



17. Fotografia on es recull el personal del Museu fent l'inventari de la Col·lecció Plandiura, 1932.



18. Casa de Lluís Plandiura al carrer de la Ribera, 6 quan començaven el trasllat de la col·lecció, 1932.



19. Sales de la casa de Lluís Plandiura amb la col·lecció d'obres d'art.



20. Sales de la casa de Lluís Plandiura amb la col·lecció d'obres d'art.

- FONTBONA, Francesc (1978), "Lluís Plandiura i Pou", a *Gran enciclopèdia catalana*, vol. XI, Barcelona, Enciclopèdia Catalana.
- GALÍ, Alexandre (1985), *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900-1936*, llibres XIII i XIV, Barcelona, Fundació Alexandre Galí.
- GUARDIA, Milagros; CAMPS, Jordi, i LORÉS, Immaculada (1993), *La descoberta de la pintura romànica catalana. La col·lecció de reproduccions del MNAC*, Catàleg de l'exposició, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya / Electa.
- MASSOT I MUNTANER, Josep (1991), *El bisbe Josep Miralles i l'església de Mallorca. De la Dictadura a la Guerra Civil*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ORS, Eugeni d' (1990), *Glosari 1915*. Edició i presentació de Josep Murgades, Barcelona, Quaderns Crema.
- SCHAPIRO, Meyer (1982), "Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel: champ et véhicule dans les signes iconiques". A *Style, artistes et société*. París, Gallimard.
- SOCIAS PALAU, Jaume (1976), *Pintura catalana en el Castell de la Geltrú*. Pròleg de José Milicua, Barcelona, Selecta.
- VÉLEZ, Pilar (1989), "El cartell artístic al tombant de segle", a *Cartells modernistes estrangers. Col·lecció del Museu d'Art Modern*, Catàleg de l'exposició, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- VIDAL I JANSÀ, Mercè (1991), *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Institut d'Estudis Catalans.

* Voldria agrair les facilitats que em brindaren per accedir a les obres a Montserrat Pagès i Teresa Guasch (MNAC); Sílvia Ventosa (Museu de la Indumentària), i Marta Montmany (Museu de les Arts Decoratives).

Joaquim Folch i Torres i Lluís Plandiura, dues personalitats apassionades pel nostre patrimoni artístic

Mercè Vidal i Jansà

Unes circumstàncies històriques

Esdevé un capítol interessant i important de la nostra història recent tractar pel que fa al col·leccionisme d'obres d'art l'apassionament amb què el van viure dues persones significades: Joaquim Folch i Torres (1886-1963), qui va ésser el director dels museus d'art de la ciutat entre 1918 i 1939, i Lluís Plandiura i Pou (1882-1956), qui destacà com un dels principals col·leccionistes d'obres d'art antic. Tots dos pertanyen a una mateixa època: la del noucentisme; en què la voluntat de construir i estructurar un país a l'encalç dels països avançats d'Europa constitueix un dels punts àlgids i en què la formació de les col·leccions d'art per als museus és una de les fites que cal assolir. És un període històric en què els interessos es mouen en un vast i ampli camp i en què la cultura és entesa com "l'obra a fer". En aquest sentit, la glossa que escrigué Xènius el 1915 ens il·lustra perfectament: "Darrera l'Acadèma, la Biblioteca. Darrera la Biblioteca, el Museu. Això va prenent forma. [...] De la confusió de les aigües surt una illa nova —delimitada, ordenada—, una illa que és un Museu." (Ors, 1990, p.305).

Barcelona, a diferència de moltes capitals europees que a finals del segle XVIII i principis del XIX varen convertir les col·leccions reials en patrimoni museístic, era una ciutat sense museus; una ciutat que, arran de l'Exposició Universal del 1888, en començaria a endegar la realització d'uns quants, ja que el Museu

Provincial d'Antiguitats, instal·lat a la capella de Santa Àgata (Figura 1), i el que l'Acadèmia de Bones Lletres havia conformat el 1844 amb els objectes salvats de la revolució eren les úniques mostres d'unes incipients col·leccions públiques. Algunes excel·lents col·leccions privades, com la col·lecció Estruch, oberta públicament arran de l'Exposició de 1888, feien les funcions de museu, encara que en la majoria predominaven sobretot obres d'art barroc i del segle XIX al costat de peces de mobiliari antic. De fet, era indicatiu del gust i de la cultura neoclàssics. Les Exposicions Retrospectives i les dedicades a Exposicions d'Art Sumptuàries de l'Acadèmia de Belles Arts constituïen, si més no, iniciatives vers el foment de museus encara que l'interès es decantava més per restes epigràfiques que per l'art medieval; en aquest vessant, l'art gòtic, que ja havia tingut des dels inicis presència en la societat civil, és el que començarà a despuntar vinculat a les col·leccions d'art, siguin aquestes públiques o privades.

Un altre fet dominà en la societat del XIX i, en principi, n'orientà els continguts museístics; ens referim al pes de vincular el museu amb la formació dels artistes en funció de la seva educació i del lligam que aquests havien d'establir amb la indústria. Fenomen que s'inscriu en el corrent de renovació pedagògica que es produeix a Europa a finals segle XIX i que, a Catalunya, propiciaria que un dels primers museus fos el Museu de Reproduccions (1891), impulsat per Salvador Sanpere i Miquel i per Josep Lluís Pellicer; creat a la manera del South Kensington de Londres (el Victoria and Albert Museum) i a redós de les teories difoses a Europa per Gottfried Semper. El canvi començaria a ser efectiu quan la Lliga Regionalista obté la majoria en les eleccions del 1901 i impulsa la creació d'un ens adreçat directament a endegar els museus de la ciutat a través de la Junta Municipal de Museus i Belles Arts; poc després anomenada Junta de Museus. El 1902 ja promourien l'Exposició d'Art Antic que, en la secció tercera (Figura 2), al costat de teixits, escultura gòtica i d'alguns retaules, veiem que aquell interès només pels objectes en pedra o d'altres que tenien el caràcter d'epigràfics —làpides amb inscripcions amb interès i significació com els documents històrics— són desplaçats per una major presència d'obres d'art.

Si pel que fa a la conservació d'obres als museus hi ha, com hem anat apuntant, aquest gust i aquest interès per una determinada producció hem de pensar que el col·leccionisme privat també es mantindrà en els mateixos paràmetres. L'estima per l'art medieval romànic és molt recent, fins i tot el terme "romànic" va ser donat per Charles de Gerville el 1818 i difós per Arcisse de Caumont el 1830-1840. L'art romànic per la pròpia concepció estètica molt més abstracta i sintètica que el realisme del món gòtic manté als ulls de la cultura del neoclassicisme un valor d'"art bàrbar". I aquest no és un fenomen exclusiu de l'art antic, el món contemporani participa d'una mateixa conceptualització estètica, però apreciànt-ho favorablement. En aquest sentit, per exemple, situaríem a artistes que



1. Museu d'Antiquitats, instal·lat a la Capella de Santa Àgata.



2. Exposició de 1902, organitzada per la Junta de Museus, secció tercera.

estan a l'avantguarda de les recerques, com és el cas d'André Derain, més enllà del que havien aportat els Nabis. Així, amb l'obra *La Dansa* (1905-1906) (Figura 3) inclou, al costat de figures provinents de l'exotisme deutor de Gauguin, una de les figures abillada a la manera de les que podem trobar en la portada romànica de l'església de Sant Pere de Moissac (Schapiro, 1982, p.7-34). ¿Per què un artista contemporani pot situar, al costat del primitivisme en què es debat l'art occidental a principis del segle XX, una figura que prové de l'art medieval? Doncs precisament perquè per a Derain aquell art, qualificat com a "art bàrbar", respon i desvetlla el mateix interès per a la seva recerca que el que puguin aportar l'estatuària d'art negre o la de procedència oceànica.

Endegada la Junta de Museus, com indicàvem, com un organisme actiu en pro del foment dels museus d'art de la ciutat, el capítol d'adquisicions és important malgrat que com a ens públic no disposés de tots els recursos necessaris i hagués de valdre's de les donacions, llegats, dipòsits que el col·leccionisme privat li brindava. De fet, aquest vincle entre museus públics i col·leccionisme



3. André Derain, *La dansa*, 1905-1906.

més, li havien servit per poder confeccionar els coneguts fascicles de *Les pintures murals catalanes*, com una de les primeres tasques endegades, el 1907, per l'Institut d'Estudis Catalans i que en bona part serviren per difondre un patrimoni ignorat i poc valorat (Ainaud de Lasarte, 1993, p.57-69; Guardia, Camps i Lorés, 1993).

En aquesta primera anada a la Cerdanya, Folch constataria que les restes de figures molt malmeses i en estat llastimós que integraven el davallament d'Erill-la-Vall i el de Santa Maria de Taüll i que la "Missió arqueològica-jurídica de l'Institut a la ratlla d'Aragó" havia vist l'estiu de 1907 ja no hi eren. La "Missió" l'havien integrat Josep Puig i Cadafalch, mossèn Josep Gudiol, Guillem M. Brocà, Josep Goday i el fotògraf Adolf Mas, qui n'enregistrà unes instantànies molt interessants. Ambdós davallaments s'havien dispersat. Amb el temps es constatà que cinc de les figures del davallament d'Erill (Figura 5) figuraven en el Museu Episcopal de Vic, i les figures de la Mare de Déu i de Sant Joan es trobaven en possessió d'un col·leccionista que, indiscutiblement, era Lluís Plandiura. Pel que fa al davallament de Santa Maria de Taüll (Figura 6), trobat darrere el retaule de Santa Maria, amb les figures de Crist; Josep d'Arimatea; la Mare de Déu i Dimes, també eren propietat del mateix col·leccionista. El comerç d'antiguitats havia portat una altra figura de la Mare de Déu, corresponent com han demostrat estudis posteriors a l'església de Sant Climent de Taüll, al Fogg Art Museum de la universitat de Harvard (Cambridge, Massachusetts). Aquesta obra, a través de la firma Germans Bacri, havia aparegut, el 1928, misteriosament a París.

És a dir que, per bé que la "Missió" s'havia limitat, en aquell moment (1907), a aixecar plànols d'algunes de les esglésies de la vall de Boí (Erill-la-Vall, Boí, Taüll, Durro, Coll) i a explorar les de Barruera i Cardet, les obres s'havien deixat *in situ*; la manca d'una salvaguarda d'aquest patrimoni havia fet que a través del mercat d'antiguitats algunes de les obres arribessin a mans privades i que d'altres s'haguessin adquirit per figurar en col·leccions públiques tant del país com forànies.

Quan les cinc obres procedents del davallament d'Erill arribaren al Museu Episcopal de Vic, el mateix mossèn Gudiol rememorà aquell moment en què per primera vegada foren vistes les obres per la "Missió":

Sempre recordaré amb fruïció el moment d'entreveure aquestes escultures dintre el clos profund, on sens dubte havien estat deixades perquè s'annessin consumint en ésser tretes del culte públic; sempre tindrè present les sensacions que vaig experimentar a mesura que anaven sortint del llòbrec amagatall aquestes figures que per ses dimensions i formes feien l'efecte de cossos humans momificats i assecats en estranyes posicions. Cada escultura que ens venia a les mans era posada dreta i relacionada amb les altres, amb la qual cosa vàrem trobar, mutilat, sí, però amb tota sa intensitat emotiva, un nou exemplar del tipus iconogràfic que ens donen les set imatges que componen el grup



5. Davallament d'Erill en la instantània enregistrada per Adolf Mas, el 1907.



6. Davallament de Santa Maria de Taüll en la instantània enregistrada per Adolf Mas, el 1907.

del davallament de la Creu que serveix de recordatori eucarístic al Santíssim Misteri de Sant 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..." (*Anuari*, 1911-1912, p.702-703; Bastardes, 1980, p.16-17).

També Josep Puig i Cadafalch referint-se al davallament d'Erill deia:

Un altre davallament de la Creu fou trobat en un basament del cloquer d'Erill-la-vall. Per una unça —80 ptes.— la Missió hauria pogut adquirir aquestes estàtues, inservibles als ulls dels pobres rectors de les parròquies pirinenques. La Missió considerà que era, per la seva part, indelicat aprofitar l'autorització donada pel Sr. Bisbe d'Urgell de visitar les esglésies per a la compra d'objectes, àdhuc destinant-les al Museu de Barcelona, i [en] refusà l'oferta. Més tard hi arribaren els marxants (*Anuari*, 1921-1926, p.207-208; Bastardes, 1980, p.17).

Ambdós testimonis ens exemplifiquen a bastament l'interès que havia desenvolupat un patrimoni artístic català que sense cap tipus de protecció estava a la mercè del comerç d'antiguitats. Però, també, ens revelen la importància que per al mateix estudi de l'art romànic tenien aquelles troballes en què la iconografia d'una mística dolorosa enfront la més estesa i coneguda d'un Crist triomfant en majestat com recullen els coneguts pantocràtors en corroborava l'existència. Avui, molts dels estudis dedicats a l'art romànic recullen aquella iconografia i, en especial, Rafael Bastardes n'ha donat els excepcionals caràcter i categoria artístics dels davallaments romànics catalans.

Lluís Plandiura i Pou (Figura 7) esdevingué, com ja indicàvem, un dels millors col·leccionistes d'art medieval. La seva família era originària del barri de la Ribera de Barcelona, dedicada al negoci del comerç de productes colonials —espècies, sucre, cafè, cacau...—, i Lluís Plandiura hi va néixer el 1882, on morí el 1956. Després de cursar els estudis primaris i el batxillerat, les afeccions artístiques que professava el portaren a ingressar a l'Acadèmia Galí, dirigida per Francesc d'Assís Galí, i nucli de la majoria de joves que integraran les files noucentistes. Això no obstant, la mort del pare quan ell era gaierebé un noiet l'obligaren a deixar la carrera artística i a emprendre la direcció del negoci familiar. Aquest fet, però, no va



7. Fotografia de Lluís Plandiura.

allunyar les amistats artístiques, sobretot amb tres amics seus artistes —Ricard Canals, Xavier Nogués i Iu Pascual—, ni li va fer deixar del tot les afeccions artístiques; sí que les orientà, però, al món del col·leccionisme (Borràs, 1987).

La febre que es vivia a la Barcelona finisecular pel cartellisme i pel dibuix que tenia com a bon representant a Ramon Casas i l'ambient dels Quatre Gats, on aviat despuntaria el jove Picasso, foren un al·licient per orientar al jove Lluís Plandiura a col·leccionar aquesta especialitat. Així, el 1901, presentà una primera sèrie al Círcol Artístic de Sant Lluç i, dos anys després, hi promogué una nova manifestació de cartells per a la convocatòria del qual havia encarregat a l'artista britànic John Hassall la creació del cartell anunciador. Aquest dibuixant i il·lustrador de contes, que s'havia especialitzat en la realització de cartells i àdhuc havia creat una escola d'artistes dedicats al cartellisme, gaudia d'un reconeixement internacional, essent també reconegut i apreciat a Barcelona (Vélez, 1989). Tot i la seva joventut, Plandiura mantingué correspondència amb John Hassall i, quan tot just tenia vint-i-un anys, li encarregà la convocatòria de l'exposició. Sembla que la venda de la col·lecció de cartells que Lluís Plandiura posseïa a la Junta de Museus li va permetre iniciar el col·leccionisme d'obres d'art antic.

Convertit Lluís Plandiura en home de negocis, la seva activitat en el camp del cartellisme no es desdii de la que altres industrials feien, com el mateix Manuel Malagrida, qui, el 1902, presentà a la Sala Parés de Barcelona una selecció d'obres del concurs que havia convocat a Buenos Aires, a escala internacional, per a la seva firma *Cigarrillos París*.

Encara en aquest vessant entre mecenes i artistes cal indicar que Lluís Plandiura freqüentava la penya d'intel·lectuals i artistes que es reunien a l'hotel Colon, a la plaça de Catalunya, coneguda com a Penya del Colon, on de fet molt aviat es va convertir per l'acció del mecenatge en un dels principals contertulians i comprador. La Penya del Colon la integraven molts dels artistes del grup Les Arts i els Artistes, qui, en aquells anys, eren els més proclius a desenvolupar una estètica de clara afiliació postcézanniana, propera als postulats del noucentisme.

Les iniciatives culturals en els denominats "feliços" anys vint foren un incentiu perquè des del sector privat apareguessin noves galeries d'art, com les Galeries Laietanes, creades per Santiago Segura, així com revistes, algunes de vida més o menys breu, com *La Cantonada*, *Picamol*, *Revista Nova* o com la que es començà a publicar, el 1915, denominada *Vell i Nou*, d'una durada més llarga. La part del soterrani de les Galeries Laietanes, dedicat a celler i on tenien lloc tertúlies d'intel·lectuals, poetes, artistes, fou decorat el mateix any de l'aparició de *Vell i Nou* per unes excel·lents pintures al tremp de Xavier Nogués, amb els característics tipus captats amb una ironia i amb un arcaisme de gràcia popular imponderable. També s'havia creat a l'espai de les Galeries Laietanes una sala expressament per a la revista on es presentaven les exposicions organitzades per *Vell i Nou*. Aquesta

iniciativa correspon a l'etapa breu, però intensa, en què la revista va ser dirigida per Joaquim Folch i Torres. La primera de les exposicions, organitzada el 24 de setembre de 1915, es va fer amb la col·lecció d'obres d'art de Lluís Plandiura, presentada per Francesc Pujols, on es mostraren tant obres d'artistes contemporanis com obres d'art antic.

Aquests primers anys, des que Lluís Plandiura inicià la col·lecció de cartells fins a la Primera Guerra Mundial, les relacions entre el col·leccionista i el museu són si més no cordials, fins i tot la tasca de voler endegar i generar una certa dinàmica cultural, des del sector privat, entre producció artística i crítica d'art contemporani tenen en Plandiura un exponent excepcional. Les relacions variarien quan la figura de Lluís Plandiura començà a implicar-se en l'expoliació i la venda d'aquell patrimoni artístic medieval.

La cobejança per l'art medieval

Els anys en què Europa va viure els efectes de la Primera Guerra Mundial no tan sols molts artistes veieren alterat el curs de la seva activitat o fins i tot alguns foren víctimes de la guerra, sinó que també restà sense activitat el mercat artístic d'antiquitats; no es produïren ni transaccions a Europa ni a Amèrica. Acabat el conflicte bèl·lic i amb el gradual redreçament de reconstrucció, el comerç va experimentar una revifalla inusitada. La cobejança per l'art medieval començà a fer-se molt més extensiva entre els col·leccionistes i, si abans de la guerra molts dels retaules medievals catalans s'havien venut com peces de primitius francesos, ara, el 1919, aquest art era genuïnament apreciat i valorat i no es limitava al període del gòtic sinó que abraçava el de l'art romànic.

És, doncs, aquest any quan Folch fa un segon viatge per les contrades pirinenques i és assabentat de dos fets importants. D'una banda, l'arrencament de les pintures murals romàniques de l'església de Santa Maria de Mur i, de l'altra, la presència d'uns tècnics italians especialitzats en l'arrencament de pintures murals que tenien l'encàrrec d'extreure les pintures de diferents esglésies de la vall de Boí perquè, tal com explicava l'informador a Folch, havien estat venudes a un antiquari nord-americà (Ignasi Pollak) i a un altre de francès (Gabriel Dereppe). La situació, evidentment, era extremament alarmant.

És a dir, aquelles pintures de Mur que l'artista Joan Vallhonrat n'havia fet la còpia el 1915, ja fos per ser publicades en els fascicles que continuà realitzant Pijoan fins el 1921 per encàrrec de l'Institut d'Estudis Catalans o fos per ser adquirides i estudiades per la Junta a través del Museu, havien desaparegut. La no-existència d'una Llei de patrimoni que salvaguardés les obres i el fet de trobar-se en uns indrets apartats n'afavorien el pillatge. Pel que fa a les pintures murals

i el fotògraf del Museu, Vidal Ventosa; quan retornaven a Barcelona i el vehicle passava pel congost de Sant Julià de Lòria, un escamot d'andorrans —pagats per Plandiura— els van atacar amb trets i es va sentir el xiulet de les bales a frec del cotxe. Sortosament, ambdós retornaren amb les obres sans i estalvis, però les seves vides havien perillat. El testimoni de Folch i la conversa que vaig mantenir amb el doctor Joan Ainaud de Lasarte, el 1989 —em va indicar que el fet li havia explicat directament Vidal Ventosa—, donen certesa a l'afer (Galí, 1985, Llibre XIII i XIV p.184-185).

La ceràmica de Paterna i Manises els anys vint

La consulta de les actes de la Junta de Museus ens donen testimoni d'altres situacions en què la conflictivitat amb Lluís Plandiura significà per a la Junta i, evidentment, per al director dels museus haver d'adquirir obres a un preu més elevat i haver d'actuar amb diligència per fer-se amb exemplars disputats des del sector privat, molt més àgil en el moment de fer-se amb un exemplar.

Per a un ens públic com el museu, s'han d'arribar a superar un seguit de tràmits administratius molt feixucs i lents; elaborar informes prou precisos per convèncer de la necessitat de destinar els diners a l'adquisició d'unes determinades obres de què, potser, des de l'administració, no se'n té ple convenciment. Per al museu, i més en concret per a Joaquim Folch i Torres, incrementar i orientar les futures col·leccions que, a la llarga, podien contribuir a distingir-lo de la resta i propiciar estudis sobre aquell patrimoni encara en procés d'estudi eren prioritaris. En aquest sentit, el 1921, Joaquim Folch féu un informe molt important sobre la ceràmica de Paterna que les excavacions que des del 1908 feia J. Almenar i les iniciades llavors per l'antiquari valencià Josep Novella havien aportat. Era també un moment en què en el mercat estranger, sobretot el francès, havien començat a circular peces senceres de ceràmica que s'atribuïen procedents de Paterna, però que eren falses i encara, en els millors dels casos, es deia que eren de Terol.

Les sèries gairebé completes d'Almenar i de Novella, que amb el temps havien anat reconstruint, havien fet que alguns museus d'Anglaterra i, de manera oficiosa, la Societat Hispànica de Nova York, es mostressin interessats per adquirir aquesta producció ceràmica. Entre els col·leccionistes hispans, alguns també havien començat a oferir preus més elevats per fer-se amb els exemplars. S'esmentava, en l'informe, col·leccionistes importants com Osmà, de Madrid, i Emili Cabot i Lluís Plandiura, de Barcelona. El criteri dels posseïdors, que no volien desmembrar les sèries de les millors peces, s'havia limitat a vendre exemplars no tan interessants que figuraven ja en les esmentades col·leccions. El fet de tot aquest seguit de competidors i les mateixes circumstàncies afavoriren que

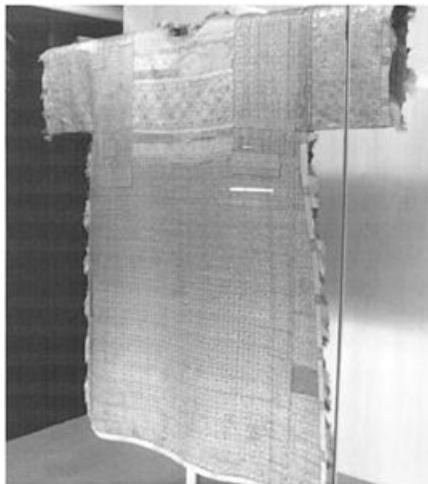
la proposta de Joaquim Folch, tot i que la Junta vivia un moment molt precari —amb l'emprestit que havia suposat salvar les pintures murals de la vall de Boí i, amb la compra, entre altres obres, d'una de les versions de *La Vicaria* de Fortuny que havien sortit al mercat aquell any—, fos vista com a necessària. Així, doncs, es prengué la decisió d'adquirir tot el que Novella i Almenar havien trobat de la ceràmica de Paterna. Amb aquesta adquisició el Museu de Barcelona se situava en un lloc preferent dins el context internacional i, a més, va poder intercanviar altres exemplars ceràmics amb museus foranis.

Quan, uns quants anys més tard, la col·lecció Plandiura serà adquirida pel Museu, se'n varen comptabilitzar més de 570 peces de ceràmica que en varietats de forma, color i tècnica abraçaven del segle XV al XIX i eren un complement de les que posseïa el Museu. Perquè, com anem constatant, la col·lecció Plandiura i la del Museu de Barcelona eren gairebé un paral·lel (Vidal, 1991, p.213-277).

Els terns de Sant Valeri i de Sant Vicenç i un tapís, procedents de Lleida

La col·lecció tèxtil del Museu d'Art de Barcelona, amb l'ingrés de la col·lecció Pascó, el 1911, presentava un bon balanç en aquesta especialitat, malgrat que no se n'havia pogut incorporar la del crític d'art Miquel i Badia, que s'havia venut a l'estranger arran de la seva mort. La idea de fer créixer el Museu i d'intensificar aquelles línies que en consolidaven les col·leccions havien encaminat de feia temps a la Junta de Museus d'emprendre gestions prop del capítol de la catedral de Lleida per adquirir els terns de Sant Valeri i de Sant Vicenç. Les obres eren conegudes perquè havien figurat en diverses exposicions. Es tractava d'uns teixits hispanoàràbics del segle XIII fets en un material molt preuat, seda i or, seguint les grans tradicions orientals que els artesans instal·lats a la península havien mantingut al llarg des de segles enrere. Procedien de Roda d'Isàvena on es refugià la seu episcopal quan es produí la invasió sarraïna a Lleida.

La denominació de "tern" ve donada perquè es tracta d'un conjunt de vestits integrat per una dalmàtica, una capa pluvial i una casulla que es completava per estoles i maniples. A l'edat mitjana, tant la reialesa com el clergat i la noblesa desitjaven posseir objectes luxosos i de gran vistositat; ambdós terns ho reunien amb escreix. En el tern de Sant Valeri, la seva dalmàtica mostra en la zona central (Figura 9) un excel·lent motiu ornamental de gran riquesa de colors que en la capa pluvial queda transformat per la inclusió de lletres cúfiques. La casulla d'aquest tern és de grans proporcions; avui conservada al Museu de la Indumentària, hom hi percep un seguit de petites cartel·les amb noms d'indrets (Chicago, Nova York, Filadèlfia, Terrassa, Boston...) que corresponen als petits fragments



9. Dalmàtica del tern de Sant Valeri, s. XIII (MIB)

que hi manquen i que es troben dispersos en aquesta àmplia àrea geogràfica, a manera de mapamundi. Són, però, petits trossos si els comparem amb la resta de la casulla del museu barceloní. Encara hauríem d'assenyalar la casulla del tern de Sant Vicenç, que també ens mostra, en la franja central, la representació d'una figura de donzella inscrita en màndorles i elements vegetals d'una gran minuciositat i riquesa ornamental. Tot, en definitiva, tradueix la vàlua d'aquest conjunt de terns tan significats.

Si, tal com indicàvem, l'octubre del 1918 la Junta havia intensificat les gestions per a l'adquisició d'un conjunt tan preuat, no va ser fins a principis del 1922 que el capítol havia demanat les llicències canòniques a Roma per fer-ne la venda, però no a la Junta de Museus, sinó a un col·leccionista privat. Aquest no era altre que Lluís Plandiura. Eren un moment en què la Junta es trobava en dificultats econòmiques —cal recordar-ne el que abans hem assenyalat dels diversos camps en què es trobava immersa efectuant adquisicions— i l'existència d'un altre comprador havia fet pujar el preu que de 150.000 ptes. havia passat a 200.000 ptes. La Junta ignorava qui era el col·leccionista interessat en l'adquisició i Joaquim Folch, personat a Lleida amb els poders que li havia atorgat la Junta de Museus, va arribar fins a la quantitat que ofertava el contrincant. Folch va proposar recórrer a Plandiura per obtenir-ne la quantitat, ja que, malgrat les rivalitats i tibantors, n'havia rebut repetits oferiments de col·laboració; però Plandiura li manifestà que en aquell moment no podia ajudar-lo econòmicament. La Junta havia obtingut l'ordre del govern que li fos concedit el dret d'opció i retracte per a la compra. Tot i la situació miagrada de la Junta, Folch retornà a Lleida i oferí la mateixa quantitat que l'anònim comprador. El capítol de la Seu n'ajornà la decisió quan, de fet, els terns i el tapís ja eren a Barcelona i en possessió del col·leccionista, que no era cap altre que el mateix Lluís Plandiura. Davant la situació, la Junta apel·là al governador civil, qui

aquella discreció que debe usarse en caso tan delicado, cuáles habrían sido y son los anhelos del Excm. Sr. Nuncio y del Emmo. Sr. Metropolitano. Es decir que, aun post factum y sin venir yo obligado por título alguno, he procurado una solución armónica, noble y saturada de patriotismo". En aquesta darrera carta, a més, tornava a al·ludir a Puig i Cadafalch i a l'acció que des de la Mancomunitat s'havia emprès de fer l'inventari dels objectes artístics de totes les diòcesis "(no de la Província; y la Diòcesis tiene 126 Parroquias en Cataluña y 131 en Aragón) y proponer los medios de obtener alta protección sobre ellos, yo no quiero pasar por este ataque rabioso de *laicismo*, ni quiero constituirme en Quijote eclesiástico para salir maltrecho y escarnecido" i al final reafirma que volia ser rellevat del càrrec.

La transcripció d'aquesta sèrie de missives del bisbe Miralles ens donen un acurat perfil del personatge. La transcendència de l'afer fou comentada per la premsa; la Junta de Museus redactà una circular explicant què havia passat i insistia en el deure "patriòtic i social de l'obra del Museu" i en la vinculació del col·leccionisme privat amb la institució.

El 21 d'agost de 1922 Lluís Plandiura féu unes declaracions al diari *El Día Gráfico* on es lamentava del que havia passat amb la Mancomunitat i hi deixà entreveure que les seves notables col·leccions d'objectes artístics les oferiria a Madrid: "Tengo mis fábricas en Andalucía y paso la mitad del año en Madrid. Voy creyendo cada vez más que mi puesto está en la capital de España. Allí he encontrado recientemente apoyo, ofrecimientos, simpatías y muy fácil será que si se me combate en Barcelona, si en vez de considerármese un colaborador de sus Muscos, a los que he favorecido tanto con mis donaciones y mis medios, se me considera como un enemigo de los mismos, levante yo solo un Museo en Madrid, con mis colecciones, aumentadas como ansío." Aquestes declaracions encara encengueren més la foguera de despropòsits i el mateix diari publicà el dia següent una sèrie d'objeccions, que foren recollides per d'altres mitjans d'informació, com *El Día*, de Terrassa, del dia 22 d'agost. Alguns dels paràgrafs deien:

Permítanos el señor Plandiura, a quien siempre hemos ofrecido elogios, que opongamos algunas objeciones a sus propósitos. Por de pronto facilita los razonamientos de sus adversarios que ponen en duda su antiguo pensamiento de ceder las colecciones a Barcelona. Si por un pleito, si por unos agravios resultantes del pleito, el señor Plandiura, se elimina de la ciudadanía barcelonesa, subrayarán que no era muy firme su propósito de cesión cuando tan rápidamente se quiebra, y aun es posible que añadan [*que*] intentaba una hegemonía de coleccionista, mediante una simulación de generosidad futura.

També es retreia l'exemple de la col·lecció de Pau Bosch i Barrau que havia ingressat al Museu del Padro de Madrid i a la qual Xènius havia dedicat, tot

just abans de morir el 1915, una glossa amb el nom de "La Sala Bosx" (Ors, 1990, p.339). Ara si al·ludia: "Allí está la sala Bosch, sala "Bosx" pero quien sabe de él? Quien a lo largo de los años irá poniendo un recuerdo cordial? Recordemos que ha sido dicho que entre nosotros lo mas revolucionario es tener buen gusto. Añadamos que el mayor daño posible contra sus rivales circunstanciales lo obtendrá el señor Plandiura, con el gesto elegante de anunciar lo contrario de su pregón de ayer. Como luchar, como impugnar a un hombre, a quien se niegan unas casullas y unas estolas, mientras anuncia su decisión de entregar a la ciudad todas las maravillas que recogió en sus peregrinaciones?"

L'autor de l'article d'*El Día Gráfico* esgrímí uns bons arguments, àdhuc la frase sobre el bon gust que Xènius havia escrit en l'*Almanach dels Noucentistes*, hi era represa. Al cap de poc, *La Publicitat* en recollia un nou comentari, en què es manifestava que Plandiura volia deixar la col·lecció a la ciutat.

El plet que havia interposat la Junta de Museus contra Plandiura finalitzà al cap d'un any i la sentència deixava que els terns i el tapís passessin a la possessió del col·leccionista, però amb la condició que no podien separar-se de la resta de la col·lecció i que estarien a disposició de qualsevol estudiós i, si un dia el col·leccionista volgués vendre'ls, l'exclusiva la tenia la Junta de Museus.

L'afer de Lluís Plandiura entorn dels terns de Sant Valeri i de Sant Vicenç havia estat un dels esdeveniments més escandalosos i flagrants respecte al patrimoni artístic de Catalunya; fins i tot podríem dir que la manca d'escrúpols davant l'afany de posseir obres feia tèmèr qualsevol transacció i expoli. Aquesta sentència, com veurem tot seguit, i per un canvi de circumstàncies que no es podia sospitar llavors, va afavorir el patrimoni del Museu d'Art de Catalunya (avui MNAC).

A causa del que s'havia produït, la Mancomunitat inicià l'inventari d'objectes d'art dispersos en esglésies i esglesioles que formaven part d'un patrimoni a la mercè de marxants i col·leccionistes; la Llei del patrimoni artístic no va ser promulgada fins 1931.

Durant la Dictadura de Primo de Rivera, en què se celebrà l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929, Lluís Plandiura va ser nomenat vocal de la Junta Directiva de l'Exposició i, com s'ha assenyalat (Fontbona, 1978), la influència que hi tenia va fer que hi introduís artistes del seu temps en la decoració dels recintes de l'Exposició. Per a Joaquim Folch la dictadura fou tot el contrari, extremament desfavorable. Durant els anys de 1926 a 1930 va ser destituït del càrrec de director dels museus i de secretari de la Junta de Museus. Segons ha indicat el doctor Ainaud de Lasarte, aquest interregne afavorí que Plandiura continués actuant amb certa impunitat, sense cap rival que pogués fer-hi d'oponent fort.

Els anys que Joaquim Folch estigué allunyat del seu càrrec va rebre l'encàrrec per part de Francesc Cambó de contribuir a "fer l'obra" del Museu amb aque-

ment resolts, i reafirmava que “cal comprar la Col·lecció Plandiura per tal com aquesta ha estat formada de tot allò que el Museu de l'Art Nacional de Catalunya hauria hagut de comprar i no ha pogut comprar”. Era una col·lecció feta en paral·lel a la del Museu i posava el crit d'alerta davant la possibilitat de perdre-la “La seva dispersió possible, la seva desaparició, la inseguretats del seu destí, no és consentible per tots els que sentin la responsabilitat dels deures patriòtics en aquest aspecte de les nostres activitats públiques.” Joaquim Folch, l'actuació del qual s'ha anat perfilant, havia posat cos i ànima per a la consecució de “l'obra a fer” en pro del Museu. Tot i que havia estat un home significat, primer des de les files de les Joventuts Nacionalistes i, després, des de la Lliga, ara, en temps republicans es mostrava convençut de compartir uns mateixos ideals “Car es presenta als catalans, amb l'adquisició de la Col·lecció que ara es proposa, el primer deure de la sèrie dels deures que els imposarà la nova ciutadania. I encara es presenta a les autoritats i als regidors i consellers que han de decidir, una ocasió de portar a la consciència pública aquelles garanties que l'adquisició de la Col·lecció es fa per honor col·lectiu i amb honor col·lectiu, i caigui qui caigui. Així ho sentim i així ho diem.”

Aquells moments Folch també portava a terme la reordenació dels museus de la ciutat i s'iniciaven els preparatius per al trasllat del Museu del Parc de la Ciutadella al Palau Nacional, que tan sols dos anys després, el 1934, era inaugurat. S'esqueia, un cop finalitzada la nova presentació del Museu, fer-ne una valoració en què no menystenia l'etapa dels inicis feta pels homes del segle XIX. Per bé que, a aquests, els impulsava una orientació formativa i, per als noucentistes —com ho era Folch—, la concepció havia anat evolucionant concebant el Museu com a nova eina científica. L'escrit de Folch s'encapçalava amb la frase “Un deure acomplert” que, des del meu punt de vista em sembla que exemplifica aquest apassionament cívic amb el que havia anat orientant la tasca de veritable museògraf.

La compra de la col·lecció Plandiura, novament, fou motiu de discussió; la majoria de diaris, així com faccions polítiques, regidors, diputats, entitats, s'hi manifestaren, uns en pro i d'altres en contra.; les parets de la ciutat s'ompliren de cartells esgrimint frases demagògiques en contra de la compra de la col·lecció; el Círcol Artístic redactà una extensa nota a manera de manifest, en què s'hi declarava favorable i omplí la ciutat amb la proclama (Figura 10); molts ciutadans vivien el dia a dia del nou afer Plandiura.

Davant d'aquest clímax exaltat i crispat, el president de la Generalitat redactà un escrit de gran contundència —que es publicà en els rotatius—, on se n'aclaria la significació i, a la vegada, es desqualificava la demagògia que molts havien argumentat. Començava així: “És públic el propòsit de la Generalitat de Catalunya i de l'Ajuntament de Barcelona d'adquirir la important col·lecció Plandiura. La



10. Manifest del Círcol Artístic situat pels murs de la ciutat, 1932.

finalitat que ambdues corporacions es proposen amb aquesta adquisició és retornar al nostre país una part considerable del seu patrimoni artístic, que les nostres entitats oficials havien hagut de contemplar com anaven a parar a mans de particulars i a museus estrangers, per manca de partides adequades en llurs pressupostos” i exposava les migrades quantitats amb què havia hagut d’actuar la Junta de Museus, tot establint una comparança amb altres petits estats d’Europa, com Bèlgica i Txecoslovàquia. A més, destacava la vàlua de la col·lecció i la significació per al Museu “Amb l’ingrés d’aquesta col·lecció, el Museu de Barcelona aconsegueix ésser l’únic Museu de pintura romànica del món i un dels primers Museus d’art primitiu, a part de la interessantíssima col·lecció d’art modern.” També desmentia, amb xifres a les mans, que altres pressupostos com els de Cultura, Sanitat i Beneficència quedessin, com a conseqüència, minvats. El darrer paràgraf era d’una claredat encomiable: “Per aquestes raons, el president de la Generalitat està segur que en aquesta ocasió tothom complirà el seu deure, amb



11. Frontal d'altar de Santa Maria de Taüll, vers 1200.



12. Jaume Serra, retaule de Sant Esteve, vers 1385 (MNAC).