

Gerardo Boto Varela
Universidad de Girona

La presencia del arte románico en las colecciones privadas de Cataluña: de Josep Puiggarí a Hans Engelhorn



La diáspora del románico hispano. De la protección al expolio,
Aguilar de Campoo, 2013

INTRODUCCIÓN

Las colecciones catalanas de arte creadas antes de mediados del siglo XX, salvo raras excepciones, concedieron al arte medieval —primero el gótico¹, y más tarde el románico y el gótico— un interés prioritario, conjugado casi siempre con el aprecio por la pintura y la escultura del XIX. Esa estima, desarrollada muy lentamente, tenía su origen más primigenio en el movimiento romántico, que extendió por toda Europa un interés onírico por el mundo medieval mistificado. Sin embargo, no podemos constatar que esa teorización desembocara en la acumulación de objetos artísticos medievales en las vitrinas de las residencias aristocráticas y burguesas antes del último tercio del siglo XIX. Este modelo había comenzado a forjarse a inicios de la Restauración, aunque fue en los años del cambio de siglo cuando se definió el criterio de selección que determinaría la naturaleza de su contenido. Así pues, las nuevas pautas fueron perfiladas y establecidas cuando las coordenadas del pensamiento romántico se extinguían y daban paso a un modelo de sociedad liberal liderada por la burguesía industrial. Fue éste un grupo social con presencia relevante en Cataluña. Por ello mismo, era plausible que en este territorio apareciera y se desarrollase un coleccionismo impulsado por esta conspicua burguesía fabril.

¹ VELASCO GONZÁLEZ, A., “L’exposició retrospectiva de Barcelona de 1867 i els inicis del coleccionisme de pintura gòtica a Catalunya”, *Lambard*, XXII (2011), pp. 9-65, esp. 27 y s.

PREMISAS. LA CONCIENCIA DEL VALOR DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO EN BARCELONA (Y CATALUÑA)

La desamortización de los bienes eclesiásticos provocó una enorme pérdida de patrimonio eclesiástico durante el segundo tercio del siglo XIX. A la enajenación se sumó la fatídica dispersión de las propiedades de las comunidades regulares provocada por los decretos reales de 1834. Éstos fueron promulgados por Isabel II como respuesta al apoyo de estas comunidades a la causa carlista, un conflicto que desembocaría en la quema de conventos de julio de 1835. La decisión de destruir definitivamente los conventos que amenazaran ruina tras los incendios provocados puso de relieve el desinterés por estas construcciones, en su mayor parte medievales. No obstante, tal como propone Pilar Vélez², estos acontecimientos señalaron el inicio de un proceso de concienciación social del valor del patrimonio cuyas primeras acciones se dirigieron al salvamento y protección de los objetos. Tras la desamortización, el Estado inició un sistema de clasificación del patrimonio³ aunque éste se limitó a establecer los inventarios de bienes muebles. Incluso las comisiones provinciales de monumentos, creadas a partir de 1844, demostraban el interés por los monumentos y las obras desmanteladas. Sin embargo, las primeras acciones efectivas a favor de la recuperación y protección del patrimonio fueron iniciativas privadas, en concreto, de grupos intelectuales relacionados con las ciencias históricas.

Fue una institución histórica interesada en los objetos artísticos en su condición de fuentes documentales, la *Reial Acadèmia de Bones Lletres*⁴, la que solicitó en 1837 el uso del Convento del Carmen para ir depositando en su interior los objetos salvados de los conventos destruidos. También allí fueron almacenadas las lápidas que el Ayuntamiento de Barcelona retiraba de lugares inadecuados según un proyecto iniciado cuatro años antes⁵. Este fue el germen del museo de la Academia, el primer museo de objetos arqueológicos antiguos y medievales creado

² Vid. el exhaustivo estudio de VÉLEZ, P., “El colleccionisme d’escultura a Catalunya entre els segles XIX i XX. Causes i conseqüències”, en *Conflictes bèl·lics, espoliacions, col·leccions*, SOCIAS, I. (ed), Barcelona, 2009, pp. 153-168.

³ Cuando en 1835 se decreta la extinción de las órdenes regulares y se adjudican sus bienes al Estado, se ordena la exclusión de este proceso de los edificios dignos de ser conservados como “monumentos de las artes” (R.O. de 21 de febrero de 1836, artículo segundo) y se crearon las Juntas Literarias y Artísticas con la misión de inventariar los objetos científicos y artísticos que mereciesen ser conservados.

⁴ La *Reial Acadèmia de Bones Lletres* de Barcelona es sucesora de una asociación creada en 1700 con el nombre de Academia Desconfiada y que existió únicamente durante tres años, tras los que fue clausurada durante la Guerra de Sucesión. Desde entonces, los estudiosos de la historia persiguieron la creación de una nueva academia que fue finalmente constituida en 1729 por Fernando VI con el objetivo de trazar la Historia de Catalunya, aclarar los errores y formar a la juventud en historia, literatura y filosofía.

⁵ En abril de 1834, el regidor José María de Linás propuso al ayuntamiento la creación de un museo histórico y arqueológico cuyo contenido inicial serían las lápidas acumuladas por el ayuntamiento y sistematizadas según el procedimiento para descifrarlas presentado por Avel·lí Pí i Arimón.

en 1844 en la ex capilla de Sant Jordi. Este museo reunió progresivamente donaciones particulares y en 1875 se abrió al público, pocos años después de que se hubiera constituido la Sociedad para las Exposiciones de Bellas Artes (1868)⁶. La Academia fue también precursora en la difusión del espíritu medieval: su presidente publicó la genealogía de las familias soberanas catalanas desde Wifredo el Velloso hasta Isabel II⁷ y muchos de sus académicos formaron parte de la *Comissió de Monuments Històrics i Artístics* de la provincia de Barcelona en 1844, un organismo consultivo y sin poder decisorio, creado como respuesta tardía a los desastres provocados por el conflicto carlista. Por el contrario, la *Acadèmia de Nobles Arts*, el organismo que congregaba a las personalidades artísticas, no mostró aún interés en el patrimonio ni en otras ideas que no fueran las neoclásicas. De hecho, no concederían ninguna consideración a la estética medieval hasta que los inquietos Pau Milà y Claudi Lorenzale entraran en contacto con los Nazarenos. A partir de ese encuentro, Lorenzale pintará en Roma *La creació de l'escut del casal de Barcelona*, el famoso episodio legendario de Wifredo el Velloso, cuya estética medieval y su relato historicista se iban a imponer como manifiestos característicos del gusto e inquietudes siglo XIX.

La implantación de la visión romántica del mundo medieval favoreció la recuperación de sus estilos artísticos –si bien, valorado como un dilatado periodo histórico de fases indiferenciadas–, dando lugar a las interpretaciones neorrománicas y, sobre todo, las neogóticas. Las primeras construcciones neogóticas en la ciudad de Barcelona fueron la escenografía del Palau Reial en 1846 y la fuente de la plaza del Rey en 1853. Este mismo criterio se aplicó a la protección del patrimonio, en las intervenciones de restauración del claustro de Sant Cugat y del claustro gótico de Montserrat, en 1852 y 1854 respectivamente. Este criterio se afianzará hasta convertirse en uno de los estilos más característicos del siglo XIX.

Las colecciones formadas antes de 1880, de gusto cortesano y ecléctico, incorporaban extensos fondos bibliográficos, muebles, objetos artísticos y científicos, con un marcado interés por la artesanía. En ocasiones incluían objetos herederos de los gabinetes de curiosidades. En la mayor parte de estas colecciones, comúnmente interesadas por el mundo clásico y la alta época moderna, las obras europeas convivían con el mobiliario y los objetos exóticos componiendo unas escenografías mixtas, en las que se trenzaba lo académico y lo orientalizante. Esa había sido la atmósfera que se respiraba en las pinturas de Marià Fortuny i Marsal, quien acabó coleccionando los objetos que pintaba y cuyo estudio, habilitado en un bellissimo palacio veneciano, puede considerarse su mejor tramoya.

⁶ DE LA FUENTE BERMÚDEZ, V., “Del altar a la vitrina. El coleccionismo del arte románico”, *Lambard. Estudis d'art medieval*, XXII (2010-2011), pp. 67-89, esp. 70.

⁷ DE BOFARULL I MASCARÓ, P., *Los Condes de Barcelona vindicados y cronología y genealogía de los Reyes de España considerados como soberanos independientes de su marca*, Barcelona, 1836.

Los objetos de plurales procedencias que formaron estas colecciones pudieron verse en la exposición de artes suntuarias de 1877⁸ (Fig. 1) (nutrida por coleccionistas de la talla de Bosch i Pazzi o Togores). En 1879-1880 se creó el *Museu d'Antiguitats de Barcelona*, instalado en la capilla de Santa Ágata en el Palacio Real Mayor. Sus fondos procedían en buena medida de los bienes aglutinados a lo largo de décadas, desde la desamortización de los bienes eclesiásticos de 1835. En enero-febrero de 1881 la muy relevante Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa celebró, gracias al respaldo del Instituto de Fomento del Trabajo Nacional, la primera *Exposició de Artes Decoratives*⁹. En esta muestra Iglesia y particulares exponían:

“objetos de todas las épocas, desde cerámica de Tarraco y pequeñas esculturas de Ampurias hasta pinturas de todas las épocas, tallas medievales, tapices, vestidos árabes, vestidos de seda, armas, estuches, arquetas, lámparas, candelabros, jarras, etcétera. Además de piezas de gusto árabe, encontraremos ejemplares chinos y sobre todo japoneses, entre ellos una selecta colección de piezas de porcelana y cerámica japonesa”¹⁰.

En medio de esa variedad, el arte románico seguía despertando un interés muy escaso. En el álbum heliográfico de esta Exposición de 1881 sólo se reprodujeron tres obras del siglo XII, dos cruces de esmaltes champlevés y el samito procedente de Sant Joan de les Abadesses conocido como palio de las brujas y conservado en el Museo de Vic¹¹.

Además de las acciones institucionales y académicas desplegadas en favor de la recuperación del valor testimonial del patrimonio, hay que mencionar la actitud favorable de ciertos coleccionistas-recolectores como Francesc Santacana, Francesc Brossa y Antoni Brusi, que acopiaron elementos arquitectónicos para decorar y reconstruir sus domicilios. De los tres, el único que demostró una intención museográfica fue Brossa, quien inventarió, clasificó y puso en valor las piezas en su casa de la calle Escipió mediante una rotulación que facilitaba su identificación

⁸ *Exposició de Artes Suntuarias, Antiquas y Modernas* en la Universidad de Barcelona en 1877; figuraban como responsables de la sección de arte antiguo estudiosos y promotores como J. Puiggari, J. Vallet, J. Ferrer i Inglés, N. Miquel i Badía, N. Soler Rovirón, N. Pascual, B. Carreras, ... Es sintomático del limitado aprecio por el arte románico en ese momento que en el *Album Heliográfico de la Exposició de Artes Suntuarias*, Barcelona, 1877, de las sesenta láminas de obras sólo una correspondía a una pieza de los siglos XII-XIII: http://ddd.uab.cat/pub/l1ibres/1878/59932/albhelexpart_a1878@mnac.pdf.

⁹ MONTMANY, A., COSO, T., LÓPEZ, C., (eds.), FONTBONA, F. (dir.), *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*, Barcelona, 2002.

¹⁰ Traducido de BRU, R., “Notes pel col·leccionisme d'art oriental a la Barcelona vuitcentista”, *Butlletí de la RAC-BAS7*, XVIII (2004), pp. 233-257.

¹¹ http://ddd.uab.cat/pub/l1ibres/1881/59599/albexpartdec_a1881@bbassegod.pdf. Sobre la paulatina aparición de piezas románicas (“bizantinas”) en colecciones y exposiciones barcelonesas, DE LA FUENTE BERMÚDEZ, “Del altar a la vitrina”, p. 74. Más sintético, AINAUD DE LASARTE, J., “Art romànic”, en BORRÁS, M. LL., *Col·leccionistes d'art a Catalunya*, Barcelona, 1986, pp. 23-34.



Fig. 1. Frontal de Santa Margarida de Vilaseca reproducido en el Álbum de la Exposición de 1877. Primera obra románica expuesta y reproducida en Cataluña, ya en la exposición de Vic de 1868. Museo Episcopal de Vic, 5. Segunda mitad del siglo XII

y catalogación. Por encima de estos propietarios y de otros gabinetes y colecciones privadas de la Barcelona del siglo XIX, descollaron las pinacotecas de Josep Carreras y la de Sebastià Pascual. En sus fondos, junto a pinturas flamencas o italianas, incluían de forma natural e incuestionable copias de obras reputadas de los siglos XV y XVI. Josep Carreras d'Argelich acaudaló más de 300 pinturas de firmas nacionales e internacionales de primer orden, grabados, monedas, objetos curiosos, animales disecados y una gran biblioteca con 14.000 volúmenes. Instaló su colección conocida como 'museo artístico' en el Palau de la Virreina y la abrió al público en 1835¹². Por su parte, Sebastià Antón Pascual Inglada, industrial y académico de Bellas Artes, fue el primer coleccionista que dispuso su colección en un local adecuado para su exposición, con luz cenital, situado en la calle Xuclà 19, con pintura de escuelas española, italiana y flamenca¹³.

En Barcelona, el interés específico de los coleccionistas de arte por el románico no se inició hasta el ocaso del siglo XIX. A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, los coleccionistas de Barcelona estuvieron interesados en adquirir obras —preferentemente pinturas— de época moderna, tanto de factura española como

¹² GARCIA I SASTRE, A. *Els Museus d'art de Barcelona : antecedents, gènesi i desenvolupament fins l'any 1915*, Barcelona, 1997, pp. 241-243. El catálogo de su colección fue escrito por Antoni Bofarull en 1849.

¹³ GARCIA SASTRE, *Els Museus d'art de Barcelona*, pp. 243-244.

europaea –en función de la disponibilidad de las obras en el mercado artístico–, así como también tablas y retablos góticos¹⁴.

PRIMICIAS DEL COLECCIONISMO DE ARTE MEDIEVAL

Para ponderar el progresivo interés por el arte medieval habrá que invocar los primeros historiadores medievalistas y, en particular, la figura de Josep Puiggarí (1821-1903) y sus estudios sobre la iconografía de las vestimentas¹⁵. Desde esa predisposición se comprende la aparición de obras específicas como el *Álbum de detalles artísticos y plástico-decorativos del arte de la Edad Media Catalana*, emprendido por la diligente Sociedad Artístico-Arqueológica Barcelonesa¹⁶. Puiggarí se interesó en el arte medieval en su condición de promotor de la Asociación artístico arqueológica de Barcelona. Desde su compromiso intelectual poseyó una colección formada preferentemente por objetos medievales y mostró especial sensibilidad por el románico, del que escribió el texto introductorio de un álbum de repertorios para la industria gráfica¹⁷. Paralelamente, se desplegó un gusto y preocupación por las armaduras, con ejemplos tan relevantes como Estruch o la casa-museo de Cortada. Este foco de atención cabe ser interpretado como una versión nobiliaria del extendido interés por la indumentaria popular e histórica que desarrollaban historiadores, eruditos y profesionales liberales en Europa –en Barcelona, J. Puiggarí y en Madrid, V. Carderera– como campo de análisis de la sucesión histórica y de la diversidad cultural y estética a lo largo del tiempo.

El afán por conseguir y conservar pintura –y siempre en menor medida escultura– para ennoblecer las más conspicuas residencias de la ciudad no excluyó el gusto por las artes suntuarias¹⁸ o por los arneses y guarniciones. En este sentido,

¹⁴ VELASCO, “L’Exposició retrospectiva de Barcelona de 1867”, pp. 27-30.

¹⁵ BASSEGODA, B., “Tres episodis de la història del col·leccionisme a Catalunya. Josep Puiggarí, i les exposicions de l’Associació artístic-arqueològica barcelonesa, la pinacoteca de Josep Estruch i Cumella i el Palau Maricel de Charles Deering”, en BASSEGODA, B. (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis del patrimoni artístic a Catalunya*, Bellatera, 2007, pp. 119-152. Id., *Josep Puiggarí i Llobet (1821-1903), primer estudiós del patrimoni artístic*, Barcelona, 2012. Vid. el volumen, único en un proyecto bibliográfico de sucesivos tomos no publicados, dedicado a la publicación del traje en los siglos XIII-XV: PUIGGARÍ, J., *Monografía histórica e iconografía del traje*, Barcelona, 1886.

¹⁶ SORIANO, R., *Album de detalles artísticos y plástico-decorativos del arte de la Edad Media Catalana*, Barcelona, 1882, con dibujos de Tenas, Serra, Puiggarí y Rusiñol. Aquí el frontal románico de Esquiús se muestra como reproducción de Puiggarí. Dejaremos ahora de lado sus fundacionales estudios sobre pintores góticos de la talla de Lluís Borrassà y Jaume Huguet.

¹⁷ PUIGGARÍ, J., “El arte románico o latino-bizantino de Cataluña”, *Álbum de detalles artísticos y plástico decorativos de la Edad media catalana. Año 1882*, Barcelona, 1882.

¹⁸ Por el interés despertado entre distintos coleccionistas fue posible reunir los fondos necesarios para organizar la *Exposición de Artes Suntuarias, Antiguas y Modernas*, Universidad de Barcelona en 1877, donde se expusieron obras de estilo “hierático-bizantino”. Remito a la nota 8, *supra*. Vid., además, DE LA FUENTE BERMÚDEZ, “Del altar a la vitrina”, pp. 67-89.

la colección de José Estruch (1844-1924) fue la primera que contó con piezas de arte medieval, aunque no dejaba de ser un porcentaje muy limitado. Aparte de su notable armería, la colección de pintura era muy irregular: acumulaba grandes firmas procedentes de la venta Altamira pero también contenía numerosas copias. En la época gozó de un notable prestigio gracias a la activa política de difusión realizada por el coleccionista, que prestaba las obras y acogía estudiosos. Tras la exposición Universal de 1888 se abrió al público de modo estable, cumpliendo funciones museísticas para la ciudadanía.

El interés por la pintura de siglos medievales y modernos explicita hasta qué punto altoburgueses y aristócratas barceloneses cultivaban un gusto por el arte medieval, ponderado terminológicamente como primitivo. No obstante, el embrionario empeño por adquirir piezas de arte románico no desdibujó el perfil privilegiado por los coleccionistas, cifrado en el patrón que la colección real o las colecciones aristocráticas de Madrid, de París o de tantas capitales europeas. Así, llegada la celebración de la exposición universal de 1888 y consumada la organización de diferentes exposiciones artísticas, es fácil comprobar, a través de las fotografías y los heliogramas correspondientes, que los criterios de selección de las colecciones eran completamente homologables entre el pabellón real y los pabellones de coleccionistas privados.

Francisco Miquel i Badia (1840-1899), crítico de arte y literatura del *Diario de Barcelona*, reunió una colección de pintura gótica, vidrio, cerámica y en especial tejidos. Su interés por las artes decorativas estuvo en línea con el coleccionismo de Fortuny, de quien escribió la primera monografía. A pesar de la heterogeneidad que caracterizó su colección, ya desde su origen, es posible establecer un sintomático denominador común en las obras de diferentes técnicas que la integraron: la Edad Media comenzaba a ser coleccionada de modo específico y estimada como época de esplendor¹⁹.

El interés de Miquel i Badia por el arte en general, y el románico en particular, se tradujo en el aumento del número de críticas artísticas que escribió para el mencionado *Diario de Barcelona*, en las que se lamentó de la explotación y de la pérdida del patrimonio. Paradójicamente, escribió un tratado de arte en tres volúmenes en el que incluso el título es un plagio de *La habitación*, de Viollet-le-Duc. En él hizo suyas las palabras del erudito John Hungerford cuando expresó que el estudio de una colección de muebles antiguos va más allá de la belleza de cada uno de ellos y que sus detalles nos hablan del gusto, aficiones, necesidades

¹⁹ Ver PUIGGARÍ, J., *Album heliográfico de la colección de D. Francisco Miquel i Badia principalmente en mobiliario, cerámica y vidriería: año 1887*, Barcelona, 1888. También PASCÓ, J., *Collection de tissus anciens de Don Francisco Miquel y Badia*, Barcelona, 1900. Muestra de su análisis erudito, MIQUEL Y BADIA, F., "Capa pluvial del obispo Bellera en el Museo Episcopal de Vich", *Hispania literatura y arte, crónicas quincenales revista mensual literaria y artística*, 1 (febr. 1899), pp. 18-19. Además, GARCIA I SASTRE, *Els Museus d'art de Barcelona*, p. 317s.

y costumbres de épocas pasadas. Desde esos presupuestos, Miquel i Badia defendía que sería imprescindible abrir en Barcelona un museo de arte suntuario que constituyera una referencia artística para los industriales catalanes, no para copiar las obras del pasado sino para fijar sus objetivos en la modernización de los productos artesanales y artísticos²⁰. Como explica Maestre, el crítico Miquel i Badia estimuló la organización de exposiciones retrospectivas de arte como fórmula sustitutiva del inexistente museo de artes suntuarias, al menos mientras este no se instituyera. Para el argumento de nuestro trabajo es significativo subrayar que Miquel i Badia solicitaba que las obras antiguas permanecieran *in situ* –salvo aquellas que no tenían garantizada su supervivencia–, de modo que no padecieran una deslocalización por el afán de coleccionistas privados o de instituciones públicas²¹.

Las obras de estos coleccionistas pioneros en la apreciación de las obras medievales nutrieron la primera exposición de arte medieval organizada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867 y presentada en Vic un año después²². La escasez de obras medievales, y dentro de estas la preferencia por las de época gótica, se pudo apreciar de nuevo en la Sección Arqueológica de la Exposición Universal de Barcelona en 1888. Es ilustrativo, a este respecto, el comentario de Josep Gudiol, quien advirtió en la exposición de 1888 un verdadero punto de inflexión: “*Les taules romàniques catalanes apenes excitaren la curiositat d’algú en temps anteriors a l’Exposició universal de Barcelona de l’any 1888*”²³ [“Las tablas pintadas románicas catalanas apenas excitaron la curiosidad de alguien en tiempos anteriores a la Exposición Universal de Barcelona del año 1888”].

El acontecimiento convirtió en gran escaparate las iniciativas culturales y artísticas de la ciudad condal. Eusebio Güell, Felipe Bertrán o Manuel Vidal Cuadras fueron algunos de los prohombres que dieron el primer impulso a la creación de un museo de artes decorativas. Resulta del todo significativo que parte de esas colecciones fueran cedidas progresivamente para, junto a los fondos del Museu d’Antiguitats organizado en 1879, constituir en 1891 el Museo Municipal de Bellas Artes de Barcelona²⁴. Estas actuaciones resultaron muy sintomáticas: en una

²⁰ MAESTRE ABAD, V., “Las primeras exposiciones retrospectivas, coleccionismo y museos: temas para una capítulo de historia del arte en la Barcelona de la Restauración”, en BASSEGODA, B., (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis del patrimoni artístic a Catalunya*, Bellaterra, 2007, pp. 59-117, esp. 67-71.

²¹ *Ibid.*, p. 77., n. 11. Maestre cita el artículo de *Diario de Barcelona*, 5/IX/1868, p. 8259.

²² GARCIA I SASTRE, *Els Museus d’art de Barcelona*, pp. 95, 265 y 277. ORDEIG I MATA, R., “Museus, col·leccionis i exposicions en el Vic del segle XIX”, *Ausa*, XIV - 127 (1991), pp. 325-356, esp. 334-3373

²³ GUDIOL, J., *La pintura mig-Eval Catalana, Volum II. Els primitius. Segona part. La pintura sobre fusta*, S. Babra, Barcelona, 1929, p. 9. En el *Álbum de la sección arqueológica de la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, 1888 se reproducen arquetas y cruces. Una de las cruces esmaltadas, de la colección Espona, es la misma que se había reproducido en el catálogo de la exposición de 1881. Vid la nota 11, *supra*.

²⁴ El proyecto pionero de Josep Maria de Llinás de crear un museo municipal, previo a la destrucción del patrimonio monástico, no cuajó. GARCIA I SASTRE, *Els Museus d’art de Barcelona*, pp. 219-226.

ciudad en la que, por ausencia de una colección real²⁵, en el último tercio del siglo XIX aún no existía un museo público de referencia, ese anhelado museo acabó constituyéndose bajo la inspiración de las colecciones privadas, como las de Casellas, Batllò o Lorenzale, donadas respectivamente en 1911, 1914 y 1918. Lo significativo es que en pocos años los términos de esa relación se invertirán, de suerte que serán los nuevos coleccionistas privados los que intentarán emular al museo público en su criterio y selección.

Junto al Museo de Bellas Artes, fueron abriéndose los primeros museos eclesiásticos, surgidos en el seno de algunas sedes episcopales: Museo Episcopal de Vic (1891), Museo Diocesano de Lérida (1893) y Museo Diocesano de Solsona (1896). Las importantísimas colecciones de arte medieval y de artes decorativas reunidas aquellos primeros años se publicaron en 1893 a cargo de M. Gudiol en un catálogo razonado, considerado como el primer catálogo científico de un museo catalán. La constitución de los museos religiosos –engrosados en buena medida por fondos de arte medieval– (Fig. 2)²⁶ y del Museo Municipal, tuvo lugar en el marco de un amplio y transversal movimiento cultural, político e ideológico desarrollado en Cataluña en el último cuarto del siglo XIX, conocido como *Renaixença*. La perspectiva histórica que la *Renaixença* proyectaba sobre la Edad Media estaba caracterizada por la admiración y la nostalgia, al tiempo que manifestó la preocupación por la salvaguarda del patrimonio arqueológico y artístico de la Edad Media en y de Cataluña.



Fig. 2. Museu Episcopal de Vic. Fondos artísticos a principios del siglo XX. Descendimiento de Erill-la-Vall

²⁵ Estudia el paso de los museos reales públicos a los museos públicos nacionales BALLART, J., “La formació dels museus nacionals: Història dels museus”, *L’Avenç*, 113 (1988), pp. 16-20.

²⁶ Desconcierta la invocación al azar que hizo Gudiol para explicar que llegara al Museo Episcopal de Vic algunas de las piezas del Descendimiento de Erill-la-Vall, que él había visto *in situ* en 1907; las piezas que completaban el conjunto estaban en ya en casa de Plandiura. Gudiol adquirió su parte del lote en la misma operación que el coleccionista barcelonés. “Set imatges componen el grup del Devallament de la Creu que serveix como reconditori eucarístic al Misteri de San Joan de les Abadesses. Poc podia pensar aleshores que d’aquelles set escultures d’Erill, n’haguessin de venir cinc a formar part del nostre museu” GUDIOL, J., *Anuari*, 1911-192, p. 702. Tomado de VIDAL I JANSÀ, M., “Joaquim Folch i Torres i Lluís Plandiura, dues personalitats apassionades pel nostre patrimoni artístic”, en BASSEGODA, B., (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis del patrimoni artístic a Catalunya*, Bellaterra, 2007, pp. 191-222, esp. 199.

El periodo temporal que se extendió desde el inicio del siglo XVI hasta el rearme cultural y social de la literatura catalana, a partir de 1877, era calificado por los escritores e intelectuales de la *Renaixença* como la ‘Decadencia’. Esta era entendida desde una perspectiva histórica y social catalana. La ‘Decadencia’ fue, antes de nada, una construcción intelectual. Frente a ella, se estimaba la Edad Media como un periodo esplendoroso que precedió a ese declive. El Medievo, desde esos presupuestos, constituía una etapa fundacional y, por ende, prestigiosa. Los siglos medievales, desdeñados por *oscuros* por parte de los humanistas del Renacimiento, resultaban paradójicamente *luminosos* a los ojos de aquellos intelectuales promotores de la *Renaixença*. En ese contexto, comenzó a desplegarse una comprometida preocupación por la salvaguarda del patrimonio arqueológico y artístico de la Edad Media en Cataluña, o por mejor decir, del arte de la Edad Media de Cataluña. Ese interés inicialmente basculó hacia el periodo gótico, más que hacia el románico, fundamentalmente por tres razones: la disponibilidad de obras bajomedievales en el mercado, su dimensión consustancialmente urbana y la excelencia estética del gótico catalán de los siglos XIV y XV.

La admiración inicial por el deslumbrante arte tardogótico catalán fue dejando paso, a partir de la primera década del siglo XX, al encumbramiento del románico. Ese periodo pretérito y ese arte esencial y genuino devolvían el mito fundacional a la cultura catalana secular. De ese modo, el románico fue estimado como un arte *popular*, en contraste con un arte regio o aristocrático, como el gótico o el barroco. Los *esplendorosos siglos oscuros del Medievo* proporcionaban luz ante las encrucijadas y los retos de la contemporaneidad. Más allá de usos y abusos de los paralelismos entre Medievo y actualidad, objeto de análisis políticos y culturales en la Europa de hoy, a fines del siglo XIX Cataluña exhumaba y salvaguardaba un Medievo soñado y un románico de ensueño²⁷.

En el umbral de 1900 el Museo público²⁸ –el Museo Municipal de Bellas Artes de Barcelona– se irá construyendo física e intelectualmente como espejo de la nación y del relato de su historia. Sintomáticamente, pocos años antes se habían enunciado algunos de los fundamentos de esa valoración. Así, Raimon Casellas afirmó en el Ateneu de Barcelona en 1892. “Si el arte es la nación bien cabe deducir que donde no hay personalidad no hay estilo y allí donde la nación acaba, en aquel punto termina el arte”. Se infiere de estas palabras que Casellas juzgaba que existía una continuidad entre arte y nación; de hecho, se colige que sólo hay arte donde late una nación, de modo que todo arte es sustantivamente *nacional*.

Domenech i Montaner reconocía tempranamente, y no sin añoranza, que “la arquitectura de la sociedad moderna, no puede conservar un carácter verdadera-

²⁷ *La col·lecció somiada. Escultura medieval a les col·leccions catalanes*. Barcelona: Museu Frederic Marès, 2002.

²⁸ DE LA FUENTE BERMÚDEZ, “Del altar a la vitrina”, p 79.

mente nacional”, ni puede poseer un sistema constructivo u ornamental específico. Por eso la arquitectura moderna, la de finales del siglo XIX en su caso, “representará una civilización, pero no una región”. Se preguntaba qué medio debía considerarse nacional en España si el carácter plural español no se había formado con “una misma historia, ni una misma lengua, ni iguales leyes”²⁹. Por eso juzgaba que en España había “dos tipos de arquitectura nacional”, superpuestas en algunos lugares. Años después, Domenech i Montaner ejerció una búsqueda particular de una “arquitectura nacional” en el pasado medieval, en aquel periodo encumbrado por la *Renaixença*. Con sus viajes y sus *redescubrimientos* del arte románico desplegado por el territorio catalán (1892-1905) –que debían desembocar en un libro que comenzó a redactar en 1901, pero que nunca llegó a publicar³⁰– se generó un interés específico, y transversal, por el arte románico, por su arquitectura y su pintura (Fig. 3).

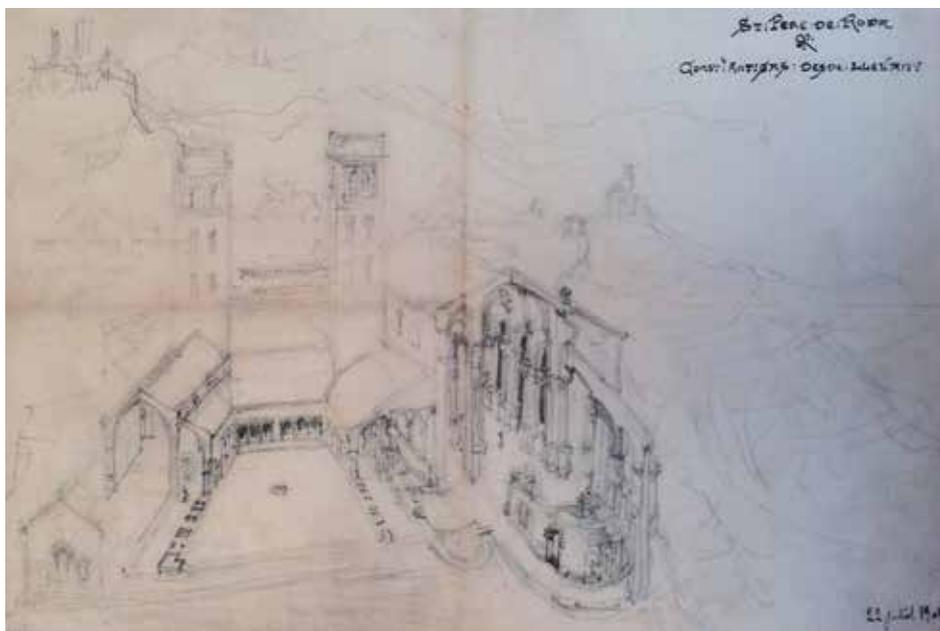


Fig. 3. Ll. Domenech i Montaner, Dibujo isométrico del monasterio de Sant Pere de Rodas, 11 de julio de 1905 (© Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC)

²⁹ DOMENECH I MONTANER, LL., “En busca d’una arquitectura nacional”, *La Renaixença*, Barcelona, VIII-4 (1878), pp. 149-160.

³⁰ GRANELL, E. y RAMON, A., *Lluís Domènech i Montaner. Viatges per l’arquitectura romànica*, Barcelona, 2006 afirman que el interés de Domenech por el arte románico partía de que reconocía allí el documento irrefutable del nacimiento del país. La sistematización de su estudio (con texto, planta y sección) se consumó en el viaje al Pallars en 1904, ocasión del descubrimiento por primera vez de Boi y Taüll. De la puesta en valor de edificios románicos catalanes en la *Historia General del Arte* dirigida por Domenech (Barcelona, 1901), vid. en el estudio de Ramon y Granell, *passim*.

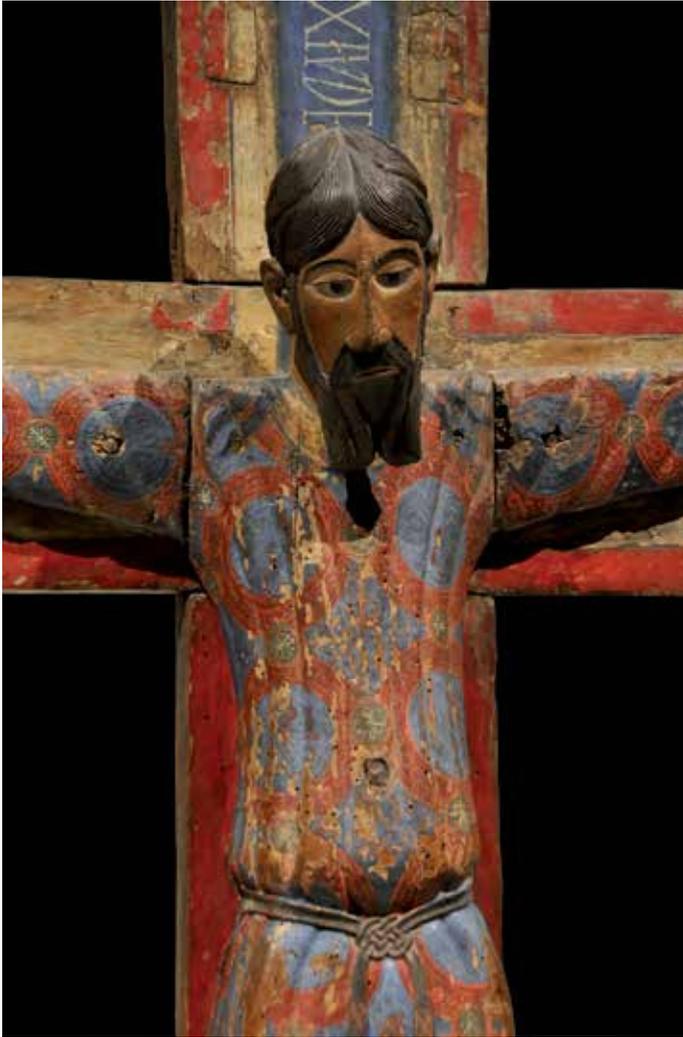


Fig. 4. La Majestad Batlló.
Detalle (© Museu Nacional
d'Art de Catalunya-MNAC)

Pocos años después, ese afán por conocer, constatar y rescatar el románico se oficializó con las expediciones a las iglesias del Pirineo impulsadas por el *Institut d'Estudis Catalans* a partir de 1907³¹, el mismo año en que la Junta Municipal de Museos y Bellas Artes de Barcelona asumía un carácter institucional definitivo. Inmediatamente se produce una reivindicación intelectual del arte románico, es-

³¹ ALCOLEA, S., "La misión arqueológica-jurídica de l'Institut d'Estudis Catalans al Valle de Aran y la Alta Ribagorça", en *La missió arqueològica del 1907 als Pirineus*, Barcelona, 2008, pp. 11-22. Se recordará que el objetivo de la expedición era recopilar información como base de estudios posteriores referentes a la arquitectura románica, los bienes muebles de interés y las costumbres jurídicas de unos territorios a los cuales todavía era difícil acceder (Valles de Luishon, Aran, Boí y Isávena). Aquella expedición estuvo formada por dos miembros

timado como el más genuino en la construcción de la catalanidad y en particular en la búsqueda de la génesis nacional. No en balde, tanto en sus orígenes como en esta recuperación del arte medieval del Pirineo se proyecta un compromiso por la salvaguarda del patrimonio popular y colectivo del país, puesto en pie de alarma por un hecho trascendental que supondrá una verdadera inflexión en las políticas de protección del patrimonio artístico catalán, y románico en particular: la venta y expatriación de las pinturas de Mur en 1917, reaparecidas en el Fine Arts Museum de Boston en 1921. La reacción preventiva y radical, impulsada por la Junta de Museos desde 1919, consistió en el traslado de las pinturas murales románicas de los valles pirenaicos al Museo de Barcelona, donde fueron presentadas por primera vez en 1924.

El interés explícito por el románico de coleccionistas como Batlló (Fig. 4) o Plandiura, ya en los albores del siglo XX, se comprende en el marco de un interés por el arte del periodo germinal de Cataluña. Ese interés, de intuición estética y razonamiento ideológico, proporcionó un alma específica a las colecciones catalanas, que se construyeron sobre el eje de las dos corrientes artísticas que fueron recargadas con mayor peso simbólico y mítico, entonces y después: el arte románico —porque se entendió que correspondía a la creación de la Cataluña histórica— y el modernismo —época en la que Cataluña retomó la senda de su desarrollo, recobró gobernanza sobre su destino y germinó la conciencia de su identidad.

EL COLECCIONISMO DE SALVAGUARDA

Desde los últimos años del siglo XIX distintos coleccionistas procuraron, de modo directo y personal o bien por intermediarios, adquirir obras románicas. Urgió por ello constituir, poner en marcha y dotar de atribuciones a las instituciones públicas que tenían encomendada la preservación del legado artístico. Una vez más el papel desempeñado por la Junta de Museos fue capital y paradigmático³². El interés de los coleccionistas por el románico se desplegó a rebufo, y en ocasiones en paralelo, al desarrollo de estudios académicos, deudores a su vez de las

del Institut d'Estudis Catalans, Josep Puig y Cadafalch (como director de la misión) y Guillem M. de Brocà (encargado de las investigaciones jurídicas) y tres agregados: Mn. Gudiol (conservador del Museo Episcopal de Vic), Josep Goday (arquitecto) y Adolf Mas (fotógrafo). Este acontecimiento constituyó uno de los hitos capitales en la toma de conciencia de la importancia del patrimonio histórico, artístico y cultural de Cataluña. Tomó notas y dibujos Puig y Cadafalch y Gudiol tomó apuntes para redactar una memoria de los objetos artísticos descubiertos. El itinerario pirenaico, en todo caso, en ese momento ya había sido recorrido por Domenech i Montaner.

³² Valga a título de ejemplo algunas diligencias institucionales y de los representantes. BORONAT I TRILL, M. J., *La Política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*, Barcelona, 1999, p. 208 documenta las gestiones de Font i Gumà y de Pijoan para adquirir las tablas románicas de Guils y de Bolvir. En el conjunto de actuaciones interviene la Junta de Museos para que compraran también el frontal de Guils.

investigaciones que llevaban adelante especialistas franceses desde décadas atrás, particularmente evidente en el caso de las deudas conceptuales de Gudiol con autores galos como Brutails o Labande³³. Esa atención erudita llamó la atención de los coleccionistas, de manera que antes de concluir el siglo XIX los museos americanos iban adquiriendo arte medieval francés. La llegada del siglo XX comportó, en esa dinámica, la búsqueda de arte románico catalán por parte del mercado internacional, amén de los coleccionistas propiamente barceloneses.

Los estudios desarrollados desde instancias académicas en torno al arte románico tenían unos objetivos tan definidos como esmerados y un compromiso que desbordaba la estricta averiguación intelectual³⁴. Vidal ha perfilado algunas de esas motivaciones: para los prohombres del *noucentisme* la estructuración de Cataluña en analogía a otros países desarrollados de Europa requería constituir referentes de coleccionismo artístico de carácter público, aunque debe explicitarse que en esa categoría se integraron tanto los museos civiles como los eclesiásticos. La cultura es concebida entonces como una tarea³⁵, como una responsabilidad transversal y cívica. De un modo más o menos explícito se viene a decir que la sociedad catalana contará con museos y salvaguardará su patrimonio artístico o no sobrevivirá como tal sociedad con memoria y herencia. Las mismas premisas sentimentales e ideológicas que habían estimulado la creación de instituciones artísticas catalanas desde 1888 tuvieron vigencia para el grueso de los intelectuales y políticos a lo largo de las décadas siguientes. No en balde, en 1925 una figura tan influyente y comprometida como Folch i Torres, en un admonitorio alegato, llegará a aseverar que la colección privada de un hombre acaudalado contribuye

“a la obra de conservación del patrimonio artístico de la tierra, a incrementarlo con aportaciones de fuera y concede a la ciudad aquella finura de contornos que el musgo dispone en la tierra más áspera y yerma (...) Forjar una colección es, por tanto, una actividad de beneficio público, de colaboración ciudadana, una ayuda valiosísima a la obra de las corporaciones de la cultura y a los museos, y esta posición de benefactores de la colectividad, que ha determinado en los coleccionistas el hecho de poseer una colección, les orna con la dignidad de la responsabilidad frente al pueblo al que favorecen, puesto que el pueblo tiene vivo el sentido de la propiedad

³³ Entre los primeros estudios dedicados al arte románico de distintas regiones de Francia: BRUTAILS, J. A., *Notes sur l'art religieux du Roussillon*, Bulletin Archéologique des Travaux Historiques, 1892-1893. LABANDE, E., *Études d'art et d'archéologie romane à Provence et Bas-Languedoc*, Aviñón, 1902. GUDIOL I CONILL, J., *Nocions d'arqueologia Sagrada Catalana*, Vic, 1902; para el románico, pp. 200-336. Josep Gudiol i Cunill (1872-1931) abordó la publicación de los tres volúmenes dedicados a la pintura románica. En 1927 publicó el primer volumen, *Els primitius*, y ya póstumo en 1934 el *Catàleg dels manuscrits del Museu Episcopal de Vic*.

³⁴ VIDAL I JANSÀ, “Joaquim Folch i Torres i Lluís Plandiura, dues personalitats apassionades pel nostre patrimoni artístic”, pp. 191-222.

³⁵ *Ibid.*, pp. 190-191.

moral de todo tesoro artístico y, como tal, aprecia y enaltece a los que lo reúnen y lo custodian y execraría a quienes lo destruyeran”³⁶.

A todas luces, la dialéctica entre la propiedad privada y pública no estaba exenta de tensiones desde finales del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, un periodo en el que los referentes culturales y sociales se encontraban en mutación. Folch, desde su posición de director del Museo de Arte, se presenta como avalista, defensor y estratega de los intereses de la sociedad, entendida como heredera y continuadora del pasado y de sus legados, tanto materiales como inmateriales. A su juicio, la información y valores que contienen y expresan las obras de arte son propiedad soberana de esa entidad que la independencia americana y el romanticismo alemán, y Folch con ellos, acuñó como pueblo. El arte *es* del pueblo aunque lo *posean* individuos oligarcas (y recordemos que precisamente el arte románico era considerado el más *popular* de toda la sucesión de estilos artísticos). Por ello mismo, prosigue Folch, dan prueba de idoneidad y compromiso cívico aquellos prohombres que, como Batlló o Amatller, acaban vertiendo en la propiedad común lo que a ojos del director del Museo *era*, en sus contenidos conceptuales y espirituales, del pueblo.

Próceres como Matías Muntadas, Conde de Santa María de Sants (1854-1927)³⁷, o Jaume Espona (1888-1958), cuyas colecciones son reveladoras de las nuevas aspiraciones del coleccionismo privado, amaron un arte que había dejado de ser ajeno. Muntadas se interesó particularmente por el último gótico; Espona, por su parte, integró obras de arte románico en su propio hogar, con un particular interés en esmaltería de tipo lemosina, que adquirió en el mercado de antigüedades y que hoy constituyen el corpus más selecto de los esmaltes alveolados del MNAC³⁸. Ambas colecciones fueron elaboradas con un anhelo paralelo al de la colección pública –forjada como un espejo de la nación, recordémoslo–, en cuyo caudal estas colecciones privadas acabaron volcadas. Así, la intencionalidad e ideales de las colecciones privadas y públicas fue homologable y su posterior vinculación una culminación vaticinable.

El interés por el arte románico catalán fue un lugar común en las colecciones privadas. Acaeció así incluso en aquellas menos convencionales, como la del

³⁶ FOLCH I TORRES, J., “La Col·lecció Amatller i el Catàleg dels seus vidres”, *Gasetta de les Arts*, Barcelona núm. 31, 15 de agosto de 1925, pp. 3-6.

³⁷ *La colección Muntadas*, Barcelona, 1931. “Muntadas abrió nuestros ojos a mirar con verdadero amor y entendimiento el arte de nuestros primitivos románicos y góticos (...) Nos hizo estimar práctica y tiernamente lo concreto que nos dió la tierra en que nacimos y con ella las cosas que fueron testimonio de su ser vivo y su pasado histórico: su arte, su poesía y su lengua” FOLCH I TORRES, J., *Destino*, 12/I/1957. Cfr. BARRACHINA, J., “Maties Muntadas, Jaume Espona i Miquel Mateu: el col·leccionisme d’art antic i d’arts decoratives”, en BASSGODA, B. (ed.), *Col·leccionistes, col·leccions i museus. Episodis del patrimoni artístic a Catalunya*, Bellaterra, 2007, pp. 223-262, esp. 224-235.

³⁸ *Ibidem*, pp. 235-245.

artista Santiago Rusiñol (1861-1931) que emplazó la búsqueda de la excelencia lejos de los referentes de la burguesía. El valor que este artista daba al románico se aprecia ya en su primera conferencia: “Excursió de Ribas al Taga, Sant Joan de les Abadesses y Ripoll”, una exaltación sobre sus ruinas impartida a los 19 años en el marco de las actividades de la *Associació d’Excursions Catalana*³⁹. El gesto de Rusiñol, que regaló una talla románica a la Asociación Catalanista de Excursiones Científicas, de la que formó parte, es el epítome de esa actitud. La actitud modernista, que impulsó la experiencia del excursionismo y la revaloración del arte y de la arquitectura medieval, tomó como referencia un paisaje idealizado de la Catalunya Vella, el paisaje del románico en el que se encontraba el monasterio de Sant Benet Bages y el de Sant Pere de Galligans, que tanto admiraron a Rusiñol⁴⁰. A pesar de que la colección de forja del Cau Ferrat de Sitges refleja también esta actitud romántica, al mismo tiempo, el interés por las tradiciones populares enlaza con los planteamientos del catalanismo cultural impulsado por la *Renaixença*. La importancia que Santiago Rusiñol otorgaba a su colección de forja –con piezas románicas, incluidas– quedó recogida en la conferencia *Mis hierros viejo*, que pronunció en el Ateneu Barcelonés el 21 de enero de 1893.

Folch i Torres atribuyó el origen de la colección de Santiago Rusiñol a la recolección de objetos necesarios para pintar, una actitud propia de un artista⁴¹. Sin embargo, no es el acopio sino la selección de estos objetos lo que establece un criterio de coleccionismo. Esa actitud de selección se basa en buena medida en el interés por el arte románico y en la defensa de las fórmulas humildes, en contraposición a la sofisticación de la burguesía.

Otros artistas mostraron este mismo interés por el arte medieval, como los pintores Casas y Utrillo, a través de los cuales el coleccionista americano Charles Deering (1852-1927) formó una colección que reflejó los anhelos estéticos e historicistas del modernismo y del noucentisme. La colección de Deering aglutinó desde notables piezas arqueológicas, tallas y retablos medievales hasta una pinacoteca de artistas modernistas⁴² (Fig. 5).

El modelo de colección basado en ese mismo criterio de selección se imponía decididamente también en el ámbito privado. Entre las numerosas colecciones que

³⁹ *Anuari de la Associació Catalana d’Excursions*. 1881, Barcelona, 1882, pp. 27-53.

⁴⁰ El interés por este tipo de paisajes ya había sido objeto de queja por el geógrafo Josep Iglèsies cuando constató que ni siquiera las guías del Centre Excursionista de Catalunya dedicaban la atención debida a las secas zonas del sur. NOGUÉ, J., “La necessària revisió dels paisatges de referència”, *Nexus*, Fundació Caixa Catalunya, 36, 2006, pp. 16-26, esp. 23.

⁴¹ FOLCH I TORRES, J., “Santiago Rusiñol coleccionista. Orígenes del coleccionismo entre los artistas de periodo romántico y de los tiempos de Rusiñol”, *Destino*, 982 (2 de junio de 1956), pp. 28-31.

⁴² BASSEGODA, B., “Charles Deering and the palacio Maricel in Sitges (Barcelona)”, en *Collecting Spanish Art: Spain’s Golden Age and America’s Gilded Age*, The Frick Collection-Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid-New York, 2012, pp. 149-173.



Fig. 5. Claustro escenográfico habilitado en el tercer piso del palacio de Maricel de Sitges

fueron fraguándose en los primeros lustros del siglo xx destaca la colección de Lluís Plandiura i Pou (1882-1956). Coleccionista de arte medieval y mecenas a través del grupo *Les arts i els artistes*, forjó dos colecciones a lo largo de su vida: la primera fue su colección de carteles publicitarios que recolectaba en las calles y a los que agregaba los obtenidos a través de la correspondencia con entidades internacionales. Cuando Plandiura contaba 19 años, el Cercle de Sant Lluç organizó una exposición de sus carteles extranjeros⁴³. Dos años después, en 1903, el Real Círculo Artístico preparó una gran exposición de la colección completa de carteles, difundida mediante uno realizado por John Hassall. Plandiura vendió esta colección al Ayuntamiento de Barcelona por 3000 pesetas con la intención de dedicar los ingresos a adquirir nuevas obras de arte. Compró dos dibujos, uno de Galwey y otro *-La monja-* de Llimona, el artista del que adquirió su primera tela. En 1910, la revista *Papitu* ya hablaba de él, por cierto en unos términos muy crudos, como un coleccionista reputado y de su intención de legar la colección a la ciudad:

“El señor Plandiura ha comprado Nonells; un rico que en lugar de ser imbécil es inteligente, en lugar de gandul es trabajador, y en lugar de intratable, amable. Compra cuadros con dos propósitos: primero porque le gusta la pintura y desea el placer inefable, aunque un poco sensual, de ver obras de buena pintura, placer propio de los hombres escogidos; y segundo, porque tiene intención de legarlos al Museo de la Ciutat, que a la hora de la muerte de Plandiura, si Dios quiere, ya no estará en manos de los lerrouxistas.

⁴³ MARCHI, M. B., *Cercle Artístic de Sant Lluç 1893-2009: Història d'una institució referent per a la cultura barcelonina*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2011, pp. 85-86.

Esta segunda intención no la queríamos obviar, porque dado que Plandiura es un hombre de un gusto tan depurado, podría acaecer que algún barcelonés se decidiera a asesinarlo, como se acostumbra a hacer en estos casos con el afán un poco inmoderado de poder ver las obras al Museo. Conviene que corra, que Plandiura aún no ha hecho el testamento”⁴⁴.

Su primera adquisición de arte antiguo fue una cómoda del XVII que compró en 1914 junto a su biblioteca, que en 1928 alcanzaba la estimable cifra de seis mil volúmenes. En 1917 adquirió la colección de cerámica al marqués de Casa Brusi y comenzó la colección de arte medieval con un trueque en el que cambió unas tablas flamencas por dos frontales de altar de Boí⁴⁵ (Figs. 6 y 7). Su necesidad de poseer arte y acrecentar su colección fue insaciable. Llegó incluso a entablar una competencia adquisitiva con la Junta de Museos, que alcanzó su punto más crispado con el arranque de las pinturas murales y la querrela por el Terno de San Valero de Roda de Isábena⁴⁶.

Plandiura formó una colección de pintura basada en los criterios noucentistas de *Les Arts i els Artistes* de Eugeni D’Ors. No le interesó la vanguardia ni siguió adquiriendo obras de Picasso posteriores al retrato de Benedetta Canals que ya poseía. Plandiura incluso convocó un premio de pintura en 1922 cuyo ganador fue el artista Canals; es sintomático que este coleccionista ni siquiera tuviera en cuenta las obras de Togores que Khanwailer había enviado. Josep Pijoan lo expresó en una conferencia pronunciada en 1928, en la propia casa del coleccionista en la que sugería que las pinturas de la colección Plandiura correspondían a un arte del pasado, que ya no interesaba ni tenía valor⁴⁷. Plandiura extendió este criterio conservador a las gestiones relacionadas con el cargo de Comisario Regio Provincial de Bellas Artes, con el que fue reconocido en 1923.

La crisis del sur de España motivó la ruina económica de Plandiura, que decidió vender su colección, haciéndose públicas las primeras negociaciones en 1933. Tras la venta, que alcanzó una amplia repercusión en los medios⁴⁸, Plandiura comenzó a adquirir de nuevo, pero ya no se volvió a interesar por el arte románico: compró un lote de Vayredas que daba inicio a una nueva colección. Forjó esta nueva colección con un nuevo criterio –favorecer la construcción de su autobio-

⁴⁴ Traducido de FOLCH I TORRES, J., “Els compradors de Nonells”, *Papitu*, año II, núm. 064 (16 de febrero de 1910), pp. 102-103.

⁴⁵ Sobre la actividad del coleccionista Plandiura, véase el número monográfico *Gasetta de les Arts*, n° 2 Barcelona, octubre de 1928, dedicado íntegramente a la colección Plandiura.

⁴⁶ La pieza se exhibe en el Museu Tèxtil i de la Indumentària de Barcelona. Procede de la catedral de Roda de Isábena y fue vendido en 1922 por el obispado de Lleida a Plandiura.

⁴⁷ La conferencia fue publicada como *L’Obra nova*, Barcelona, Salvat Editors, 1928.

⁴⁸ BERENGUER I AMAT, M., “La incidència de la venda de la col·lecció Plandiura a la premsa de l’època”, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, XVI (2002), pp. 11-25.



Fig. 6. Rincón de la casa museo Lluís Plandiura. 1926. Foto estereoscópica de Josep Salvany. Biblioteca de Catalunya



Fig. 7. Rincón de la casa museo Lluís Plandiura. 1926. Foto estereoscópica de Josep Salvany. Biblioteca de Catalunya

grafía— y la instaló en un edificio-museo en La Garriga. Plandiura llegó incluso a forjar una cuarta colección, la más íntima, constituida por dibujos —muchos de ellos dedicados— de los artistas presentes en su colección de arte moderno, que fue legada al Museo de Vilanova.

Tal y como expuso su eterno rival Folch i Torres, Lluís Plandiura fue, a pesar de su voracidad coleccionista, un caso temprano de vocación pública⁴⁹. El esfuerzo económico necesario para materializar la compra fue avalado por el director del museo Joaquim Folch i Torres que, como él mismo dijo a Plandiura, «estaba en contra tuyo cuando comprabas y en favor tuyo cuando vendiste»⁵⁰. Folch i Torres creía en el beneficio social de la preservación de obras en fondos y museos públicos⁵¹. Para el director del museo barcelonés gestar y preservar una colección era algo más que procurarse una fuente de placer estético de alcance individual. A sus ojos, servía al objetivo de la conservación del patrimonio artístico colectivo⁵².

Además de Plandiura, el otro gran coleccionista de este momento fue Ròmul Bosch i Catarineu, poseedor de las pinturas murales procedentes de Sant Esteve de Andorra de las que más adelante hacemos referencia.

⁴⁹ FOLCH I TORRES, J., “Carta abierta a Luis Plandiura con motivo de una visita a su museo íntimo en La Garriga”, *Destino* núm 804 (3 de enero de 1952), pp. 16-17.

⁵⁰ Ibidem. Resulta muy intrigante la mención de Folch i Torres en esa misma “Carta abierta” cuando dice saber a ciencia cierta que Plandiura tenía la posibilidad de vender su colección en América ¿Se referirá a Arthur Byne o algún otro agente de comercio artístico que frecuentara Barcelona en los años 20 y 30?

⁵¹ VIDAL, “Joaquim Folch i Torres i Lluís Plandiura”, pp. 191-222.

⁵² FOLCH I TORRES, J., “La Col·lecció Amatller i el Catàleg dels seus vidres”, *Gasetta de les Arts*, Barcelona, 31 (15 de agosto de 1925), pp. 3-6.

EL COLECCIONISMO ARTÍSTICO DE POSTGUERRA

La colección de Bosch i Catarineu enlaza dos momentos diferentes del coleccionismo privado en Cataluña: en 1950 fue adquirida por Julio Muñoz y Ramonet (1912-1991) exceptuando algunas obras que permanecieron en el museo en que habían sido depositadas como garantía. Del mismo modo, Demià Mateu (1864-1935) adquirió la colección del Marqués de Valderrey, que había sido presentada en la exposición de 1929, para ser instalada en el castillo de Perelada, residencia de su hijo Miquel, alcalde de Barcelona entre 1939 y 1945, y coleccionista de vidrio y pintura clásica. Ambas colecciones tienen inicio cuando el *arte luminoso* de los *oscuros siglos* del Medioevo aún tenía un discurso político e ideológico ligado a las premisas de la *Renaixença* y no en cambio fuera de ella. Dos décadas después de la Guerra Civil se forman colecciones que no pueden ser interpretadas en esa misma clave ideológica. Entre otras cosas, el caos social y la ruina económica provocada por la Guerra Civil posibilitaron la aparición de un mercado de antigüedades que ofrecía de nuevo obras románicas de alta calidad. Con motivo de nuestra guerra fratricida se destruyeron y dispersaron multitud de colecciones que alimentaron el mercado posibilitando la formación de nuevas colecciones de arte medieval con piezas de calidad excelente, como la de Frederic Marés⁵³ y, a otra escala, la de Narcís Ricart⁵⁴. Ésta colección, muy bien nutrida de la imaginería románica y gótica y adquirida posteriormente por Francisco Godia Sales (1921-1990), contenía numerosas obras que no procedían del territorio catalán. Esta valoración no se debe a un cambio de perspectiva de los límites territoriales sino a la realidad del mercado de las antigüedades. Godia, en todo caso, hayó estímulo social para encontrar piezas en el mercado para satisfacer ese gusto por obras medievales. En Cataluña ya era difícil encontrar obras catalanas a la venta. Por el contrario, el grueso de los coleccionistas castellanos habían mostrado muy poco interés por el mundo medieval, dado que habían concentrado sus esfuerzos durante las décadas precedentes en la adquisición de obras del Renacimiento y del Barroco. Pero además, y eso es relevante, el afán por coleccionar arte románico en los años 40 y 50 ya no estaba impulsado por premisas identitarias o por idearios. Por entonces, la consideración del arte como un valor de mercado había provocado que las obras medievales fueran consideradas, sobre todo, como un activo económico más.

DE COLECCIÓN EN COLECCIÓN. LAS OBRAS ROMÁNICAS ITINERANTES

Esta mirada retrospectiva centrada en los coleccionistas revela, entre otras cosas, que el coleccionismo de arte románico es una aspiración tardía, posterior a la

⁵³ BARRACHINA, J., "A l'entorn de Frederic Mares. Una aproximació al coleccionisme català d'escultura medieval", *Quaderns del Museu Frederic Mares*, Dins: *La col·lecció somiada. Escultura medieval a les col·leccions catalanes*. Barcelona: Museu Frederic Marès, 2002, p. 19-69. Sobre la compra de obras en la postguerra tanto en Cataluña como fuera de ella, MARÉS DEULOROL, F., *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*, Barcelona, 2000, p. 167-220.

⁵⁴ MONREAL Y TEJADA, L., *Imaginería medieval en la Colección de escultura Ricart*, Barcelona, 1955.

concitada por otros periodos históricos. En consecuencia, la presencia de obras de los siglos XI-XIII en las colecciones particulares tiene un recorrido que se remonta a poco más de un siglo. Con el propósito de ilustrar esta afirmación, proponemos ahora un punto de vista diverso: una mirada transversal que muestre el recorrido de las obras románicas a través de las colecciones catalanas. Se han seleccionado obras significativas o inéditas de las que se establece una trayectoria desde su ubicación original, pasando por las colecciones de las que formó parte, hasta su ubicación actual.

El primer ejemplo es el frontal de altar de Esquius (Fig. 8), una obra del taller de Ripoll, datada en el segundo cuarto del siglo XII que procede de la iglesia de Santa María del castillo de Besora. En 1882 fue reseñada por Josep Puiggarí⁵⁵ en un álbum de detalles artístico añadiendo, por primera vez, el nombre del propietario a la descripción de un retablo: Antonio de Barnola, descendiente del Marques de Monistrol, que la había prestado para la exposición universal de 1888 en Barcelona. El frontal aparece descrito en el resumen de la exposición de 1888 como



Fig. 8. Frontal de altar de Esquius (© Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC)

⁵⁵ PUIGGARÍ, J., *Album de detalles artísticos y plástico decorativos de la Edad media catalana*, Barcelona, 1882. Y publicó después: *Monografía histórica e iconografía del traje* por D. José Puiggarí con ilustraciones por él mismo, Barcelona, 1886.

una “curiosa tabla románica y de Jesús y los apóstoles, siglo XII, la pintura sobre pergamino, adherido a la tabla”, propiedad de D. Antonio y D. Ramón Barnola y Verdaguer. Esta descripción revela tanto el desconocimiento sobre su naturaleza como la curiosidad que estos objetos provocaban. Sin embargo, el interés por los objetos medievales que había nacido con el romanticismo quedó manifiesto en la preparación de los álbumes de gramáticas ornamentales para ser aplicadas a la industria moderna. En 1922 la tabla fue adquirida por el coleccionista Santiago Espona y formó parte de su colección durante más de treinta años, hasta su muerte. Este coleccionista legó sus obras a la Junta de Museos, institución de la que había sido vocal, y a la que aportó capacidad de trabajo y espíritu de mecenazgo. Actualmente, el frontal de Esquius se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya y es un ejemplo de la importancia de las colecciones privadas de principios de siglo en la construcción de las colecciones públicas.

El Museu Nacional d'Art de Catalunya exhibe asimismo el baldaquino de Tost, procedente de la iglesia de Sant Martí de Tost (Fig. 9). Esta obra, realizada por el taller de la Seu d'Urgell alrededor de 1220, apareció en Barcelona debido a las gestiones del marchante Celestí Dupont que la vendió al artista, escenógrafo y a su vez coleccionista Oleguer Junyent. Este barcelonés de múltiples facetas desempeñó una importante labor como asesor de coleccionistas como Cambó y Plan-



Fig. 9. Baldaquino de procedente de la iglesia de Sant Martí de Tost (© Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC)

diura, con el que además le llegó a unir una gran amistad. Según explica Walter W. S. Cook⁵⁶, fue Junyent quien eliminó las capas de repinte que cubrían la superficie original de la composición, proporcionando a la superficie pictórica su aspecto actual. En 1924, el artista-restaurador vendió la tabla a Lluís Plandiura, para quien, en su faceta de anticuario, trabajó prácticamente en exclusiva. El baldaquino pasó a formar parte del tesoro Plandiura⁵⁷ instalado en el número seis de la calle de la Ribera, en el barrio barcelonés del Born⁵⁸.

El último servicio que Folch i Torres prestó al Museo de Arte fue la evaluación y selección de las obras de la colección Bosch i Catarineu que debían ser adquiridas por la Junta de Museos. Esta selección incluyó las pinturas murales del ábside de Sant Esteve de Andorra (Fig. 11). Éstas habían sido quizá adquiridas por el co-

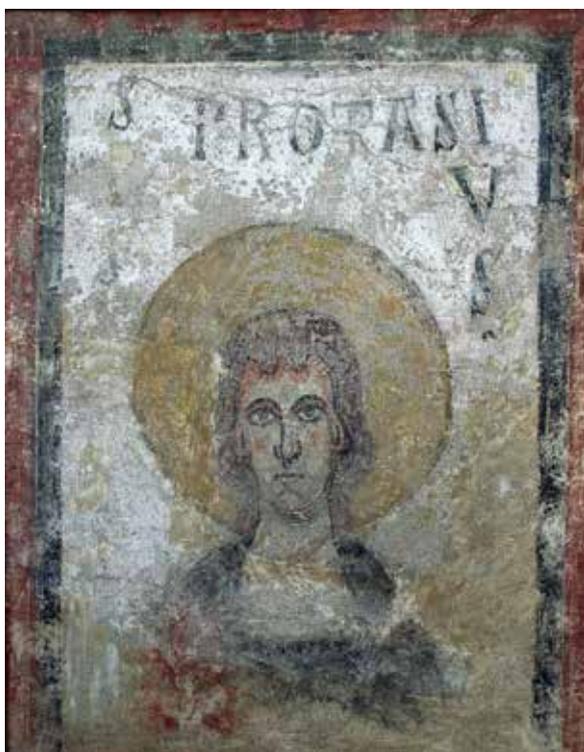


Fig. 10. San Protasio.
Fragmento de pintura mural
de la iglesia de
Cap d'Aran. En 1950 en la
colección Pratmarsó,
hoy en una colección privada
de Barcelona

⁵⁶ COOK, W. W. S., "A Catalan wooden altar frontal from Benavent", *Miscel.lània Puig i Cadafalch: recull d'estudis d'arqueologia, d'història de l'art i d'història oferts a Josep Puig i Cadafalch per la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, Institut d'Estudis Catalans, volum I, Barcelona, 1947-1951, p. 61.

⁵⁷ En una extensa semblanza de la casa de Lluís Plandiura, Marius Gifreda escribió que la visita a la casa de este coleccionista provocaba una sensación de "tesoro escondido" idéntica a la del visitante de las cuevas de Altamira. *Gasete de les Arts*, año I, 4 (diciembre de 1928), p. 16.

⁵⁸ Todo el estudio de esta obra CASTIÑEIRAS, M. (com.), *El cel pintat. El baldaquí de Tost*, Vic, 2008.

merciante Bardolet e inmediatamente habían sido vendidas al coleccionista Bosch i Catarineu en 1929. Tras un revés financiero, este coleccionista se vio obligado en 1934 a depositar gran parte de sus colecciones de arte y arqueología en el Museu d'Art de Catalunya como garantía de devolución de un préstamo otorgado a la *Unió Cotonera* de la que formaba parte Bosch i Catarineu por el *Institut contra l'Atur Forçós* de la Generalitat. Las colecciones ingresaron en los museos respectivos. El perito nombrado por el Instituto fue José Bardolet Soler, que certificó la gestión en 1934. Tras la guerra, la empresa y el capital avalador pertenecían a un nuevo propietario: Julio Muñoz y Ramonet. La Diputación, heredera de los asuntos de la extinta Generalitat, demandó a Muñoz y Ramonet el pago del crédito, pero éste alegó que debido a la pérdida de algunos objetos y también a que otros se habían expuesto como propios del Museo de Arte de Cataluña, se veía obligado a interponer una demanda de indemnización. Una comisión mixta determinó que Muñoz y Ramonet debía vender 28 obras al museo, entre ellas parte de las pinturas de Andorra. Folch i Torres realizó una selección de las obras que el Museo adquirió en 1950 en concepto de indemnización al empresario Muñoz en la que se incluyó el ábside de Sant Esteve. La absidiola consta, sin embargo, como una donación suya. Otros fragmentos del mismo conjunto permanecieron en manos de la familia Bosch i Catarineu: aquellos correspondientes a las escenas del beso de Judas, el prendimiento y la flagelación de Cristo. Un último fragmento, el del lavatorio de los pies, fue vendido por la familia Bosch i Catarineu a Juan Várez Fisa que recientemente lo ha donado al Museo del Prado (Fig. 11). La historia de la colección Bosch i Catarineu no hace sino poner de relieve que tras la Guerra, el arte medieval ya era un valor consolidado en el mercado, tanto como para poder ser utilizado como garantía de un préstamo.

El anticuario Bardolet fue, esta vez sin duda alguna, el primer comprador de las pinturas murales de la iglesia de Cap de Aran en 1947, arrancadas por Gudiol entre 1924 y 1927. Mientras que el ábside, vendido a Rockefeller en 1950, cruzó el atlántico en un viaje que afectó a sucesivos conjuntos románicos tanto antes como después de la Guerra Civil –de modo deplorable por su reiterado expolio–, otros fragmentos fueron adquiridos por el doctor Pérez Rosales, quien las donó al Museu Maricel de Sitges justo antes de su apertura en 1970. Otros fragmentos del conjunto fueron adquiridos en la misma época por el artista Antoni Tápies y por el arquitecto Josep Pratmarsó. Este último se halla actualmente en una colección privada de Barcelona (Fig. 10).

En los casos precedentes, aludimos a las pinturas murales considerando la misma movilidad que una pintura de caballete. Su condición de pintura mural arrancada del muro y montada sobre un soporte rígido proporciona una agilidad diversa de la que tienen otros objetos incorporados a la estructura de un edificio. Este es el caso de los cinco capiteles procedentes de la canónica de Santa María de Besa-



Fig. 11. Pinturas murales del ábside de Sant Esteve de Andorra. Fragmento. Donación de Várez Fisa al Museo del Prado

lú esculpidos entre 1137-1167/71 (Fig. 12)⁵⁹. Fueron adquiridos por Peremateu junto con otros elementos de Santa María hacia 1920 para decorar la fachada lateral de su residencia, un pequeño convento dentro del recinto del monasterio de Pedralbes, popularmente conocido como *El Conventet*. Los capiteles permanecieron en el edificio cuando este fue vendido a la familia Batlló en 1942 y también en 1959, años en que pasó a ser propiedad de Francisco Godia. Tras la muerte de Godia, los cinco capiteles fueron asumidos por la administración pública como parte de la dación en pago de impuestos de transmisión. La Generalitat los cedió al MNAC, donde se conservan desde 1994.

Esta mirada transversal, en pos de la trayectoria de las obras, pone de relieve cómo los objetos románicos se incorporan a las colecciones privadas a medida que dejan de ser considerados extraños, como sucedió entre tantos otros con las pinturas de Sant Esteve d'Andorra, las pinturas murales de Cap d'Aran, tallas como la Virgen sedente de la colección *El Conventet*⁶⁰ (Fig. 13) o una casi inédita ma-

⁵⁹ GALLEGO AGUILERA, N., *Santa María de Besalú. Arquitectura, poder i reforma (segles X-XII)*, Besalú, 2007.

⁶⁰ Pieza con una historia itinerante que, en este caso, hemos reconstruido revisando las fotos de la Colección Martínez – Foto Vicente Moreno, que se encuentran en el Instituto de Patrimonio Histórico Español. Ingresó en la colección de Francisco Godia por venta de Narcís Ricart y hoy forma parte de la colección *El Conventet*. En la primera referencia documental se citaba ya como pieza del área pirenaica, y así la aceptamos en el catá-



Fig. 12. Capitel de Santa María de Besalú (© Museu Nacional d'Art de Catalunya-MNAC)



Fig. 13a-13b. Virgen con Niño. Colección 'El Conventet'. Izquierda: Cliché de Vicente Moreno, cuando la obra formaba parte de la colección Ignacio Martínez. Fototeca del Instituto de Patrimonio Histórico Español

jestad románica catalana, conservada en perfecto estado en una colección privada barcelonesa. El interés que despertaban creció proporcionalmente a su estudio. El avance en su conocimiento académico aproximó esas obras a numerosos coleccionistas catalanes, que vieron en ellas un símbolo elocuente de su historia colectiva y, por ende, un atisbo de identidad secular. Hubo dos momentos concretos en los que el mercado propició la adquisición de obras medievales: a principios de siglo XX y tras la Guerra Civil. Es cierto, no obstante, que en este segundo momento las mejores obras ya no estaban disponibles y además, abundaron las recreaciones neomedievales y las falsificaciones. Entonces, la carga simbólica nacionalista del arte románico perdió intensidad, pero paradójicamente y al mismo tiempo, el arte románico empezó a convertirse en un modelo para el arte contemporáneo, como resultó evidente en el grupo Taüll (Fig. 14).

En esa tesitura de los años 50 y 60, además de los mencionados Marés, Ricart y Godia, la figura de Hans Engelhorn representa un caso paradigmático dentro del coleccionismo catalán de mediados del siglo XX. Formó parte de una élite cultural y social europea; tuvo una educación visual exquisita que abarcaba desde la antigüedad clásica hasta la vanguardia, con obras de Picasso, Dalí y Miró. Engelhorn compró arte medieval y arte contemporáneo, pero en todo caso adquirió las obras que estaban en el mercado de Barcelona y de Madrid, sin otra motivación ajena a lo artístico. Hizo una colección como habría hecho un catalán en sus mismos momentos, o como un Plandiura de los años 50. Sin embargo, Engelhorn compró pintura vanguardista, a diferencia de Plandiura que sólo compró pintura noucentista sin interesarse por el arte del presente, vinculado a corrientes europeas. Plandiura, a diferencia del coleccionista alemán, nunca compró arte internacional por que le interesaba el *arte nacional*.

Engelhorn adquirió las galerías porticadas de un claustro románico en 1958, un momento en el que el coleccionismo había quedado reducido al comercio esporádico de unos pocos objetos. Su mirada educada buscó en la piedra labrada los signos que lo hacían auténtico⁶¹ (Fig. 15). Asistido por el presidente del gremio de anticuarios de Barcelona, adquirió estas galerías románicas por su capacidad para representar a sus ojos un mundo deseado y verdadero.

logo de la exposición BOTO, G. (dir.), *Imatges medievals de culte. Talles de la col·lecció El Conventet*, Girona, 2009, p. 54. Sin embargo, la constatación de que la pieza perteneció al anticuario zamorano Ignacio Martínez permite reconstruir la trayectoria. Cuando la fotografió Moreno, en los años 30 del siglo XX, Martínez aún vivía en Madrid. Martínez se trasladó de Madrid a Barcelona al inicio de la Guerra Civil. Se llevó con él piezas muebles de valor. Una de ellas era esta talla de Virgen con Niño, que debió vender al coleccionista Narcís Ricart, ya en Barcelona. En manos de este, se omite el origen de la pieza y el catalogador Luis Monreal la ficha como pirenaica por criterios formales; es probable, sin embargo, que sea castellana.

⁶¹ Proporcionamos las medidas del conjunto que aquí expresamos en metros del sistema decimal, aunque desde luego fueron perfiladas sobre un pie medieval: longitud de los perfiles externos de los pórticos de arista a arista: 23,78 y 24,07; perfil interior del patio definido por los pórticos, en ambos ejes: 20,08 y 20,35; anchura del



Fig. 14. Grupo de artistas Taüll, reunidos en el Museo de Arte de Cataluña, ante las pinturas de San Clemente.

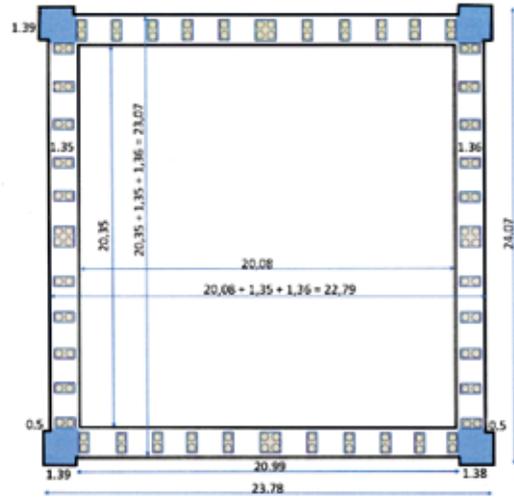


Fig. 15. Planta de las galerías claustrales románicas adquiridas por Hans Engelhorn en 1958 y sitas en la finca de Mas del Vent (Palamós)

CONCLUSIONES

1. En el siglo XIX, cuando las colecciones estaban caracterizadas por un perfil aristocrático y un tanto ecléctico, en el que el románico no despertaba prácticamente ningún interés, Josep Puiggarí fue el primer estudioso que se interesó de modo inequívoco por el arte medieval. La atención de algunos estudiosos y de la corriente cultural de la Renaixença hacia la Edad Media focalizó la atención de los coleccionistas privados hacia el arte medieval, prioritariamente gótico.

2. La iniciativa privada, de aristócratas, burgueses y profesionales liberales, promovió las primeras operaciones de salvaguarda del patrimonio e impulsó las primeras exposiciones, la de 1877 o la de 1888. Dado que algunas colecciones privadas devendrán en el núcleo de los primeros museos, es innegable que en un primer momento los criterios de incorporación de piezas al Museo de Bellas Artes constituye un reflejo de los intereses y juicios de valor de los coleccionistas.

3. El coleccionismo de arte románico, a diferencia del correspondiente a otros periodos tradicionalmente más prestigiosos, es un fenómeno reciente, con una antigüedad que apenas supera los 110 años. Coleccionistas y museos vaciaron las

podio en las distintas arcadas: entre 1,35 y 1,36; resalte de los machones angulares respecto al paño externo de las arcadas: 0,5; extensión de los machones angulares: 1,38; altura de la hilada de podio: entre 0,35 y 0,38; altura desde las basas hasta el perfil superior de la moldura de cornisa: 3,96; luz media de los arcos a la altura de los cimacios: 1,47; luz media de los arcos a la altura de los fustes: 1,78. Todo lo referido al origen de las arcadas de Palamós, al pie empleado y a la presencia de este en otros claustros románicos, es ajeno a este artículo y será argumentado en otro trabajo en ciernes.

iglesias en un breve plazo de tiempo. Por esa misma razón las obras románicas tienen un recorrido corto en el mercado. Sólo en contadas ocasiones han ido itinerando entre coleccionistas particulares. Progresivamente, ha ido reduciéndose la nómina de obras románicas que forman parte de colecciones privadas, puesto que en numerosas ocasiones los museos han recibido por adquisición, donación o depósito esas mismas obras, conscientes las instituciones públicas del prestigio –e incluso halo– histórico, cultural y social que aportan y soportan obras tan pretéritas, deliberadamente sobrecargadas de valores ideológicos.

4. Las colecciones históricas barcelonesas, en el cambio de siglo, unieron y trabaron las dos corrientes artísticas con más peso simbólico –y, a la postre, mítico– de la trayectoria artística secular: el románico y el modernismo.

5. El sentimiento nacional del romanticismo incentivó la protección del patrimonio cultural y artístico. En Cataluña, el encumbramiento y prestigio del románico como arte genuino promovió su inclusión en colecciones y, al mismo tiempo, fue su principal aval de protección contra la venta hacia el extranjero. El arte patrio no podía en ningún caso acabar expatriado.

6. Desde el momento en que, en la primera década del siglo xx, el Museo de Bellas Artes y la Junta de Museos comenzaron a ordenar un discurso expositivo y artístico, que ya entonces comportaba un determinado relato de la historia de Barcelona y de Cataluña, se invirtieron los términos de lo que había sucedido en el último cuarto del siglo xix: desde entonces numerosas colecciones privadas propendieron a reflejar los criterios museísticos, tanto en pintura como en cerámica, por poner dos casos.

7. Coleccionistas privados y museos públicos se afanan simultáneamente en comprar obras de arte medieval. En ese devenir, las pinturas del ábside central de la canónica de Santa María de Mur y su azarosa trayectoria constituye el gran punto de inflexión en este relato. La figura de Lluís Plandiura fue el principal muñidor de aquella venta⁶², que debió reportarle pingües ingresos, aunque no tantos como para compensar una consideración reprobatoria y descrédito social, sólo rehabilitado tras verter sus fondos al museo público en 1932, por venta y no por filantropía.

8. Desde entonces, perspectivas siempre simplistas han endosado a los coleccionistas privados perfiles positivos y negativos con una ligereza y maniqueísmo ilógicos, como si la heroicidad o la villanía radicarán en lograr en el presente sólo para dar en el futuro, y no en el acto mismo de salvaguardar.

⁶² Tras quedar vedada la venta de pintura mural románica en Cataluña, Lluís Plandiura estableció contactos comerciales con el comerciante de arte Attilio Steffanoni, hermano del restaurador experto en el arranque de pinturas murales. En una carta del 17 de enero de 1922 Plandiura se interesa en la adquisición de frescos románicos y góticos de Lombardía, para su colección o para vender. GIANNINI, C., “‘Dalt d’una mula’. Franco Steffanoni, restaurador a Catalunya. Història d’una tècnica de restauració inventada a Bèrgam i exportada a Europa”, *Butlletí del MNAC*, 10 (2009), pp. 13-33, esp. 21.