nul·les polítiques de conservació a les que es trobaven sotmeses.

És per aquest motiu que Maricel esdevingué tant important pel català, no en va el qualificava com el projecte de la seva vida, perquè en ell va plasmar físicament tots els anhels i teories que havia defensat al llarg de la vida. Per aquest motiu cal comprendre que quan Deering decidí marxar enduent-se la col·lecció d'art que tantes preocupacions i il·lusions li havia costat reunir, se sentís



[Fig.6.16] Miquel Utrillo: *Atenea per la Enciclopedia Espasa* (1906)

La col·lecció d'art de Charles Deering

completament fracassat. No només tot allò pel que havia treballat desapareixia de la nit al dia, sinó que amb la seva labor incansable contribuí de manera decisiva a que un estranger es quedés amb una part important del patrimoni artístic espanyol i se l'endugués cap als Estats Units.

D'aquest gran fracàs mai més es recuperaria però les necessitats econòmiques l'obligaren a no rendir-se i a seguir endavant. Cal pensar que per col·laborar amb Deering acabà abandonant la direcció artística de la Enciclopedia Espasa, i d'ençà de la ruptura amb el nord-americà fins i tot perdé la propietat de la casa que s'havia erigit al costat de Maricel. Per això, tot i caure en certa desgràcia a Sitges, a Barcelona conservà bona part de la seva àura i amb l'arribada de l'Exposició Universal decidí reprendre la seva participació en aquest tipus d'esdeveniments i seguir treballant en la seva línia habitual.

La nova oportunitat li arribà de la mà del col·leccionista Lluís Plandiura, i amb l'ajuda de Xavier Nogués, començà a projectar la construcció del Poble Español. L'encàrrec l'obligà a viatjar per tota la Península per tal de prendre nombroses notes i idees que li permetessin configurar un catàleg dels millor edificis d'Espanya. D'aquesta manera el recinte barceloní acabà convertint-se en un substitutiu de Maricel, un lloc que li oferí la possibilitat de realitzar una preservació imitativa de les grans obres arquitectòniques espanyoles i posar-les a l'abast de tothom sense restriccions en les visites, fet que sempre el contrarià mentre treballà a Sitges. És a dir, amb el Poble Español creà un veritable museu de l'arquitectura espanyola a l'aire lliure que pretenia captar l'esperit nacional, tal i com havia intentat fer deu anys abans quan col·laborava estretament amb Charles Deering.