

COL·LECCIONISME, ART I REMINISCÈNCIES MEDIEVALS: CHARLES DEERING I EL PALAU MARICEL DE SITGES

SEBASTIÀ SÁNCHEZ SAULEDA
Historiador de l'Art

RESUM

L'estudi analitza la presència de referències i influències medievals en la construcció del Palau Maricel de Sitges i presta especial atenció a les aportacions que realitzaren edificis com el Palau de la Generalitat, la Catedral de Barcelona, el Cau Ferrat o el Monestir de Sant Cugat del Vallès en la gènesi i concepció del projecte. També abordarem l'estudi de la col·lecció que albergava el palau, centrant la nostra atenció en les obres medievals que hi figuraven i entre les quals sobresortien el *Retaule de Sant Jordi* de Bernat Martorell i el *Retaule i Frontal d'altar de Quejana*, per acabar referint-nos al concepte de *revival* que proposaven les estances on s'exposaven les obres.

PARAULES CLAU: Col·leccionisme, Maricel, Art Medieval, Bernat Martorell, Retaule de Quejana.

ABSTRACT

The study analyzes the middle age references and influences in the Palau Maricel's construction paying specially attention in those contributions by buildings such Palau de la Generalitat, Catedral de Barcelona, Cau Ferrat and Monestir of Sant Cugat del Vallès in the genesis and conception of the project. Also, approach us to the collections housed in and focused on medieval works included among then *Saint George killing the dragon* of Bernat Martorell and the *Ayala Altarpiece*,

Lambard. Estudis d'art medieval
Vol. XXII (2011), p. 91-112
ISSN: 0214-4573

at the end it refers to the concept of revival proposed on the chambers where the works were exposed.

KEYWORDS: Collecting, Maricel, Medieval Art, Bernat Martorell, Quejana Altarpiece.

L'any 1909, Barcelona vivia immersa en una convulsa situació social. Entre els mesos de juliol i agost, la població s'aixecà contra les lleves forçoses imposades per un govern que els obligava a defensar unes propietats que només enriquien a les classes benestants. Sense premeditació, l'alçament popular contra la classe política canvià de signe i es convertí en una protesta anticlerical. Els ciutadans iniciaren una revolta que culminà amb el saqueig i destrucció d'esglésies, convents i escoles que se saldaren amb la desaparició de prop d'un vuitantena d'edificis i bona part del patrimoni que custodiaven. Aquestes jornades passarien a la història amb el nom de Setmana Tràgica. A Sitges, com a moltes altres poblacions, la protesta originada a la capital se seguí activament. Però, mentre la revolta estava en marxa, no sospitaven que poc temps després rebrien una visita que alteraria el pacífic ritme de vida de la vila i que seria tan recordada com aquelles jornades revolucionàries.

Bona part de la culpa d'aquesta revolució la tingué Ramon Casas. Els èxits internacionals assolits li havien generat una legió d'admiradors entre els que calia comptar Charles Deering. L'americà estava fascinat per la seva obra des que el 1901 havia vist a Munic *El Garrote Vil* i dos anys més tard, el 1903, *La Càrrega* a París. Aquell mateix any, decidit a conèixer-lo, intentà contactar amb ell a París, però Casas havia tornat a Barcelona. Lluny d'aturar-se, es desplaçà fins la capital catalana on es produiria l'encontre que marcaria l'inici d'una llarga amistat que portaria el pintor català a viatjar i descobrir Estats Units entre 1908 i 1909. Poc temps després de la seva aventura americana rebé amb sorpresa la notícia que Deering venia a Espanya. El seu amic, a més, volia que exercís de *cicerone* pel país tal i com ell havia fet mesos abans per Estats Units. Per complaure'l, Casas organitzà diverses excursions per tota Catalunya. En una d'elles, el 19 de setembre de 1909, visitaren Sitges on feia anys que Santiago Rusiñol s'havia establert convertint la petita vila i el Cau Ferrat en l'epicentre del modernisme català. Casas proposà aquesta excursió, no només per l'amistat que l'unia amb Rusiñol, sinó també perquè sabia que Deering gaudiria de la visita a les col·leccions que havia reunit el seu amic. El que ningú sospità fou la reacció de l'americà després de l'agradable vetllada que compartiren. S'havia enamorat del paratge i tenia la ferma decisió d'establir allí la seva residència d'estiu. Per això realitzà una oferta de compra pel Cau Ferrat que Rusiñol, entre sorprès i afalagat, rebutjà. Lluny de desanimar-se seguí buscant l'emplaçament adequat fins que el trobà. L'elegit fou l'antic hospital de Sant Joan, un edifici que com la residència de Rusiñol gaudia d'unes excel·lents vistes ja que estava situat a primera línia de mar.

El Palau Maricel: Un espai medieval reconvertit en residència i museu

Ràpidament s'iniciaren els tràmits de compra que, gràcies a l'oportuna intervenció de Miquel Utrillo, Ramon Casas i l'advocat Amadeu Hurtado, es concretaren l'1 de juliol de 1910. Aquesta adquisició permetria a l'americà gaudir d'un edifici amb història, un vell hospital fundat per Bernat de Fonollar en ple segle XIV,¹ que, tot i haver patit algunes reformes, mantenia intacte un esperit medieval que li conferia un encant especial. Deering era conscient que l'estat en què es trobava el recinte feia necessàries nombroses obres de millora abans d'instal·lar-s'hi i per això demanà a Ramon Casas si es podia fer càrrec de la reforma. Conscient de les seves limitacions, el pintor declinà l'ofertament però recomanà vivament la contractació de Miquel Utrillo. No només eren bons amics, sinó que el sabia capaç d'encarar amb èxit un repte d'aquesta magnitud.² A més, la decisiva participació que havia tingut en el procés de compra de l'edifici, el convertia en algú de confiança per a l'industrial nord-americà, en un amic que comptava amb uns coneixements de la idiosincràsia local sitgetana que podrien ser molt valuosos.

Així l'any 1910 començaren les obres per convertir l'hospital en una residència d'estiu. Es potencïa la sobrietat i l'austeritat del conjunt per ressaltar-ne el seu origen medieval, però alhora s'intentà no renunciar a les comoditats que oferien els nous temps instal·lant-hi serveis bàsics com cuina i banys. Per a la decoració de les parets es trià el color blau que estava en consonància amb el paisatge i s'incorporaren a la casa algunes peces de la col·lecció d'art hispànic que fins llavors havia reunit Charles Deering. Dins d'aquest primer conjunt d'obres que ocuparen Maricel cal destacar els quadres pintats per Ramon Casas que constituïen una de les col·leccions més importants del pintor català en mans d'un particular. Aquestes primeres modificacions no aportaren novetats significatives al recinte però sabem que s'executaren amb certa rapidesa, ja que la capella de l'hospital, reconvertida en el gran saló-menjador de la casa, serví per acollir la festa del comiat de solter de Miquel Utrillo l'any 1911.

Amb les reformes iniciades res feia presagiar el canvi de direcció que patiria el projecte. No sabem de qui fou la decisió, però entre 1911 i 1912 el que havia

¹ Bernat de Fonollar, senyor dels castells de Sitges, Campdàsens i Tivissa, era fill de Guillem de Fonollar i Elisenda. Casà dues vegades, però només tingué un fill de nom Guillem, més conegut com a Guillemó, que no el sobrevisqué. Fou conseller de Jaume II el Just i ocupà diversos càrrecs a la Cort. En 1324 aconseguí l'autorització del bisbe de Barcelona per construir un hospital dedicat als pobres, consagrat a Sant Joan Baptista on, seguint les directrius del seu testament, s'hi feu enterrar en 1326.

² Miquel Utrillo (Barcelona, 1862 – Sitges, 1934) inicià els seus estudis a Barcelona, però es veié obligat a continuar-los a França. Un cop establert a París, decidí estudiar enginyeria, primer a l'Observatori Monsoulis i, després, a l'Institut National Agricole entre 1882 i 1883. Aquells anys esdevindrien claus en la descoberta de la bohèmia artística, un món que l'atraparia per complet. Eliseu TRENÇ, «El més «montmartrois» dels catalans de París», *Serra d'Or*, núm. 592 (abril 2009), p.67 i Vinyet PANYELLA, *Miquel Utrillo i les arts*, Sitges, Ajuntament de Sitges – Consorci del Patrimoni de Sitges, 2009.

d'ésser una austera residència d'estiu començà a transformar-se en un gran palau. L'espai que oferia el primigeni Maricel s'havia quedat petit davant la gran quantitat d'adquisicions que es realitzaren per decorar-lo i calia quelcom més gran, més adient a les noves necessitats. Per realitzar l'ampliació era necessari espai i el lloc natural per créixer eren els laterals de l'edifici, però aquests ja estaven edificats. Això els obligà a buscar solucions radicals. Utrillo decidí que el millor seria construir a l'altra banda del carrer i per això, en nom de Deering, inicià els tràmits per adquirir totes les cases de pescadors que allí s'erigien. Així, amb tot aquell terreny a la seva disposició, podria construir un gran palau amb nombroses estances que acomplís la doble funció de residència i museu, que esdevingués un luxós reliquiari, un joier, on guardar tots els tresors artístics acumulats.

Si quan es féu càrrec del projecte, la primera premissa amb què treballà passava per respectar la fisonomia i l'estructura medieval del vell hospital quan tingué la possibilitat de treballar amb llibertat i desenvolupar tots els seus coneixements, decidí girar la vista cap a models arquitectònics de l'edat mitjana, època d'esplendor catalana, a fi de dotar Maricel d'un nou aspecte.³ Utrillo, seguint els postulats també aplicats per Lluís Domènech i Montaner, decidí optar per un estil eclèctic que li proporcionés una síntesi entre el passat i el present, on l'arquitectura medieval fos el referent i punt de partida per aconseguir un edifici que s'adaptés perfectament al lloc on s'erigiria. Només la recerca d'aquesta síntesi permet entendre resultats com els de la nova façana del Maricel on existeix certa voluntat d'emular la fisonomia del Portal de Sant Miquel de Balaguer,⁴ dotant al complex d'un aspecte similar al d'un castell medieval amb una gran portalada i uns merlets que el coronaven en la part superior.

Quan les bases teòriques estigueren definides només calia que Utrillo trobés els models i les fonts d'inspiració adequades per iniciar el projecte. No tingué problemes a fer-ho, ja que edificis tan emblemàtics de Barcelona com el Palau de la Generalitat o la Catedral li oferiren el que necessitava. En cap cas es plantejà realitzar còpies exactes dels originals com faria anys després al Poble Espanyol, sinó que l'únic que cercava era la cita, una inspiració, poder captar «l'aire» antic de la referència triada a fi de construir un nou llenguatge, una nova arquitectura, que trobés els seus referents en el passat medieval català tal i com reconeixia en un ar-

³ Com hem dit, Utrillo havia cursat els estudis d'enginyeria a París que li conferien uns coneixements de primera mà de les teories imperants a França a finals del segle XIX i dels clàssics de l'especialitat com Viollet-le-Duc. Aquests coneixements es complementaven amb els viatges per Bèlgica, Alemanya i Bulgària i unes vivències personals de les novetats aportades per l'Exposició Universal de Barcelona de l'any 1888, la de París de 1889, que cobrí com a corresponsal de *La Vanguardia*, i la Exposició Universal de Chicago de 1893, per a la que treballà realitzant cartells i petites feinetes que li permeteren sobreviure. Dins d'aquest llistat d'influències no volem oblidar el coneixement empíric que tenia de l'arquitectura de Josep Puig i Cadafalch aconseguit gràcies a la obertura de *Els 4 Gats* l'any 1897 en els baixos de la Casa Martí, al carrer Montsió de Barcelona.

⁴ L'escultura de sant Miquel que coronava aquest portal es traslladà a Sitges el 1913 i precisament es col·locà a la façana a què ens referim.

ticle publicat l'any 1912: “*En altres feines de més empena, en Joan Marsal, el fuster, venia a Barcelona, y ab una visita que feyem als claustrs de la Catedral, al pati y galeries del palau de la Generalitat y algun cop al Museu Municipal, ne tenia prou, sent un home intel·ligent, per comprendre que no devia copiar, sinó fer una cosa dintre de l'aire, de l'aspecte, de la forma de lo que estudiava*”.⁵ Un exemple d'aquesta inspiració el trobem localitzat en el pati d'entrada al palau. La construcció de l'espai remet al seu homònim situat al Palau de la Generalitat, en la disposició de l'escala, procedent del castell de Solivella⁶ i molt modificada en el seu nou emplaçament, però, sobretot, on les reminiscències es manifesten més clarament és en la llotja on Utrillo hi disposà unes arcades de mig punt sustentades per unes columnetes que cerquen recrear «l'aire» del palau barceloní.

Però, si existeix un edifici que influí com cap altre en la construcció de Maricel aquest fou el Cau Ferrat de Santiago Rusiñol. La residència-museu de l'artista fou obra de l'arquitecte Francesc Rogent entre 1893 i 1894. La inspiració no només es concentrà en la decoració,⁷ sinó que quan Utrillo es proposà ampliar el palau prengué com a exemple la política de Rusiñol de recuperar antigues restes arquitectòniques per tal d'incorporar-les a la façana i a l'interior de la seva residència com elements decoratius.⁸ Utrillo, que també havia participat activament en la gènesi del Cau Ferrat, en cap moment amagà els deutes estètics i conceptuals que tenia amb ell i reconeixia obertament que enviava els seus operaris perquè prenguessin les idees necessàries i fabriquessin reixes, claus, panys i baranes similars als que allí s'hi exposaven tal i com ell mateix relatava: “*Haventhi el «Cau Ferrat» ni calien dibuixos ni explicacions per gran part de les feines de cerraller y fuster que's feyen al «Marycel». Només dient: «aneu al Cau y feu una reixa com aquella... uns claus aixis... y unes baranes semblants», n'hi havia prou...*”.⁹

En assabentar-se Deering d'aquestes intencions no s'hi oposà, ans el contrari, incentivà i donà ple suport a aquesta iniciativa. La possibilitat de convertir l'aparença externa de Maricel en un museu li semblà d'allò més interessant i per això no dubtà a encomanar-li a Utrillo la tasca de viatjar per tot el país a la recerca de restes que embellissin i donessin més importància, si es podia, al conjunt sitgetà.

⁵ Miquel UTRILLO, «De còm fou fet “Marycel”», *Baluart de Sitges*, any XII, núm. 571 (15 setembre 1912), p. 1.

⁶ El primer a confirmar que l'escala havia marxat cap a Sitges fou Josep Maria Sans Travé en l'article dedicat a Solivella dins la *Gran Geografia Comarcal de Catalunya*. Temps després, Vinyet Panyella realitzà un estudi més acurat on proposava algunes possibles dates de la seva venda. Josep Maria SANS TRAVÉ, «Solivella» a *Gran Geografia Comarcal de Catalunya. Segarra, Urgell, Conca de Barberà*, volum. 9, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1983, p. 344-347 i Vinyet PANYELLA, «L'escala del Castell de Solivella», *Miscel·lània d'Estudis Solivellencs* [Solivella], vol. 2 (1984), p. 91-98.

⁷ En un primer moment tant el Cau Ferrat com el Maricel tenien les seves parets pintades de blau i presentaven una sobrietat decorativa similar.

⁸ Rusiñol recuperà per al Cau Ferrat nombrosos fragments procedents del castell de Sitges que havia estat enderrocat per construir en el seu emplaçament el nou Ajuntament de la vila.

⁹ M. UTRILLO, «De còm fou...», p. 1.

Aquestes campanyes, similars a les que Lluís Domènech i Montaner realitzà durant les reformes del Castell de Santa Florentina, comportaren l'arribada de portes, finestres i capitells procedents d'edificis abandonats per la desamortització de llocs tan dispers en la geografia com Balaguer, Santa Maria del Tallat, Sant Pere de Rodes, Solivella, Salamanca o Mallorca. La seva inclusió a Maricel acabà convertint les parets del palau en el tan desitjat catàleg d'elements medievals i foren claus per assolir allò que Utrillo s'havia plantejat quan inicià el projecte, una arquitectura eclèctica, amb fortes reminiscències medievals, però que també fos moderna i que, sobretot, s'inserís a la perfecció entre les cases blanques típiques de Sitges que l'envoltaven.

Els capitells de Pere Jou: la recuperació d'un treball abandonat

La inclusió d'elements antics no fou l'única mirada al passat que proposà la decoració externa del palau. El fet d'inserir una sèrie de capitells esculpits en ple segle XX també era un símptoma clar de l'interès existent pel món medieval. Aquesta tipologia escultòrica, que havia trobat la seva màxima expressió en el romànic i el gòtic, feia molts segles que s'havia abandonat. Quan Jou executà el programa per Maricel tot just feia poc que la seva recuperació s'havia fet efectiva gràcies al modernisme i la voluntat d'aquest d'emmirallar-se en l'època més esplendorosa de Catalunya. Un dels primers a actualitzar aquest tipus de treball va ser Eusebi Arnau en edificis tan coneguts de Barcelona com les cases Amatller, Lleó Morera o Garriga Nogués. A Sitges, com hem vist, l'encarregat de dur a terme aquesta tasca fou Pere Jou, un jove escultor desconegut fins al moment. Ell havia arribat a la vila l'any 1915 amb la tasca de realitzar petites feines al palau, però Utrillo s'adonà ràpidament del seu talent i li proposà una empresa major. Jou, sense dubtar-ho, acceptà una feina en la que empraria cinc anys (1915-1920) sabedor que si el resultat agradava seria decisiu en el futur de la seva carrera artística.

El primer dels problemes a què hagué de fer front fou la manca d'un programa iconogràfic preestablert pels capitells, ja que Utrillo, molt enfeinat en diversos projectes, no tenia gaire temps per dedicar-s'hi. Davant la contínua insistència de Jou que no tenia cap directriu per començar a treballar s'acabà decidint que fos el propi escultor qui triés els temes que s'havien de representar.¹⁰ Aquesta decisió fomentà que les temàtiques s'allunyessin de les tradicionals i donessin com a resultat un programa força original.¹¹ Però no només la recuperació d'aquest treball ens remet

¹⁰ Tot i que no posem en dubte les capacitats creatives de Pere Jou, a hores d'ara encara se'ns fa difícil pensar que Miquel Utrillo es desentengués del disseny d'un programa iconogràfic tan important i tan visible com aquest. Ens sembla més raonable pensar que Jou introduí amb total llibertat el seu llenguatge dins d'un context previst prèviament o, com a mínim, consensuat amb Utrillo.

¹¹ Les temàtiques dels capitells permeten agrupar-los en cinc grups: les *Al·legories*, on contraposà en la mateixa finestra conceptes com l'abundància i la gana o la vida i la mort, la *Construcció de Maricel*,



FIGURA 1. Pere Jou: Capitel·l Palau Maricel, *La guineu i el bust* (1915-1918). Fotografia: Sebastià Sánchez Sauleda.

al passat, sinó que els models que els inspiraren i alguna de les temàtiques que s'hi tracten també ens proposen uns vincles amb l'art medieval. Anteriorment hem esmentat la influència que la Catedral exercí sobre Maricel. Aquesta es concentrà sobretot en el claustre, però nosaltres creiem que els capitells de Pere Jou també captaren part d'aquesta essència que es plasmà en algunes de les solucions que es proposaren en aquest conjunt. Un bon exemple el trobem en la figura femenina del capitell conegut com *La guineu i el bust*¹² (fig. 1). La dona representada presenta

on retrata als obrers en plena feina al palau, les *Faules*, en les que evoca els textos clàssics de Fedre, Isop, La Fontaine i Samaniego, la *Política*, on retrata personatges destacats del catalanisme com Enric Prat de la Riba, Josep Puig i Cadafalch o Àngel Guimerà i un cinquè grup heterogeni en què sobresurten les obres de misericòrdia i els rostres de Salomé i sant Joan Baptista, entre d'altres.

¹² Representació de la faula clàssica en la que es critica els governants que aparenten molt però que en realitat no pensen gaire a l'hora de governar: «Era un Bust buit per dins i més gran que natura / la Guineu, en lloar l'esforç de l'escultura / bonica testa, diu, però cervell, no gens. / Quants grans senyors no són pas diferents!». David JOU i MIRABENT, *L'escultor Pere Jou*, Sitges, Grup d'Estudis Sitgetans, 1991, p. 40.



FIGURA 2. Francesc Marata: *Mènula de la Dama*, Catedral de Barcelona (1408-1410).
Fotografia: Sebastià Sánchez Sauleda.

força paral·lelismes amb la *Mènula de la Dama* (fig. 2) que es troba situada en una de les finestres de la sagristia de la Catedral, al carrer de la Pietat, i que fou esculpida entre 1408 i 1410 per Francesc Marata.¹³ Aquesta relació, que no s'ha de jutjar com una còpia sinó com una influència, les cites al passat abans esmentades, de ben segur tingueren la figura de Miquel Utrillo darrere. Estem plenament convençuts que Jou coneixia la feina de Marata a la Seu barcelonina degut a la rellevància de l'edifici,

¹³ Francesc Marata (?-1414/1417), escultor ben aviat vinculat a la Catedral de Barcelona on consta com ajudant del mestre major Bernat Roca en la tasca de fer capitells per a les finestres. Es tracta d'un artista que apareix i desapareix de la documentació amb relativa facilitat, fet que provoca gran dificultat a l'hora d'assignar-li un estil i unes obres concretes. S'ha especulat amb la possibilitat que sigui el François Marate documentat a Dijon que estava vinculat al taller de Claus Sluter, dada que no es pot confirmar amb total seguretat. Encara que no està del tot comprovat, se l'hi ha atribuït l'autoria de les finestres de la sagristia de la Catedral, d'estil gòtic internacional, ja que quan es realitzaren Pere Sanglada ja era mort i Llorenç Reixach no es trobava a Barcelona. Maria Rosa TERÉS I TOMÀS, «L'herència de Pere Sanglada» a *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 57-61.

però també estem segurs que l'escultor formava part dels grups d'operaris que anaven a Barcelona per rebre les lliçons que els monuments antics podien oferir-los i que arran d'aquestes visites en nasqué la inspiració definitiva.

La vinculació dels capitells amb el món medieval va més enllà de la possible influència de la Catedral de Barcelona que hem plantejat. Existeixen clares relacions entre el programa escultòric sitgetà i el del Monestir de Sant Cugat del Vallès elaborat per Arnau Cadell.¹⁴ Aquests vincles se centrarien en dos elements molt concrets, l'autoretrat de l'autor dins el conjunt i els temes triats per ser representats. Pel que fa a l'autoretrat de l'escultor, cal parlar de la representació que d'ell mateix realitzà Arnau Cadell, Catell o Gatell, segons la versió, en un dels capitells del claustre de Sant Cugat (1190-1207) seguint un típic procediment tolosà. La imatge ens presenta Cadell treballant en el seu torn acompanyat d'una inscripció en llatí¹⁵ que l'ajudà a perpetuar la seva persona, assolint així una fita gens habitual en l'art medieval on els artistes no acostumaven a signar les seves obres. Aquest joc també se'ns proposarà a Sitges en un dels capitells conegut com *La construcció de Maricel*. Jou tampoc deixà passar l'oportunitat de representar-se en la seva obra i també ho féu treballant, en aquest cas acompanyat de la resta d'operaris d'entre els que podem reconèixer Antoni Fígols, el picapedrer del palau.¹⁶ La gran diferència entre els dos conjunts radica en què Jou no va incloure cap inscripció que permetés identificar els personatges que havia retratat i que només han pogut ser reconeguts gràcies a les fotografies d'època conservades.

El segon punt de connexió el trobem en els temes que triaren per ser representats. Si Cadell visqué un moment en què la fabulació animal i els motius vegetals predominaven en la decoració escultòrica i, fent gala d'una total llibertat d'execució, aconseguí superar-los incorporant escenes bíbliques del Nou Testament i temes profans, Jou també assolí el mateix objectiu a Sitges. Amb les faules com a tema principal en alguns dels capitells, combinades amb representacions de reis, guerrers, polítics, bèsties, motius vegetals i escenes religioses, tots abordats amb humor i realisme, es deslliurà de la rigidesa present en la decoració modernista d'alguns edificis barcelonins i construí un programa que *«encaixava perfectament en aquesta mena de nou palau construït sobre les bases de l'antic hospital de Sitges»*¹⁷ alhora que demostrava uns excel·lents coneixements de la imatgeria romà-

¹⁴ El primer a plantejar la relació existent entre Arnau Cadell i Pere Jou va ser David Jou en un article al diari *Avui* l'any 1991. David JOU i MIRABENT, «Dos artífexs i dues obres memorables. Arnau Cadell i Pere Jou, escultors de capitells», *Avui* (*AvuiArt*), any XVI, núm. 4909 (3 juliol 1991), p. IV.

¹⁵ La inscripció en llatí diu així: «*Hec Est Arnalli Sculptoris Forma Catelli Qui Claustum Tale Construxit Perpetuale*», que en català caldria traduir com «*Aquesta és la imatge de l'escultor Arnau Cadell, qui construí aquest claustre per a la posteritat*».

¹⁶ En aquests capitells també foren retratats Charles Deering i Miquel Utrillo, els promotors de Maricel, un intent d'immortalitzar els comitents dins l'obra que havien sufragat tal i com era habitual en els retaules medievals. David JOU i MIRABENT, *L'escultor...*, p. 34.

¹⁷ Ignasi DOMÈNECH I VIVES, *Pere Jou, escultor*, Sitges, Ajuntament de Sitges - Consorci del Patrimoni de Sitges - Diputació de Barcelona, 2011, p. 19.

nica i gòtica del nostre país¹⁸ que li permeteren sintetitzar-la i modernitzar-la fins a fer-la vàlida i útil per al present.

La col·lecció d'art i els espais temàtics: Un *revival* del passat

Si un tret definia millor que cap altre la col·lecció no era que el palau en fos una peça més sinó que aquesta gaudia d'una doble paternitat. Com veurem, no només era un fidel reflex dels interessos de Charles Deering, sinó que també el criteri i gust de Miquel Utrillo hi eren força presents. Ambdós tenien la intenció de reunir un nodrit conjunt d'obres de procedència hispànica que expliquessin la història artística i cultural del país. Per a Deering no només era un reflex de la situació benestant que gaudia i dels èxits econòmics assolits, ans es convertiria en el seu homenatge a un país que estimava des de jove, concepció que permetrà classificar-lo dins la llista d'hispanistes que lluitaven aferrissadament per superar de manera definitiva els postulats imposats pel paradigma Prescott.¹⁹ Pel que fa a Utrillo, el projecte suposava la manifestació física i palpable de tota una vida dedicada a difondre i defensar el patrimoni artístic nacional. Maricel era la culminació d'unes labors iniciades dins d'un jove moviment excursionista català dedicat a estudiar, lloar i defensar edificis emblemàtics del país que corrien risc de desaparèixer i que havia trobat una continuació natural en les pàgines de *Pèl & Ploma*²⁰ i *Forma*.²¹ Per això quan Charles Deering manifestà les seves intencions no dubtà a ajudar-lo, ja que era conscient que amb els seus coneixements i els recursos econòmics del nord-americà podrien assolir grans resultats. Per tant és força comprensible la decepció i el sentiment de fracàs que li sobrevingueren quan Deering decidí abandonar Espanya per sempre enduent-se la seva col·lecció adduint divergències insalvables i manca de confiança en la seva labor. Utrillo quedà total-

¹⁸ Foren aquests coneixements els que li permeteren restaurar el retaule de pedra de Sant Joan de les Abadesses. Florenci CRIVILLÉ I ESTRAGUÉS, «L'escultor Pere Jou i les seves intervencions a Sant Joan de les Abadesses», *Annals. Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès* [Ripoll] (desembre 1988), p. 87-94.

¹⁹ El paradigma Prescott pren el nom de l'historiador nord-americà William Hickling Prescott (1769-1859) qui en textos com *Història de la conquesta de Mèxic* (1843) o *Història de la conquesta de Perú* (1847) presentava una visió negativa d'Espanya basada en la *Leyenda Negra* creada per Bartolomé de las Casas.

²⁰ Una ràpida fullejada a la revista ens permet apreciar l'aparició d'alguns articles, notes i breus referents a vendes il·lícites de patrimoni o la desatenció que aquest rebia. Miquel UTRILLO «Art Usual. Sobres d'una estatueta de Millan», *Pèl & Ploma* [Barcelona], núm. 56 (15 juliol 1900), p. 8-9 o «Els tapissons de Saragossa», *Pèl & Ploma* [Barcelona], núm. 89 (1 gener 1903), p. 254.

²¹ La preocupació pel tema es fa més evident a *Forma*. En els seus pàgines publicà de manera íntegra la llei de patrimoni italià de l'any 1902, perquè servís d'inspiració en la possible redacció d'una llavors encara inexistent llei espanyola. «Llei sobre la conservació dels monuments i objectes arqueològics i artístics. 12 de juny de 1902. (Publicada en la Gazeta Oficial del Regne, el 27 de juny de 1902, número 149)», *Forma* [Barcelona], volum 2 (1906-1908), p. 454-476.

ment abatut per aquesta decisió, ja que era conscient que tot allò pel que havia treballat desapareixeria sense deixar rastre com si no hagués existit mai.

Si estudiem amb deteniment la col·lecció, ens adonem que es tractava d'una col·lecció de col·leccions, en la que la presència d'obres hispàniques era predominant tot i que no eren les úniques que hi figuraven. Al costat d'obres de Zurbarán, Velázquez, El Greco, Goya, Casas, Rusiñol, Anglada-Camarasa, Regoyos, Mir, Violet o Clarà hi podíem trobar taules i retaules antics com el *Retaule de Quejana*, el *Retaule de Sarrión* de Pere Nicolau o la *Taula de Sant Jordi*, obra de Bernat Martorell, escultures com la *Mare de Déu de Bellpuig de les Avellanes* i una extraordinària col·lecció d'arts sumptuàries composta per arques, armaris, còmodes, llits i taules de diverses procedències, sense oblidar-nos d'una petita però excel·lent selecció d'obres d'art oriental. Com veiem, les adquisicions no només es concentraven en el camp de la pintura i l'escultura sinó que abastaven tot tipus d'art ja que tant Deering com Utrillo concedien la mateixa importància a les *belles arts* com a les mal considerades *arts menors* de les quals arribà a reunir veritables i únics repertoris.

Un altre dels aspectes interessants era l'ús que es donava a les peces i la seva presentació en el palau. Lluny d'acomplir exclusivament una funció estètica moltes d'elles reconquerien la seva utilitat primigènia demostrant un cop més la singularitat de Maricel.²² Hi havia, però, altres peces que tenien només una funció merament estètica, de gaudi visual, i per a elles es crearen uns espais específics. Un bon exemple d'aquesta pràctica el trobem en la sala destinada a exposar els tapissos del segle XVII adquirits a una família benestant en el transcurs d'un viatge a Mallorca l'any 1915 o la sala oriental on es mostrava la petita col·lecció d'art japonès abans esmentada. Però nosaltres volem prestar atenció al Saló Blau, també conegut com a Saló dels Retaules, que a diferència del Saló d'Or, concebut per celebrar recepcions i festes, havia estat destinat a acollir els nombrosos retaules medievals que havien adquirit. Perquè les obres tinguessin una millor presentació es buscà que aquesta estança rememorés els salons dels antics palaus i castells hispànics. Creiem que en la tria d'aquesta decoració no només cal valorar la influència de Miquel Utrillo, ideòleg i tracista de Maricel, sinó que hem de valorar en la seva justa mesura la influència de Charles Deering i les modes que importava d'Estats Units. No en va des de finals del segle XIX allí s'havien imposat les tesis de l'arquitecte Stanford White (1853-1906) qui propugnava una veritable revolució en la construcció de cases i en la creació d'espais, que passava per la reivindicació de l'ús de sostres antics, xemeneies velles i antiguitats que conferissin a les estances un aire del passat, un veritable *revival*. Seguint aquestes coordenades no ens ha de sorprendre que en el Saló Blau s'hi col·loqués un enteixinat de fusta amb un sòcol ple d'escuts nobiliaris i, fins i tot, s'insertés un altar que ajudés a crear una escenografia de palau medieval que casava a la perfecció amb el concepte global de recuperació del passat que volien aconseguir a Maricel.

²² Marycel, Barcelona, Publicaciones de la Revista de Arquitectura, 1918, p. 6-7.

Dos exemples d'obres medievals dins la col·lecció Deering

El gruix de peces medievals que es conservaven a Maricel era força important i abundós, per això en aquestes pàgines resulta difícil, per no dir impossible, analitzar cas per cas. És per aquest motiu que només ens volem centrar en dos exemples que considerem representatius per la seva qualitat i excepcionalitat i que no són altres que el *Retaule i el Frontal d'altar de Quejana* i la *Taula de Sant Jordi i la Princesa* de Bernat Martorell.

El *Retaule i el Frontal d'altar de Quejana* foren encarregats, l'any 1396, pel canceller Pedro López de Ayala i la seva dona Leonor de Guzmán i estaven destinats a ocupar un espai preferencial dins la capella funerària erigida en el convent de les mares dominiques de Quejana, a la província d'Àlaba. El conjunt presenta un cicle iconogràfic cristologicmarià en què es mostren les escenes de l'Anunciació, la Nativitat, l'Adoració dels Reis Mags i la Crucifixió, entre d'altres, i, a més, també hi apareixen representats els comitents acompanyats del seu primogènit, Fernán López de Ayala, i de l'esposa d'aquest, doña María, beneïts per sant Blai i per sant Tomàs d'Aquino. Actualment, al seu emplaçament original podem apreciar-hi una còpia moderna realitzada per Cristóbal González de Quesada que s'instal·là en 1959 aprofitant les tasques de restauració realitzades a la capella.

Pel que fa a la seva història, el conjunt va romandre a Quejana fins l'any 1913²³ quan fou adquirit, per a canvi de 30.000 pessetes,²⁴ la Galeria Lionel Harris de Londres que en fou la propietària fins el 1916, aproximadament. Existeixen moltes possibilitats que fos Harris qui ordenés tallar el retaule en tres parts poder transportar-lo amb més comoditat, operació que li deixà unes marques que encara ara són visibles tot i les diverses restauracions que se li han practicat,²⁵ la primera de les quals caldria atribuir a la pròpia galeria londinenca a fi que l'obra recuperés el seu aspecte original i així fos més fàcil vendre-la. Sabem que la galeria realitzà la venda cap a 1916 i que el comprador fou un nord-americà que estava creant una

²³ Existeix certa polèmica sobre l'any en què el conjunt sortí de Quejana. Segons recull Melero-Moneo després de consultar el *Libro de los hechos principales del convento*, la venda 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 per al culte. Marisa MELERO-MONEO, «Retablo y frontal del convento de San Juan de Quejana en Álava (1396)», *Locvs Amoenus*, núm. 5 (2000-2001), p. 35, n. 3.

²⁴ La peça fou venuda tot just quan el govern espanyol havia encomanat la realització de l'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 ja que no arribà a veure mai la peça. «El retaule de Quejana», *Vell i Nou*, any III, núm. 47 (15 juliol 1917), p. 471-476 i Cristóbal de CASTRO, *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.

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

col·lecció amb fins desinteressats,²⁶ però que no dubtà ni un moment a endur-se'l cap a Estats Units. Aquest col·leccionista desconegut no era un altre que Charles Deering i podem resseguir els detalls d'aquesta operació gràcies a la correspondència que mantingué amb Miquel Utrillo. En una missiva del 14 de desembre de 1916, escrita des de Miami, Deering confirma que fou Harris qui adquirí el *Retaule de Quejana* (ell l'anomena altar) a Espanya: "*It is Harris who bought in Spain the Quejana altar.*"²⁷ I en una carta posterior, datada cinc dies després, és a dir, el 19 de desembre de 1916, explica que ell n'ha estat el comprador i que té la intenció d'enviar-lo per vaixell des d'Estats Units fins a Espanya contradient els consells dels seus amics: "*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.*"²⁸ Deering esperava que la peça arribés a Sitges sense problemes, n'estava completament convençut tot i els problemes que podia causar la guerra, però per quedar-se més tranquil li demanà a Utrillo que li enviés un cablegrama urgent quan el retaule i el frontal estiguessin sans i estalvis a les seves mans.²⁹ Un cop a Sitges, foren traslladats a Maricel on s'instal·laren al Saló Blau,³⁰ en un lloc preferent de l'estança presidint l'espai en un altar encarregat a Salvador Alarma³¹ (fig. 3).

²⁶ *El retaule de...*, p. 476.

²⁷ *Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 14 de desembre de 1916*. Biblioteca Popular Santiago Rusiñol, Arxiu Utrillo: 3337. Vid. APÈNDIX I.

²⁸ *Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo, 19 de desembre de 1916*. Biblioteca Popular Santiago Rusiñol, Arxiu Utrillo: 3328. Vid. APÈNDIX II.

²⁹ 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 retaule havia passat de la Galeria Harris a la col·lecció Deering d'Estats Units, obviat la seva estada a Sitges, des d'on entraria a formar part de les col·leccions de l'Art Institute of Chicago per donació de Mrs. Chauncey McCormick i Mrs. Richard E. Danielson, dada aquesta darrera totalment correcta. Juan Antonio GAYA NUÑO, *La pintura española fuera de España. Historia y catálogo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, p. 272 (cat. núm. 2227 i 2228, fig. 12-13). També matisa les informacions de Luis Monreal qui deia 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, ja que s'ometia la labor d'intermediari realitzada per la Galeria Harris de Londres. Luis MONREAL, *La pintura en los Grandes Museos*, volum II, Barcelona, Planeta, 1975 (7a ed., 1982), p. 17. Per últim, les cartes 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 què passà a la col·lecció Deering i d'allí aniria al museu de Chicago l'any 1928. Com hem vist, això és impossible ja que Deering estava enviant les peces des de Miami fins a Sitges l'any 1916 tal i com ell mateix reconeix i, a més, conservem fotografies antigues que confirmen l'estada de l'obra a Catalunya. M. MELERO-MONEO, *Retaulo y frontal...*, p. 35, n.2.

³⁰ 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. Marta WOLFF, *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.

³¹ Salvador Alarma i Tastàs (Barcelona, 1870-1941), decorador i escenògraf teatral, es formà a Llotja, amb Alexandre Planella i amb la seva pròpia família que es dedicava a la pintura i a la decoració.

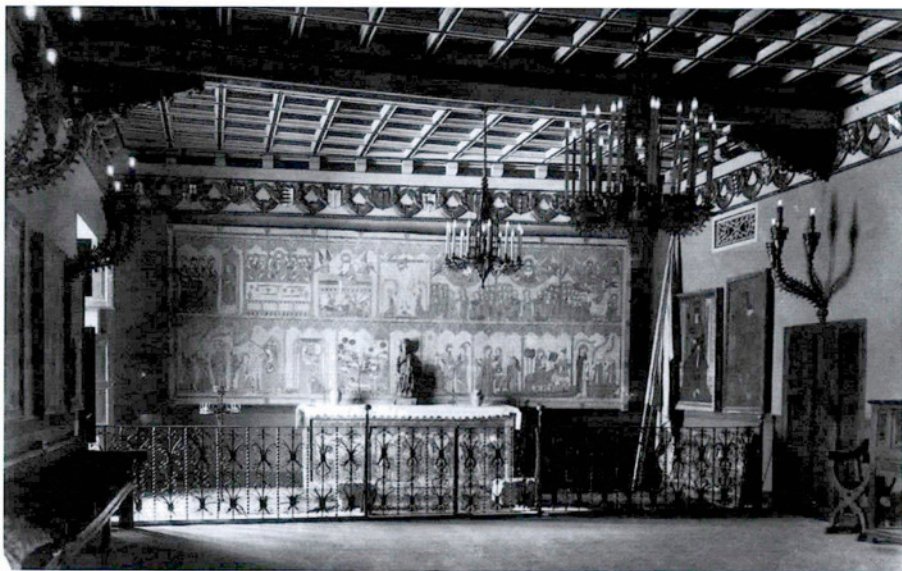


FIGURA 3. Saló Blau. Palau Maricel de Sitges (c. 1918). Fotografia: AFB (Arxiu Fotogràfic de Barcelona), Francesc Serra.

El conjunt romangué a Sitges fins l'any 1921 quan emprengué el viatge cap a Estats Units amb la resta de la col·lecció. Allí estigué en possessió de Deering fins 1924 quan el regalà a les seves filles, Mrs. Chauncey McCormick i Mrs. Richard E. Danielson,³² les quals el 1925, i de mutu acord, el cediren en préstec a l'Art Institute of Chicago. El museu incorporaria de manera definitiva a les col·leccions el retaule i el frontal d'altar l'any 1928 quan, ja mort Charles Deering, les seves he-

Aprengué els secrets de l'escenografia i esdevingué un dels artistes més destacats i reclamats de Barcelona dins la seva especialitat. Josep Francesc RAFOLS, *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, volumen I, Barcelona-Bilbao, Edicions Catalanes i La Gran Enciclopedia Vasca, 1980, p. 9. Es conserva una referència d'un pagament anticipat del 20 de desembre de 1916 per un altar a nom de Salvador Alarma. L'encàrrec coincideix en dates amb l'enviament des d'Estats Units del Retaule de Quejana i per això les mides que tingué l'altar sembla que es corresponen amb les d'aquesta obra. *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*. Biblioteca Popular Santiago Rusiñol, Arxiu Utrillo: sense número d'inventari.

³² Mrs. Chauncey McCormick i Mrs. Richard E. Danielson són 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-les amb els «dos señores» que donaren l'obra a l'Art Institute of Chicago. J. A. GAYA NUÑO, *La pintura española fuera...*, p. 272.

reves iniciaren una intensa campanya de donacions a diverses institucions nord-americanes en memòria del seu difunt pare.

En segon lloc, volem prestar atenció a una de les obres cabdals de l'art català, la taula central del *Retaule de Sant Jordi* obra de Bernat Martorell. Molt se n'ha parlat d'ella i no és la nostra intenció ni la nostra finalitat fer-ho aquí, sinó que el que ens interessa és centrar-nos en el periple que realitzà fins arribar a mans de Charles Deering. La taula, una de les joies de la col·lecció, es pintà entre 1434 i 1436³³ per satisfer l'encàrrec de la Diputació del General de Catalunya presidida per Pere de Palau que unànimement havia decidit embellir la Capella de Sant Jordi. Per realitzar aquesta obra es trià Martorell, considerat llavors el millor pintor i el més reputat de la ciutat,³⁴ qui emprà fusta de roure de Flandes, un luxe poc usual en aquestes contrades, que ens dóna una idea de la qualitat que cercaven obtenir els comitents. L'execució de Martorell fou precisa i constitueix un dels cims més elevats del seu art, excel·lència que es concentra sobretot en la taula central del conjunt. En ella apareix representat Sant Jordi a llocs d'un cavall blanc donant mort al drac en presència de la princesa, agenollada i en posició de pregària, amb el castell al fons des d'on els ciutadans observen l'escena amb atenció. El conjunt es completava amb unes taules laterals on es representen diverses escenes hagiogràfiques del sant. Actualment el retaule es troba desmembrat i li manquen la predel·la i la taula del coronament que resten desaparegudes, així com part del cantó esquerre de la taula central on hom pot apreciar que les potes i part de la cua del cavall han estat retallades, però n'ignorem en quina data.

Tampoc consta en quin moment el conjunt entrà en el mercat artístic. Això converteix la seva participació en la Exposició Retrospectiva de l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona l'any 1867 en una de les notícies més antigues que conservem sobre ell.³⁵ Aleshores eren propietat de Francisco Rocabruna, baró de l'Albí, resident a Barcelona, qui les conservà fins a la seva mort. Un cop traspassat el baró la col·lecció restà en mans de la seva vídua, Josefa Rocabruna, qui l'any 1872 encara conservava en propietat totes les peces del conjunt.³⁶ En desconeixem el motiu, potser penúries econòmiques, desinterès, però el fet cert és que l'any 1877 els qua-

³³ Coneixem la cronologia en què s'executà el retaule gràcies al contracte que Martorell signà el 12 de juliol de 1437 amb la confraria dels sabaters de Barcelona per realitzar el *Retaule de Sant Marc*, document en el que s'esmenta la finalització de l'encàrrec per la Generalitat. Si a aquesta notícia li afegim que la construcció de la Capella de Sant Jordi a càrrec de Marc Safont es produí entre 1432 i 1434, podem situar la seva intervenció entre 1434 i 1436 aproximadament. Francesc RUIZ QUESADA, «Bernat Martorell» a *L'Art Gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005. p. 234.

³⁴ Aquesta posició de preeminència el portà a rebre encàrrecs tan importants com la predel·la del retaule major de Santa Maria del Mar i el retaule major de l'església del monestir de Santa Caterina, entre d'altres.

³⁵ Les taules apareixen catalogades amb els números 2139, 2140, 2141, 2142, 2143 i 2144 i remetent a la presència d'una Verge, d'un Sant Jordi i del martiri d'aquest darrer, que s'ha considerat que podien ser pertanyents al *Retaule de Sant Jordi* de Bernat Martorell.

³⁶ José GUDIOL RICART, *Bernardo Martorell*, Madrid, CSIC. Instituto Diego Velázquez, 1959 p. 37.

tre compartiments laterals eren en mans de l'antiquari barceloní Celestí Dupont. Suposem que fou ell qui les vengué vers 1900 a Théophile Belin, comerciant francès establert a París, en possessió de qual romangueren fins l'any 1904 quan la Société des Amis du Musée du Louvre les adquirí per regalar-les al museu francès un any després.

A diferència de la resta del conjunt, el compartiment principal restà a Barcelona però no a la col·lecció Rocabruna. Tenim notícia que, amb el permís de Josefa Rocabruna, un rector de les Escoles Pies actuà d'intermediari en la venda de la taula a Josep Ferrer-Vidal i Soler paral·lelament a la compra dels compartiments laterals per part de Celestí Dupont.³⁷ El nou propietari en tingué la possessió durant molts anys, tants, que n'encarregà una restauració poc abans de 1906.³⁸ El compartiment era cobejat per diversos col·leccionistes però Ferrer-Vidal sempre es negà a vendre fins que finalment cedí davant la pressió d'Utrillo qui rebé la indispensable ajuda de Paul Tachard,³⁹ i la fortuna que li oferí Deering. Així la *Taula de Sant Jordi* canvià de mans i passà a formar part de les col·leccions de Maricel el mes de juny de 1917, després d'abonar al seu propietari la important suma de 100.000 pessetes⁴⁰ (fig. 4). La història de la transacció comercial no acaba aquí,

³⁷ «El retaule de Sant Jordi atribuït a en Benet Martorell», *Vell i Nou*, Any III, núm. 48 (1 d'agost 1917), p. 496. L'article explica que les vendes es feren degut a la minoria d'edat del baró de l'Albi. Creiem que es refereixen al nebot, Francesc Rocabruna, ja que feia poc que el baró havia traspassat.

³⁸ Tenim notícia que la restauració va córrer a càrrec del pintor Moragas i que a ell es deuen els afegits posteriors que se li detecten. És per això que plantejem la possibilitat que l'amputació de la part esquerra de la taula central es produís en aquest moment ja que podria trobar-se malmesa. En el transcurs del procés, Salvador Sanpere i Miquel hi trobà encolat darrere una etiqueta de paper on suposadament hi deia «Albes». Aquest descobriment el portà a associar de manera errònia la taula a Pedralbes quan, com recull Alcolea, el més factible és que la paraula que realment aparegués fos «Albi» que faria referència al seu antic propietari. Santiago ALCOLEA BLANCH, «El Retaule de Sant Jordi de Bernat Martorell, a París, Xicago i Filadèlfia» a *Art Català al Món*, Barcelona, Edicions 62, 2007, p. 72-75 i *El retaule de Sant Jordi...*, p. 495.

³⁹ Paul Tachard, antiquari establert a Barcelona, vengué i realitzà diverses donacions d'obres d'art a la Junta de Museus tot i que en paral·lel treballava per a diversos col·leccionistes als quals ajudava a aconseguir aquelles peces en què estaven interessats. Posseïa uns grans coneixements sobre l'art del tèxtil que el portaren a redactar el prefaci i el catàleg de brodats (medievals i renaixentistes) de Celestí Dupont. Respecte a la seva intervenció en l'adquisició de la *Taula de Sant Jordi* per part de Charles Deering conservem un rebut en què Utrillo li pagà cinc mil pessetes de comissió pels serveis prestats: «Recibí del Señor Don Miguel Utrillo la cantidad de cinco mil pesetas como comisión de la adquisición del cuadro de San Jorge perteneciente a Dn. José Ferrer Vidal. P. Tachard. Barcelona 26 de junio 1917». Biblioteca Popular Santiago Rusiñol, Arxiu Utrillo: sense núm. inv. Aquesta documentació precisa el moment exacte de la compra i la seva entrada en la col·lecció Deering, matisant les dades aportades per Duran i Sanpere, qui assegurava que la taula havia estat exportada a Estats Units i poc després, cap a 1918, Miquel Utrillo i Charles Deering la repatriaren per incloure-la a Maricel. Agustí DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, volum 3, Barcelona, Curial, 1975, p. 76.

⁴⁰ Es conserva la referència d'un pagament de 100.000 pessetes a José Ferrer-Vidal del dia 28 de juny de 1917 per la compra «de un cuadro gótico representando la leyenda de San Jorge». *Liste provisoire des paiements faits par M. Utrillo pour Marycel*. Biblioteca Popular Santiago Rusiñol, Arxiu Utrillo: sense número d'inventari.



FIGURA 4. Saló Blau. Palau Maricel de Sitges (c. 1918). Fotografia: AFB (Arxiu Fotogràfic de Barcelona), Francesc Serra.

sembla que Ferrer-Vidal volgué assegurar-li un futur estable i català a l'obra, o potser tenia remordiments davant l'astronòmica oferta que havia acceptat, i per aquest motiu va fer incloure una clàusula especial en la venda que comprometia Charles Deering a no treure mai del país el retaule i a preservar-lo dins dels murs de Maricel.⁴¹ Aquest acord, que suposem només fou verbal, es mantingué vigent fins l'any 1921 quan el nord-americà abandonà definitivament Espanya. El *Sant Jordi*, com el *Retaule de Quejana*, formà part del conjunt d'obres que passaren a engrossir les seves col·leccions nord-americanes fins l'any 1924, quan decidí regalar-la a les seves filles. Mrs. Chauncey McCormick i Mrs. Richard E. Danielson

⁴¹ Aquesta clàusula era present a diverses obres que adquirí Deering. Potser estava motivada pel recel d'alguns propietaris de vendre obres a un estranger que podia endur-se-les d'Espanya per sempre, potser per calmar la consciència dels venedors o només era una simple estratagema per aconseguir la venda ràpidament. En aquest cas tenim notícia d'aquest acord gràcies a un comentari escrit en una fotografia per Miquel Utrillo i Vidal, fill de Miquel Utrillo i Morlius, on s'explicita que fou adquirida a la família Ferrer-Vidal «comtant de manera explícita, que mai podria sortir del país». En el mateix document indica que l'adquisició es realitzà l'any 1915, data errònia com hem vist, i dóna com a preu de venda 350.000 pessetes en comptes de les 100.000 pessetes abans esmentades. En aquest cas, el preu pagat podria ser verídici ja que la comptabilitat de Maricel no recull totes les quantitats que es pagaren ni totes les adquisicions realitzades. Biblioteca Popular Santiago Rusiñol, Arxiu Utrillo: 3442-38.

en foren propietàries durant nou anys, fins 1933, quan feren una donació conjunta en honor al seu pare a l'Art Institute of Chicago. D'aquesta manera finalitzava el periple d'una de les obres cabdals de l'art gòtic català i es posava punt i final a la possibilitat que la taula tornés a casa nostra per sempre més.

Conclusions

Com hem vist, Maricel contenia entre les seves parets un conjunt d'obres actualment considerades de referència dins el repertori medieval hispànic. Gairebé totes es concentraven en el Saló Blau, l'estança creada expressament per albergar-les, que responia perfectament als canons estètics del neomedievalisme i a la voluntat del col·leccionista nord-americà de recrear l'aparença de les antigues residències nobiliàries espanyoles. Deering tingué la immensa sort de trobar en Utrillo no només un amic, sinó també el col·laborador perfecte per assolir aquestes fites. L'americà no dubtà ni un instant en servir-se dels seus coneixements per adquirir en les millors condicions una gran quantitat d'obres d'altíssima qualitat amb les que reunir un tros d'Espanya, d'aquella Espanya que tant estimava, en la seva residència i així també poder demostrar l'èxit econòmic i social assolit. Així ho entengué Ramon Casas quan realitzà el projecte per l'ex-libris⁴² del seu amic (fig. 5) on ens presenta un Charles Deering en primer pla, de cos sencer, vestit amb una túnica d'emperador i sustentant un llibre a una mà i la seva inseparable cigarreta a l'altra, amb un castell al fons. Tot i tractar-se d'un dibuix caricaturesc no deixà de presentar-nos un personatge que no tenia cap mena de problema en mostrar-se com un senyor del castell, un noble, que regnava sobre les seves possessions amb una aparença règia digna d'un important monarca medieval.



FIGURA 5. Atribuït a Ramon Casas: *Ex-libris per a Charles Deering* (c. 1916). Fotografia: AFB (Arxiu Fotogràfic de Barcelona), Francesc Serra.

⁴² Atribuïm l'autoria d'aquest ex-libris a Ramon Casas tot i que la manera en què es representa Charles Deering no s'ajusta a les altres que coneixem. No era estrany que el caricaturitzés però sí que ho és la manera en què agafa la cigarreta perquè difereix d'altres retrats realitzats per Casas. Aquí sosté la cigarreta amb els dits índex i cor mentre que conservem fotografies que mostren que acostumava a sostenir-la amb el polze i l'índex, fet que ens fa plantejar l'atribució, ja que Casas era un artista força atent a aquests petits detalls. D'altra banda, suposem que l'ex-libris estava destinat a l'excel·lent col·lecció de llibres sobre el món i la cultura hispàniques que havia reunit al llarg dels anys i que trobà en Maricel el lloc ideal on dipositar-la. Realitzat en data incerta, creiem que el seu disseny fou al voltant de 1916. Llavors feia poc que havia adquirit el Castell de Tamarit i l'edifici que apareix al fons del dibuix podria referir-se de manera al·legòrica a aquest emplaçament proper a Tarragona.

APÈNDIX I

Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo

Miami, Florida, 14 de desembre de 1916

Biblioteca Popular Santiago Rusiñol, Arxiu Utrillo: 3337

Car Don Miquel,

Gràcies per les cartes dels dies 8, 13 i 15 de novembre i pels discs de música catalana.

Encara estic preocupat per la seva salut, i em pregunto si no hauria d'agafar-se unes vacances d'alguns mesos, potser una "cura" a qualsevol lloc.

Confio que haurà comprat el retrat pintat per Goya i la estatueta del segle XV. Si no paguem i permetem que bons objectes [artístics] surtin del país després els he de comprar a Nova York per quatre o cinc cops més del seu preu original. "El principal dels compradors d'antiguitats d'Anglaterra" com vostè l'anomena ha vingut a Espanya sense cap mena de dubte [treballant] per Harris, amb qui P.W. French manté estretes relacions. Va ser Harris qui va comprar a Espanya l'altar de Quejana i, penso, que totes les altres coses que vaig adquirir a French. És millor buscar les coses belles que poden ser comprades a Espanya, així que seria important espavilar el vostre agent i no deixar que Harris ho adquireixi tot. Per descomptat, els objectes que aquest home posseeix la família ho sap i ell ho ven i li dona a Huntington a triar primer. Ara Huntington ha promès no comprar més a Espanya. Estic encantat que pugui aconseguir els discs pel gramòfon.

Afectuosament seu,
C. Deering

APÈNDIX II

Carta de Charles Deering a Miquel Utrillo

Brickell Point, Miami, Florida 19 de desembre de 1916

Biblioteca Popular Santiago Rusiñol, Arxiu Utrillo: 3328

Car Don Miquel.

Un canvi i la resta li farà un gran bé. Escolti el meu suggeriment. Suposo que vostè està esperant el nou fill d'un moment a l'altre. Però, a principis de març o finals de febrer, vostè podria salpar en l'Alfons XII o XIII (que és un gran vaixell) des de Vigo fins l'Havana. Tres cops per setmana un gran vapor surt de l'Havana i passa pel Cap West fins a casa. Miami és a cinc hores en tren. Vostè pot venir aquí i estar-se un temps i molt probablement tornariem junts a Espanya. Per descomptat, tot va al meu càrrec i li suggereixo que vingui la senyora Utrillo, excepte que no vulgui deixar al nen. Potser don Ramon vulgui venir amb vostè? Espero que vulgui fer-ho.

M'assabento que els bronzes no vindran en l'S.S. Olivarria i sí ho faran en el Cabot Cevera.

Avui estic fent les diligències perquè l'altar de Quejana es trameti en el vaixell de la Línia Transatlàntica que salparà de New York al gener. Tothom hi està en contra, però jo tinc un petit temor pels riscos de la guerra en els vaixells. Espero que vostè m'envii un cable notificant-me l'arribada "Deering Miami Quejana ha arribat sà i estalvi." Així mateix informi a la recepció de la present, si els bronzes han arribat si us plau envii un cable dient "bronzes han arribat."

No digui que no a la vinguda (a Miami) abans que el doctor hagi dit que tot està bé. Crec que això el convertirà en un home nou.

Afectuosos records, i a la família. Sincerament seu,
C. Deering

BIBLIOGRAFIA

- ALCOLEA BLANCH, Santiago. «El Retaule de Sant Jordi de Bernat Martorell, a París, Xicago i Filadèlfia». *Art Català al Món*. Barcelona: Edicions 62, 2007, p. 72-75.
- 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» a Bonaventura BASSEGODA (ed.), *Col·leccionistes, Col·leccions i Museus. Episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona; Barcelona: Universitat de Barcelona; Girona: Universitat de Girona; Lleida: Universitat de Lleida; Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2007, p. 143-152.
- BORRÀS, Maria Lluïsa. «El desventurado caso del legado Deering» a Maria Lluïsa BORRÀS. *Coleccionistas de arte en Cataluña*. Barcelona: Biblioteca de La Vanguardia, 1986, p. 41-52.
- CASTRO, Cristóbal de. *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.
- COLL, Isabel. *L'edifici i el retaule de l'Hospital de Sant Joan de Sitges*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, 1990.
- COLL, Isabel. *Ramon Casas. Una vida dedicada a l'art (Catàleg Raonat de l'Obra pictòrica)*. Barcelona: El Centaure Groc, 1999.
- CRIVILLÉ I ESTRAGUÉS, Florenci. «L'escultor Pere Jou i les seves intervencions a Sant Joan de les Abadesses». *Annals. Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès* [Ripoll] (desembre 1988), p. 87-94.
- DOMÈNECH, Ignasi. *Pere Jou, escultor*. Sitges: Ajuntament de Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges: Diputació de Barcelona, 2011.
- DURAN I SANPERE, Agustí. *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, volum 3. Barcelona: Curial, 1975.
- «El retaule de Quejana». *Vell i Nou*, any III, núm. 47 (15 juliol 1917), p. 471-476.
- «El retaule de Sant Jordi atribuït a en Benet Martorell». *Vell i Nou*, any III, núm. 48 (1 d'agost 1917), p. 495-496.
- «Els tapisos de Saragossa». *Pèl & Ploma* [Barcelona], núm. 89 (1 gener 1903), p. 254.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España. Historia y catálogo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.
- GUDIOL RICART, José. *Bernardo Martorell*. Madrid: CSIC. Instituto Diego Velázquez, 1959.
- JOU I MIRABENT, David. «Dos artífexs i dues obres memorables. Arnau Cadell i Pere Jou, escultors de capitells». *Avui (AvuiArt)*, any XVI, núm. 4909 (3 juliol 1991), p. IV.
- JOU I MIRABENT, David. *L'escultor Pere Jou*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, 1991.
- «Llei sobre la conservació dels monuments i objectes arqueològics i artístics. 12 de juny de 1902. (Publicada en la Gazeta Oficial del Regne, el 27 de juny de 1902, número 149)», *Forma* [Barcelona], volum 2 (1906-1908), p. 454-476.

- Marycel*. Barcelona: Publicaciones de la Revista de Arquitectura, 1918.
- MAXON, John. *The Art Institute of Chicago*. London: Thames and Hudson, 1970.
- MELERO-MONEO, Marisa. «Retablo y frontal del convento de San Juan de Quejana en Álava (1396)». *Locvs Amoenvs*, núm. 5 (2000-2001), p. 33-51.
- MONREAL, Luis. *La pintura en los Grandes Museos*, volumen II, Barcelona: Planeta, 1975, 7a ed., 1982.
- PANYELLA, Vinyet. «L'escala del Castell de Solivella». *Miscel·lània d'Estudis Solivellencs* [Solivella], vol. 2 (1984), p. 91-98.
- PANYELLA, Vinyet. *Miquel Utrillo i les arts*. Sitges: Ajuntament de Sitges. Consorci del Patrimoni de Sitges, 2009.
- RÀFOLS, Josep Francesc. *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, volumen I. Barcelona-Bilbao: Edicions Catalanes i La Gran Enciclopedia Vasca, 1980.
- RUIZ QUESADA, Francesc. *Bernat Martorell, el mestre de sant Jordi*. Barcelona: Generalitat de Catalunya: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002.
- RUIZ QUESADA, Francesc. «Bernat Martorell». *L'Art Gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 228-240.
- SANS TRAVÉ, Josep Maria. «Solivella». *Gran Geografia Comarcal de Catalunya. Segarra, Urgell, Conca de Barberà*, volum. 9. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 1983, p. 344-347.
- TERÉS I TOMÀS, Maria Rosa. «L'herència de Pere Sanglada» a *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 57-61.
- TRENC, Eliseu. «El més «montmartrois» dels catalans de París». *Serra d'Or*, núm. 592 (abril 2009), p. 65-70.
- UTRILLO, Miquel. «Art Usual. Sobres d'una estatua den Millan». *Pèl & Ploma* [Barcelona], núm. 56 (15 juliol 1900), p. 8-9.
- UTRILLO, Miquel. «De cóm fou fet Marycel». *Baluart de Sitges*, any XII, núm. 571 (15 setembre 1912), p. 1-2.
- 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.