

L'ORIGEN I LES VICISSITUDS DE LA COL·LECCIÓ CAMBÓ

La col·lecció es va formar en menys d'una dècada, i es va haver de donar per acabada en produir-se el cataclisme del 1936. Sense temps ni calma per a formar un conjunt perfectament definit, segons el programa preconcebut pel col·leccionista. Ell mateix, en el seu discurs a les Corts del 6 de desembre del 1935, deia: *«En la técnica de formar una colección de pinturas es elemento preciso la movilidad; adquirir, a veces, cosas que no interesan para la colección que se forma... pero sí para que puedan servir de instrumento de trueque en el día de mañana. En la adquisición de obras de arte, cuando se sigue un plan, cuando se tiene método, cuando un hombre se ha formado un programa de adquisiciones, muchas veces no podrá adquirir una obra que desee con dinero, por mucho dinero que piense emplear en ella; pero, por el contrario, podrá adquirirla por medio de un cambio. Y yo en esta situación me encuentro»* Paraules que corrobora Sánchez Cantón quan afirma que *«ningún conocedor ignora que una colección ha de ser formada despaciosamente para, con cambio y sustituciones meditadas, ir depurándola.»*. És evident que en l'ànim de Cambó hi havia aquest interès per a aconseguir la selecció, la qual era en procés de realitzar, però que no pogué consumir malgrat que, per a procurar-la, adquirís més del doble dels quadres que es proposava llegar a Barcelona. Va sobreviure onze anys a l'inici de la contesa, però en unes condicions anormals primer d'Espanya, d'Europa després, i, en qualsevol cas, seves personals, que li van impedir de continuar la seva tasca. Aquestes circumstàncies excepcionals hauran de ser tingudes en compte a l'hora de valorar el conjunt aconseguit, desnivellat en la representació de les escoles i desigual en la categoria de les peces.

Afegim més: mentre que la donació al Museo del Prado, feta els anys 1940 i 1941, forma un bloc perfectament elegit amb el propòsit d'omplir buits de la primera pinacoteca espanyola, sobretot en pintura florentina, no succeeix el mateix amb el llegat fet al Museu de Barcelona, la integració del qual queda en mans dels marmessors testamentaris per disposició del testador, el qual ordena el llegat al Museu de Barcelona de tots els quadres dels que no hagi disposat en vida i que els marmessors indiquin i «que, previ assessorament, jutgin dignes de figurar-hi», i encara afegeix: «Els quadres de tema religiós [...] que els marmessors, degudament assessorats, no considerin propis per a un museu, es repartiran entre les esglésies que ells mateixos indiquin.»

La desició dels executors testamentaris –assessorats o no– fou, a fi d'evitar qualsevol suspicàcia, donar a la ciutat tot el fons, sense cap restricció, de manera que, mentre Francesc Cambó va parlar reiteradament de llegar a Barcelona trenta quadres, els marmessors n'entregaren cinquanta, sense discriminació i sense cap criteri determinat: així, uniren al llegat una taula religiosa medieval que era a l'oratori de la casa o un *Sant Francesc* del taller d'El Greco que Cambó tenia al seu propi despatx i que ell mateix, amb motiu de la seva adquisició, qualifica de mitjà.

La bona voluntat de no retenir res va permetre després reticències sobre alguna peça secundària que (en els malintencionats) es va pretendre estendre en suspicàcies sobre la col·lecció en general. Per això, actualment, la nostra posició –la del Museu i la de la família donant– ha estat rigorosa i dràstica: cercar els especialistes més qualificats, que



Cambó amb uniforme de ministre conversant amb periodistes a la Plaza de la Armería del Palacio Real de Madrid

en el cas de la pintura italiana han arribat a ser sis experts del país d'origen de les obres; exigir que, davant del dubte, la qualificació i l'atribució fossin les menys discutibles. I, finalment, acabar retirant dues peces del bloc barceloní: la *Santa Àgata* anteriorment atribuïda a Luini, malmesa irreparablement en una restauració realitzada a Suïssa durant la Segona Guerra Mundial, i la taula que havia estat atribuïda a Filippo Lippi, l'autenticitat de la qual sembla discutible. Però, en honor al coneixement i al criteri de Francesc Cambó, hem de transcriure, sobre aquesta darrera peça, allò que ell mateix deia el maig del 1937, des de Suïssa: «Em lliuren els set quadres que m'arriben de Barcelona. Moment d'emoció intensíssima al descobrir-los. La Verge que m'han anunciat és la d'Ercole Roberti o és la imitació de Filippino Lippi; un dels millors, sinó el millor, dels seus quadres, o un dels més fluixos?»

Certament, si els marmessors haguessin estat més estrictes en la selecció de les peces, la col·lecció hauria estat menor pel que fa a Barcelona. I potser això tampoc no hauria estat bo o hauria estat una llàstima.

Diguem, finalment, que les nostres exigències a l'hora d'elaborar el catàleg present ens han proporcionat la satisfacció de veure esclarits alguns dubtes anteriors, assignades a autors indubtables obres que abans havien estat presentades com si fossin d'escola, i també rectificades, amb un fonament clar, algunes atribucions. Amb tot això, la col·lecció ha millorat positivament.

En la fitxa de cada obra queda establerta, en la mesura en què és possible, la seva història. No ens aturarem, doncs, a fer una anàlisi detallada de la formació del conjunt. Encara que sí que hem de deixar ben clar el propòsit constituent de la col·lecció.

Per què i com es va formant la col·lecció? Atenguem-nos a les paraules del mateix Cambó que, en el seu discurs del desembre del 1935 a les Corts, diu: «*Hoy nos encontramos con que, por distintas circunstancias, en España somos varios, yo uno de ellos, los que nos dedicamos a completar el patrimonio artístico español y a adquirir en el extranjero obras*

de arte de considerable valor. Yo os digo que no soy el único que realiza esta labor; pero en cuanto a mí, puedo manifestaros que desde el tiempo en que más el azar de las circunstancias que mis propios méritos puso en mis manos una fortuna de alguna consideración, yo creí que tenía que repartirla en vida y que tenía que repartirla, principalmente, en atenciones culturales, y una de las preocupaciones mayores de mi espíritu fue la de conseguir para España un complemento a lo que es en pintura la colección formidable del Museo del Prado.» I després de parlar de les mancances de la nostra primera pinacoteca continua: «*Yo me propuse buscar, en cada una de las escuelas que no tienen representación en España, una obra del más grande de los maestros, si era posible; sino, del que le siguiera en importancia, y a la realización de esta obra he dedicado una parte considerable de mi fortuna.*»

Queda explicat, per tant, el propòsit creador i els impulsos que el mouen. No ha arribat, encara, l'hora de decidir els destins finals de les obres, malgrat que les raons apunten ja en aquest text i s'expliciten en les seves *Memòries* en parlar de la seva activitat de col·leccionista en el capítol 24: «sorgia en mi el desig de dotar la ciutat de Barcelona d'un Museu d'Obres del Renaixement. Jo sabia prou bé que seria sempre una cosa modesta i minsa al costat del Prado, una de les millors, si no la millor, pinacoteca del món, però jo, que coneixia i estimava el Prado per la infinitat d'hores de joia i per la quantitat de consols que hi havia trobat, sabia també que el Museu del Prado era incomplet i que grans escoles i grans mestres n'eren absents».

Cal que ens adonem d'un fet important: un col·leccionista normal forma la col·lecció per al seu gaudi i per integrar el seu patrimoni personal, sense perjudici de disposar, per a quan ell ja no hi sigui, una entrega eventual a la comunitat. Cambó, en canvi, va reunir els seus quadres amb dues finalitats manifestes des de l'origen: omplir buits del Museu del Prado i formar una pinacoteca a Barcelona que servís de llaç d'unió entre les col·leccions de romànic i gòtic ja existents, i les d'art modern, que eren fàcils de formar. Mai no va considerar els quadres com a propis, ni els va escollir guiat per un interès egoista, sinó pensant en les necessitats que havia de servir en ambdós casos. La selecció anava sent feta amb criteris didàctics i premeditats, atenent la destinació i la finalitat perseguides.

Amb un tal despreniment propi, i familiar, la va formant i l'entrega, i en les seves disposicions testamentàries preveu que la seva filla i hereva pugui escollir una sola obra del conjunt, en testimoni i record de la col·lecció, en circumstàncies normals. Només en el cas –que va esdevenir– de produir-se un minusvalor en l'herència, li conferia el dret de retenir i vendre les obres que volgués, facultat a la qual renuncià Helena Cambó per tal de no frustrar ni desmerèixer la voluntat, les il·lusions i els esforços del seu pare.

Des que pren fermament la seva decisió en les dues línies mestres assenyalades, Cambó s'entrega en cos i ànima, i sense repòs, a reunir els quadres desitjats.

La tendència vulgar, quan s'analitzen activitats superiors en espiritualitat i cultura de persones dotades de mitjans materials abundants, dibuixa una caricatura injusta i, en nombrosos casos, totalment falsa: així, el mecenes ho és quasi a la força, o, almenys, actua mogut per motius espuris; no té coneixements, ni capacitat ni sensibilitat pròpies; i es limita a proporcionar els diners necessaris per a atendre i per a fer possibles idees i projectes d'altres, que són els veritables creadors però que no tenen possibilitats econòmiques. Aquest és l'esquema aplicat erròniament en molts casos i, naturalment, més d'una vegada a Francesc Cambó. Ell, lector apassionat dels clàssics en versions originals, que crea la Fundació Bernat Metge amb la doble finalitat de posar els textos grecs i llatins a l'abast del poble català i de donar una infraestructura sòlida a la llengua catalana, resulta que, per a alguns, no va fer res més que sufragar les idees genials d'altres erudits. No foren seves ni la iniciativa ni el governs en l'edició dels clàssics, ni en l'edició de la *Bíblia*, ni, naturalment, en la formació de la col·lecció de pintura. A l'hora de la veritat, però, n'hi

ha prou amb llegir les *Memòries* i les *Meditacions* per tal que caigui la fal·làcia i per a descobrir que ell n'és, sense cap dubte, el promotor i realitzador genuí, encara que, naturalment, amb assistències i col·laboracions de tèrcers que, pel que fa a la pintura, van des de Joaquim Folch i Torres, director del Museu d'Art de Catalunya, com a agent, gestor i comissionat, fins als millors experts, marxants i antiquaris, com són Berenson, Bode, Duveen, David Weil, Georges Wildestein, Seligmann i molts altres.

El mateix Folch i Torres diu: «Interessa fer constar la personalitat de Don Francesc Cambó pel que fa a aquesta col·lecció. Cambó col·lecciona per al museu; compra el que és necessari i ho fa amb una escrupulosa atenció, sense estalviar res, amb una munificència veritablement esplendorosa. Arriba a ser el comprador particular amb més possibilitats d'Europa. Mai no regateja, ni vacil·la davant de cap preu i compleix l'objectiu que s'ha imposat amb energia, amb intel·ligència i, el que és més prodigiós, amb un coneixement exacte i dilatat dels pintors que compra. A vegades em feia avisar molt d'hora al matí, i em rebia a la seva cambra envoltat de llibres, i em parlava llargament del pintor amb una autoritat que voldrien per a ells molts professors. [...] Cambó tenia una enorme capacitat d'assimilació i, malgrat les seves ocupacions, vivia la col·lecció intensament. [...] Hi ha pocs exemples, en el nostre país, d'una decisió tan absoluta i abnegada en favor de la cultura.»

Insistim en el total rigor amb què s'han tornat a estudiar totes i cadascuna de les obres per tal d'elaborar el present catàleg, al cap de quatre dècades d'haver-se fet el primer i al cap de tres quarts de segle d'haver-se començat la col·lecció. Però amb això no hem fet més que seguir l'exemple i el camí marcat pel col·leccionista a l'hora de formar el conjunt. «Cambó (diu Folch i Torres) va voler envoltar-se de les màximes garanties d'autenticitat. Cada quadre anava acompanyat d'un plec de documents i garanties. Va voler que la col·lecció tingués el màxim de garanties que humanament eren possibles de reunir d'autenticitat i certesa. En aquest sentit fou també exemplar la seva tasca i magnífica la seva decisió. Quan comprava un quadre, jo viatjava incessantment de Berlín a veure Bode, el director del museu, a Florença, on vivia Berenson, la màxima autoritat en pintura italiana, i d'allí a París i de París a Espanya. L'any 1929, només, vaig travessar trenta-dues vegades la frontera en aquesta inaudita persecució a través del mapa d'Europa de les sobèrbies petges dels grans mestres.»

Si els plects de documents i garanties que, segons Folch i Torres, acompanyaven cada quadre, haguessin arribat fins a nosaltres, l'història de moltes obres seria més complet, i de totes en sabríem com i quan i de qui havien estat adquirides per Cambó. Desgraciadament, la Revolució, amb la seva bestialitat desesperant, no tan sols va malmetre algun quadre –amb una singular aplicació als personatges que, com el col·leccionista, portaven barba–, sinó que va destruir, cretinament, tots els arxius de la casa. Avui, per a reconstruir d'alguna manera l'epistolari polític de Cambó, hem de recórrer als arxius, intactes, de Maura, Canalejas, Alba o Dato, els quals van tenir més sort o uns coterranis més civilitzats. Però en aquests arxius no hi ha referències als quadres.

Dèiem ja que a la fitxa de cada obra queda establerta, en la mesura que és possible, la seva història. De com accedeixen a la col·lecció, no podem donar una explicació sistemàtica; reproduïrem el que diu Cambó sobre adquisicions en el capítol 24 de les seves *Memòries*, capítol consagrat al col·leccionisme i a altres activitats culturals:

«Vaig començar llavors la caça a les obres importants, de les obres que tinguessin un gran *pedigree*, que em vinguessin avalades per grans autoritats, que, amb llur contemplació, em donessin a mi un goig intens i, sobretot, que gaudissin d'un història conegut des que havia sortit del taller del pintor.

»La primera de les meves grans adquisicions fou el retrat de Marul·lus, per Botticelli, de la Col·lecció Eduard Simon.



Cambó dibuixat per Opisso

»L'adquisició del quadro fou coneguda en el món de l'art i vaig passar, de sobte, a figurar com un dels grans compradors als quals s'oferien les principals obres d'art que hi ha per vendre. Llavors vaig entrar en relació amb els grans marxants. Recordo que, en visitar París, el primer de tots, Mr. Duveen (poc temps després el varen fer lord pels seus donatius a la National Gallery), va dir-me que la meua adquisició del Botticelli d'Eduard Simon havia estat el primer fracàs professional de la seva vida, car feia anys que tenia una persona especialment dedicada a vigilar aquell quadro per si algun dia es posés a la venda. Com a bon anglès, però, va felicitar-me per haver adquirit un dels millors quadros del món.

»Després de l'any 1920, les obres de primitius italians eren molt rares en el mercat de l'art. De primer, n'havia fet una terrible ràtzia la National Gallery; després Bode, per al Kaiser Frederick Museum; i després havia vingut Berenson, el gran crític americà de pintura italiana, que havia posat de moda els primitius florentins i sienesos fins al punt que els col·leccionistes de Nord-Amèrica s'havien llençat a llur recerca sense tenir en compte el preu. I jo volia tenir uns quants primitius italians, sobretot florentins, car era el que mancava en el Museu del Prado, constituint-ne la major falla.

»A París existia una col·lecció famosa, encara que desigual, molt rica en pintura toscana dels segles XIV i XV. Era la col·lecció de Mr. Joseph Spiridon, sols coneguda d'experts i antiquaris.

»A Mr. Spiridon se li havien fet ofertes temptadores per a comprar-li alguna peça de la seva col·lecció. Ell les havia rebutjat sempre: ell podria vendre tota la col·lecció, però no volia rebaixar-la traient-li algunes de les millors peces. I la compra de tota la col·lecció significava un desembós massa considerable.

»Vaig visitar la col·lecció Spiridon, horriblement instal·lada, i allí vaig trobar-hi gairebé tot el que en pintura primitiva italiana pogués interessar-me. La decisió de Spiridon de no vendre peces isolades m'impossibilitava fer cap adquisició.

»A força de donar-hi voltes, vaig veure que si jo em decidia a córrer un risc, podria realitzar el meu propòsit: entendre'm amb un marxant de la meua confiança per comprar tota la col·lecció i fer després una venda pública en la qual jo adquirís els quadros que m'interessaven. L'execució del pla no era cosa fàcil. D'antuvi, per a disminuir el risc, calia que per experts i marxants competents i honestos jo tingués una estimació de valor; després, un marxant havia de negociar amb Mr. Spiridon. Un cop comprada la col·lecció, calia traslladar-la a la ciutat on la venda pública oferís majors probabilitats d'èxit i, finalment, hom havia de fer el catàleg, preparar el reclam internacional per a obtenir la concurrència dels grans marxants, dels grans col·leccionistes i dels principals museus del món, sobretot dels americans. I tot això havia de fer-se sense que ningú no sospités que jo era el comprador.

»Per fortuna i a base d'una organització perfecta que va divertir-me com si menés una campanya política, tot el pla pogué realitzar-se a la perfecció.

»La negociació amb Mr. Spiridon fou molt llarga i difícil: tantost semblava que havíem lligat caps, tantost apareixia que no hi havia cap esperança. [...] Per fi decidí signar... i signà!

»El preu a pagar-se era fort i havia de fer-se efectiu immediatament. Jo no disposava en diner líquid de la suma necessària, i em fou forçós demanar a un Banc l'obertura d'un crèdit important. El meu propòsit era subhastar la Col·lecció Spiridon, quedant-me jo les obres escollides fins a les xifres inassequibles per als altres com simplement retirar-les de la venda.

»La compra va fer-se en nom de dos grans marxants, l'un suís i l'altre alemany. En aquell temps, Berlín era el més gran mercat d'obres d'art d'Europa, pel fet de residir a Berlín els millors experts en pintura. És per això que, establert el tracte dels marxants amb Joseph Spiridon, i dels marxants amb mi, els quadres foren transportats a Berlín, on, amb la formidable documentació que allí hi havia i amb el concurs dels millors experts, es preparà el catàleg per a la subhasta.

»A la venda, hi assistiren representants dels primers marxants del món i de bon nombre de museus i de grans col·leccions privades americanes; jo hi vaig anar amb un interès acompanyat de temor. Mai en aquestes vendes no pot saber-se el que passarà. [...] Així s'obrí la venda en el gran Saló de Festes de l'Hotel Esplanade, ple de gom a gom, sense que poguéssim saber si anàvem a un èxit brillant, que em donaria les obres que pretenia a un bon preu, o si la venda fóra un desastre i sofriria una considerable pèrdua. Jo tenia en el catàleg assenyalat el preu en què havíem estimat cada quadro en fer la compra. Des del primer moment vaig veure que els preus què es venien les pintures superaven gairebé sempre els de les nostres estimacions. Això va animar-me a ampliar encara alguna de les compres que jo tenia decidides. Cap de les adquisicions no les vaig fer directament. Havia repartit els encàrrecs a diferents marxants que no es coneixien. Cada un d'ells sabia que comprava per mi, però no sabia que hi comprés ningú més. En acabar-se la venda, ningú no sabia que havia estat jo el principal comprador.»

De la col·lecció Spiridon sortiren setanta-nou obres a subhasta. Cambó en va adquirir vint-i-set. O sigui, que quasi la meitat de la col·lecció Cambó procedeix d'aquest origen. Per això valia la pena aturar-se en un fet que resulta ser quelcom més que una anècdota en la història de la col·lecció. Encara que, a la vegada, hem de refusar (perquè només són de la col·lecció Spiridon la meitat de les obres) la versió malèvola que regateja a Cambó la iniciativa i la seva força de col·leccionista, com si tot el seu mèrit hagués consistit en la capacitat de comprar, en bloc, la col·lecció Spiridon. Les paraules de les *Memòries* són suficientment explícites: la dificultat de trobar primitius italians en el mercat; la presència abundant d'aquests quadres en la col·lecció Spiridon; el propòsit d'adquirir-ne els que desitjava i la impossibilitat d'aconseguir-ne per l'actitud tancada del propietari; l'audaç iniciativa de comprar-ho tot, amb l'ajuda bancària i amb un risc greu, per a poder quedar-se amb allò que ell volia aconseguir. I tot això, a través de la intervenció dels experts i els marxants més qualificats, i sota el contrast de la subhasta pública de la qual en foren part els primers museus i els millors col·leccionistes del món. Per a qualsevol observador objectiu, la compra de la trentena de peces de la col·lecció Spiridon que passen a formar part de la col·lecció Cambó no és un cop de sort i d'atzar imprevisit que treu mèrits al col·leccionista, sinó el mitjà, tàcticament i estratègicament perfecte, d'obtenir les peces desitjades segons el programa constituent de la col·lecció Cambó.

A les *Memòries* se'ns parla de dues adquisicions més: una, la d'*El xarlatà* i la d'*El minuet* de Tiepolo, de la col·lecció Papadoppoli, l'any 1930. I la del retrat de Murillo (avui de Claudio Coello) de la col·lecció Holford de Londres.

De la primera en diu:

«Plena d'emoció va ésser també la compra dels dos quadros de Tiepolo *El ciarlato* no i *El menuet*, de la col·lecció Papadoppoli, segurament els dos millors quadres de cavallet del gran pintor venecià del XVIII. Havia vist jo aquests quadres a la Mostra Biennale Veneziana de l'any 1929. N'havia quedat embadalit. La casualitat volgué que un dels marcessors del príncep Papadoppoli fos el comte Volpi, gran amic meu. En demanar-li si aquells quadros estarien en venda, va dir-me que mentre la venda fos discreta, la propietària no desitjaria altra cosa, car les prodigalitats testamentàries del seu marit li havien creat serioses dificultats per a pagar els drets successoris.

»Després de la Mostra, que fou ocasió que es parlés molt d'aquests quadros, algú devia parlar de la possibilitat de llur venda, i aquesta notícia provocà una excitació artificial entre el petit món de col·leccionistes i directors de museus, els quals organitzaren una campanya de premsa perquè la sortida d'Itàlia de tals meravelles no fos consentida. Un diputat per Venècia en va fer una interpel·lació al Parlament i Mussolini en persona va donar la paraula que l'exportació no seria autoritzada. La vídua de Papadoppoli, però, sols amb la venda dels quadros podria pagar els drets successoris i en ésser-li aquesta refusada, els oferí en pagament a l'estat. El ministre d'Hisenda, senyor Mosconi, va dir que l'estat italià tenia moltes pintures i pocs diners i que l'oferta no li interessava.

»En aquesta situació se m'avisà perquè jo anés a Roma, si persistia en la idea de fer tan esplèndida adquisició. No em vaig fer pregar, i pocs dies després em trobava a la capital d'Itàlia. Exposí el meu propòsit a l'ambaixador, amic meu, el comte de la Viñaza, home molt afeccionat i entès en pintura. Les negociacions les portàrem amb el ministre de Finances, que ens oferí recomanar que fos autoritzada la venda, a canvi que l'estat pogués cobrar els drets successoris. La princesa, jove i elegant encara, amb dues filles bellíssimes, solteres i elegants, van demanar-me que, a més del preu que es pagués oficialment, se li lliurés particularment una certa suma perquè elles tres es poguessin abillar a París. Naturalment, vaig accedir a la demanda.

»La manera com es resolgué la dificultat creada pel compromís contret per Mussolini assegurant que mai no autoritzaria la sortida d'Itàlia d'aquells dos quadros, fou una de les més fines i elegants *combinazioni* de la diplomàcia italiana.

»Algun quadro tinc de més alta qualitat intrínseca que aquests, però no en posseeixo cap –i dubto que en el món n'hi hagi d'altres– que donin tant goig, tanta alegria en contemplar-los!»

Seria una mica pesat, a més d'inútil, continuar explicant les evolucions dels quadres des de la seva adquisició fins que arribaren al seu destí final. A grans trets, diguem que la part principal –uns quaranta quadres– s'anà instal·lant en el domicili de Barcelona, mentre que altres peces van romandre a l'estranger des de l'origen; alguns –i molt concretament els dos Tiepolo de la col·lecció Papadoppoli– van quedar en el pis que va posar a París en els primers anys de la República. Finalment, alguns dels primitius italians es van guardar en un soterrani de Londres en clausurar-se allí una exposició de pintura italiana en la qual havien figurat.

En proclamar-se la República es produeix, a instàncies de Cambó davant de Joaquim Folch i Torres, la decisió de salvar les pintures retirant-les del seu domicili, encara que llavors no va passar res. En canvi, «El 19 de juliol de 1936, la casa –diu Folch– fou violentament assaltada per la FAI, els membres de la qual foren els autors de la trista glòria de la destrossa de mobles i llibres i de l'alienació de la col·lecció després de donar algun cop de baioneta vagament bèl·lic a alguns quadres. Després se'ls endugueren i va costar molts esforços la recuperació per part del Museu i que, amb el seu fons, passessin a Olot i després la frontera.»

El testimoni de Folch i Torres és un testimoni d'excepció, perquè fou ell, el director del Museu d'Art de Catalunya, qui –amb tota l'ajuda i l'assistència de la Generalitat– va portar a terme tots els arduos –i personalment perillosos– treballs per a la recuperació de les obres fins a l'ingrés dels quadres en el Museu per l'agost del 1936.

Sabem que els successos de juliol del 1936 van sorprendre Cambó a l'estranger, el qual se situà a Itàlia i, a Gènova, va organitzar un servei d'atenció i d'assistència a gent que havia fugit, i a més, rescatava els perseguits. En un primer moment es va instal·lar a Rapallo, i després –com que la guerra es perllongava– va posar casa a Abazzia (que llavors formava part d'Itàlia; avui, en canvi, pertany a Croàcia i es coneix amb el nom d'Opatija), tot i que també passava temporades a Montreux, Suïssa.

Tenim notícies precises de l'arribada a París de set obres procedents de Barcelona a finals de maig del 1937. Quan Cambó, aquesta vegada, fa balanç, diu «en nombre són molts més els quadres que queden a Barcelona, que els que he pogut salvar: trenta-dos contra dinou».

Pel desembre del 1937 ha pogut reunir a Montreux, a vil·la Maryland de Terricet, tots els que fins aquell moment s'han salvat de la tragèdia espanyola: els de París, els de Londres i els de Lucerna. Després, alguns van a parar a vil·la Irene a d'Abazzia, on foren embalatjats una altra vegada en produir-se el conflicte dels Sudets, i desembalatjats amb el pacte de Munic, fins a viatjar definitivament a Suïssa en començar la Segona Guerra Mundial.

Pel setembre del 1939, Josep M. Sert li comunica que han estat trobats a Ginebra, en perfectes condicions, el Latour i el Rubens.

Per l'abril del 1940 apareixia a París el *Retrat del compositor Quijano* de Goya, que havia estat robat el 1936 i plegat com si fos un paper, que precisament havia estat ofert en venda davant la presència, casual, de l'hispanista alemany doctor A. L. Mayer, qui tot reconeixent-lo, va intervenir per tal que fos confiscat per la policia. Fou entregat a l'Ambaixada d'Espanya a París i remès al Museo del Prado, on ingressà, per tal de ser restaurat, el 27 d'agost del 1946.

En conjunt, i excepte els quadres deteriorats, la resta existent a Espanya havia estat traslladada per França a Ginebra amb tot el Tesoro Artístico Nacional al principi de la Guerra Civil. Aquesta vegada, a fi que l'epopeia fos més apassionant, va fugir un camió que portava uns quants quadres que van ser amagats al barri apatxe de Marsella, des d'on hom intentava de vendre'ls. L'atac de les forces d'ocupació va permetre de recuperar-los quasi tots.

En acabar la guerra es troben en mans de Cambó i a Suïssa tots els quadres recuperats, a excepció dels que continuen al Prado per a ser restaurats: el Ticià, el Sebastiano del Piombo, el Correggio i el Greco. Mai més no es va saber res d'un retrat d'home, amb barba i amb barret, probablement de Franz Hals, ni del nen o nena del mateix gran pintor. Ni tampoc d'una taula de Brouwer representant una escena popular, desapareguda amb el camió que va fugir cap a Marsella, probablement també amb les altres dues.

Cambó continua a Montreux amb els seus –família, col·laboradors, secretària– fins que, pel maig del 1940, els exèrcits alemanys envaeixen Holanda, Bèlgica i ocupen França. El mes de juliol surt de Suïssa amb avió, passa uns pocs dies entre Barcelona i Madrid i es dirigeix a Portugal, hostatjant-se a Estoril. A primers d'agost embarquen a l'Excalibur cap a Nova York, amb una parada a les illes Bermudes per a deixar els ducs de Windsor, ja que l'ex rei d'Anglaterra ha estat nomenat governador de les illes Bahames i allí es dirigeix juntament amb Wallis Simpson i els seus gossets canics. Viuen un any, amb aire d'interinitat, a Amèrica del Nord, i s'instal·len, amb caràcter més permanent, a Buenos Aires el juny del 1941. I allí Francesc Cambó mor –sense tornar a Espanya– el 30 d'abril del 1947, sota un últim testament atorgat a Buenos Aires el 4 de novembre del 1946, en el

qual ordena el llegat a Barcelona, perquè la resta de quadres ja els havia disposat en vida.

En deixar Europa, ell és conscient que la seva tasca de col·leccionista s'ha acabat i que, pel que fa a la selecció i a la depuració de la col·lecció allò que no ha pogut ésser fet fins ara, ja no ho podrà fer mai més. És a partir d'això que madura la seva decisió sobre els destins que ha de donar a tot el que ha reunit, encara que es tractarà només de portar a la pràctica el que tenia resolt des que va iniciar la col·lecció.

És obvi, ho hem dit també, que Cambó no està satisfet del conjunt que ha reunit i, en conseqüència, té moltes indecisions sobre com distribuir-lo. Els quadres seleccionats l'any 1941 per a entregar al Prado eren, sense cap dubte, destinats a aquest museu des del principi i en virtut d'una convicció madurada. Eren molts i eren valiosíssims. Però hi eren tots? O el propòsit n'abraçava uns quants més? Hem d'afirmar que sí que hi eren tots, perquè encara que l'entrega de l'any 1941 té una justificació conjuntural i no es presenta com a conclosa, el cert és que el testament del 1946, meditat i completat amb notes i memòries testamentàries, no dóna lloc a cap dubte en llegar a Barcelona la resta.

Què passa amb els quadres que al final de l'any 1941 surten cap a Buenos Aires? Ens haurem d'aturar en aquesta història particular, perquè és important per a la col·lecció, perquè és pintoresca en la seva vertent argentina i perquè a Espanya va causar preocupacions i insomnis fins i tot a les més altes instàncies de l'Estat.

Si anem per ordre, hem de dir que Francesc Cambó no inicia els tràmits a Espanya per al trasllat de les pintures sense abans haver apurat, amb tota cautela i precaució, els tràmits corresponents a Buenos Aires. En efecte, i a través de Rafael Vehils, es dirigeix a la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina, en una consulta formulada el 29 de novembre del 1941, a la qual respon el president de la Comisión Ricardo Levene anticipant el seu criteri personal, criteri que és confirmat per dictamen de la Comisión en ple, la qual, el 22 de desembre, diu: «*Los miembros de la Sub-Comisión de Museos que suscriben ha tomado en cuenta la consulta formulada por el Sr. Rafael Vehils, sobre la situación en que se encontraría con respecto a las disposiciones de la Ley 12.665, una colección de cuadros en que figuran telas de pintores célebres y que su propietario piensa introducir al país.[...] Tratándose de cuadros procedentes del extranjero, con conocimiento de esta Comisión Nacional, creemos que no deben quedar sometidos a la disposición del Art. 5º de la Ley ni a las disposiciones reglamentarias que la complementan.*» Afegim, només, que la Comisión a la qual ens referim era l'únic òrgan jurisdiccional competent per a resoldre aquests casos, segons la llei que la va crear, la número 12.665 del 8 d'octubre del 1940.

En conseqüència, la Dirección General de Aduanas espanyola amb data del 9 de novembre del 1941 comunica a la Aduana de Bilbao el següent: «*Por haberlo así autorizado el Consejo de Ministros, según comunica a este centro la dirección General de Bellas Artes en Orden fecha 8 del actual del Ministerio de Educación Nacional, sírvase permitir la salida eventual a Buenos Aires con destino a Don Francisco Cambó de los cuadros que a continuación se detallan: Retrato de Vicente Morsini, por Tintoretto.- Retrato del Notario Laideguive, por Quintin Latour.- Retrato de Lady Thomas Arundell, por Rubens.- Retrato de Lady Spencer, por Gainsborough.- Retrato de negro, por Benjamín Cuyp.- Retrato de mujer por Sebastiano del Piombo.- Retrato de Laura Dianti, por Tiziano.- Eva, por Correggio. Los expresados cuadros serán documentados con factura de exportación libre de derechos, en la que se hará constar con todo detalle los cuadros de que se trata, expresándose en dicho documento la circunstancia de que se expide a los efectos de que sirva de justificante en el momento del regreso a España de los artículos a que la misma se refiere, que serán embarcados en el Cabo de Hornos.*»

A aquestes vuit pintures s'hi afegeix, amb els mateixos tràmits, pel juliol del 1946, *Amor i Psique*, de Goya.

Els nou quadres foren instal·lats, amb la més gran dignitat, en l'ampli apartament de la família Cambó de l'avinguda Alvear de Buenos Aires i amb ells Francesc Cambó hi va conviure cinc anys llargs.

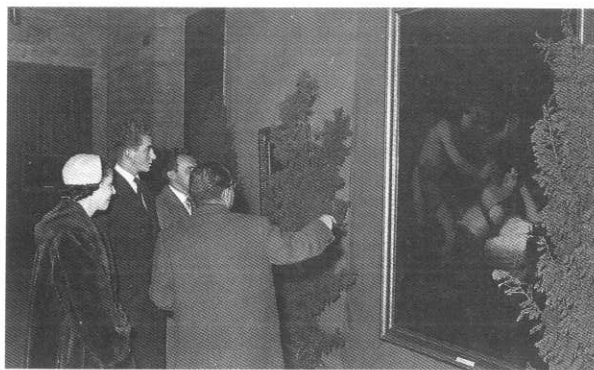
Ja hem parlat del seu últim testament i de la clàusula que fa referència al seu llegat. A l'Argentina totes les successions, testamentàries o no, es tramiten judicialment. La disposició testamentària fou aprovada judicialment amb data del 28 de febrer del 1950. L'Ajuntament de Barcelona va comparèixer acompanyant l'acta notarial per la qual acceptava el llegat. La Dirección General Impositiva va procedir a liquidar l'impost fixant la taxa d'estrany i amb un recàrrec per absentisme del beneficiari, el Museu de Barcelona. La transmissió de fons per al pagament de l'impost fou realitzada amb la intervenció de l'Instituto Español de Moneda Extranjera i del Banco Central de la República Argentina, i rebuda de conformitat pel Fisc.

En aquest estat, i sol·licitada l'entrega dels quadres per part dels representants del Museu de Barcelona, es va promulgar, de pura sorpresa, el Decret 1.298 del 26 de juny del 1952, pel qual es prohibia la sortida del país dels quadres en qüestió. El Decret, signat pel general Perón i pels ministres de Justícia i d'Educació, deia, ampul·losament, que així es protegien els drets del Treballador, de la Família, de la Vellesa, de l'Educació i de la Cultura contemplats en la Constitució Nacional, i afirmava que s'havia d'impedir l'execució del llegat perquè aquest provocaria una davallada del patrimoni cultural del país i *«el incumplimiento manifiesto de la misión de tutela que en este orden de intereses espirituales ha conferido a los poderes del Estado la precitada norma constitucional»*.

Temps després, quan els recursos contenciosos, l'eficaç reclamació diplomàtica espanyola i la força dels fets obliguen el Govern argentí a rectificar la injustícia, es farà amb un Decret de tres línies que es justifica amb la simple frase que *«Habiendo variado las circunstancias que motivaban el Decreto...»* Mentrestant, l'autèntic causant d'aquesta situació, el director del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Juan Zocchi, havent obtingut la primera victòria (*«Yo no sé si lo que pido es legal o deja de serlo; si puede hacerse o no; eso lo verá el gobierno y lo saben los abogados. A mí, director del Museo, lo único que me interesan son los cuadros. Y mi deber es pedirlos y obtenerlos.»*) intentarà d'obtenir la segona i, aprofitant que l'article tercer del Decret diu que els organismes que correspongui adoptaran les mesures necessàries per evitar la sortida del país, insta el jutge que el nomeni dipositari dels quadres, la qual cosa aconsegueix per mitjà d'un *Auto* el 24 de juliol del 1952, recorregut i apel·lat per l'Ajuntament de Barcelona, per la filla i hereva, per la vídua i pels marmessors testamentaris.

Com diu un sucós informe remès per l'ambaixador Aznar al ministre d'Asuntos Exteriores, Martín Artajo: *«El magnífico desenfado con que se hacen las cosas en este país llevó al gobierno y al juez a adoptar las determinaciones que provocaron nuestra reacción inmediata. Por sorpresa se quiso resolver un problema que no tiene otra solución sino la de la Ley y el decoro. Por sorpresa apareció del decreto del Poder Ejecutivo, que prohíbe la salida de los cuadros. Por sorpresa firmó el juez la providencia que ordenaba entregarlos al Museo; y por sorpresa, finalmente, se inició el expediente de expropiación. Ahora resulta que el juez se asombra mucho de la protesta española, porque él declara que supuso a todos de acuerdo, comprendiendo en la palabra todos, al gobierno español, al gobierno argentino, a los herederos, a los albaceas y al Ayuntamiento de Barcelona. Y no sabe como salir del atasco.»*

Sense desmerèixer l'eficàcia de les actuacions judicials que tots alhora vam emprendre, diguem que poca incidència haurien arribat a tenir en la marxa arbitrària de la dicta-



Visita del príncep Juan Carlos a l'exposició Cambó
al Saló del Tinell, Barcelona, 1955

dura peronista, si no hagués estat per l'acció diplomàtica espanyola. Aznar, amb motiu de la nota a la qual ens referíem, dóna compte de les seves gestions amb tres persones del Ministerio de Exteriores: el ministre Remorino, el subsecretari Amaya i el director d'Europa Occidental Piaggio. Però conclou que, encara que ningú no ho declari, l'assumpte era directament en mans del president Perón «*y a su consideración directa y personal está sometida la resolución*». Aznar afegeix: «*Tengo la más completa seguridad de esto que le digo.*»

Em dol haver de parlar en primera persona, però aquesta vegada he de fer-ho. Vaig realitzar un viatge a Buenos Aires per fer-me càrrec de la situació. Després de complexos i subtils esbrinaments, vaig arribar a la mateixa conclusió que Manuel Aznar, però vaig tenir la impressió que, sabent el tema en mans de Perón, la pressió de l'ambaixador havia disminuït o no aconseguia l'objectiu que preteníem. Quan vaig tornar a Espanya vaig ser rebut immediatament pel Cap d'Estat i li vaig fer una raonada exposició que portava indefectiblement a aquestes conclusions. Francisco Franco em va dir que deixés de preocupar-me del tot perquè prenia directament l'assumpte a càrrec seu. L'endemà es van cursar unes ordres tan precises i urgents a l'ambaixador Aznar que aquest, sorprès, va demanar al ministre Artajo que li transcrivís l'acord literal del Consejo de Ministros, a la qual cosa Martín Artajo li va respondre, tallant, que el Consejo no usava llibre d'actes.

Anys després, explicant plàcidament fets i anècdotes argentines, Aznar va dir de sobte: «*A Franco le obsesionaron dos cosas durante mi misión: los cuadros de Cambó y la salud de Evita. Aunque en lo primero (va dir mirant-me) el culpable de que se encabronara fue usted.*»

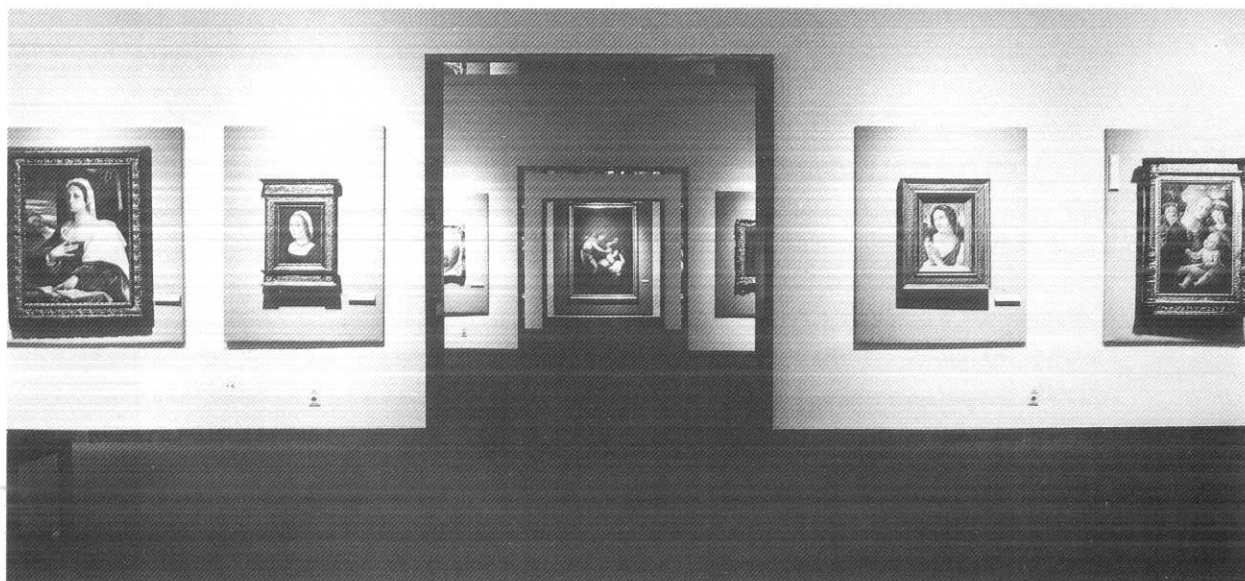
El cert és que el Decret fou derogat i les mesures provisionals de dipòsit van quedar sense cap base. Però l'arbitrarietat del país i la manca de seguretat jurídica i material eren tan grans que, immediatament, els quadres foren traslladats del domicili a l'Ambaixada espanyola amb la més gran reserva. Allà hi va anar una persona qualificada del Museu de Barcelona per a procedir a l'embalatge. I d'allí van sortir amagats dins dels mobles i de l'aixovar del ministre conseller marquès de la Torrehermosa, que havia mort feia poc. Tot simpàtic, graciós i garneu, el bo de Fermín López Roberts hauria somrigut si hagués sabut que prestaria aquest servei pòstum.

El dia 21 de desembre del 1954 arribava el Cabo de Hornos en viatge de retorn dels nou quadres. Oficialment, el que portava el vaixell eren els efectes personals del marquès de la Torrehermosa. Només que, al Port, per a rebre els mobles del marquès, a més de la seva vídua, hi havia la representació més qualificada de l'Ajuntament, la filla de Cambó, el director dels Museus d'Art barcelonins, l'administrador principal de la

Duana, etc. Els dos *liftvans* van sortir del Port cap al museu de Montjuïc precedits i seguits per una caravana de cotxes i envoltats de motoristes de la Guàrdia Urbana, tots preocupats per l'arribada feliç dels mobles del marquès de la Torrehermosa. A la seva arribada al Museu, es va fer una acta, que conservem, i que resulta tan graciosa que l'hem de transcriure: «*En presència de D. Juan Ainaud de Lasarte, director de los museos municipales en nombre i representación del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona, D. Ramón Guardans Vallés, en nombre de su esposa D. Helena Cambó de Guardans. Don Alfredo Molinas Bellido, en nombre y representación de la casa consignataria del buque, Bergé y Cia, D. José Luís Giocolea Noves, administrador de la Aduana, en nombre y representación de la misma, y D. Manuel Segura Tárrega, inspector de muelles, como jefe de los Servicios de Aduanas de la Feria Oficial de Muestras, en la ciudad de Barcelona, a las trece horas del día 21 de diciembre de 1954, reunidos en el Palacio de Exposiciones de Montjuich, propiedad del Excmo. Ayuntamiento de Barcelona, los señores que al margen se expresan proceden a precintar con el sello de la Aduana de Barcelona y depositar en el vestíbulo del palacio mencionado, DOS LIFTVANS, que contienen el ajuar, efectos de uso y mobiliario del Excmo. Señor Don Fermín López Roberts y de Muguíro, marqués de la Torrehermosa, que, procedentes de Buenos Aires ha conducido a este puerto el vapor Cabo de Hornos, según partida 5ª del manifiesto registrado en esta Aduana al número 11.637 del corriente año. El depósito de los liftvans de que se trata se hace sin novedad.*»

El precinte es va aixecar l'endemà, sota presència notarial, i l'Ajuntament de Barcelona va prendre possessió, feliçment, dels nou quadres. Els mobles del marquès van continuar el seu viatge cap a Madrid el mateix dia, un cop lliures d'aquesta càrrega tan comprometedora.

Mentrestant, amb menys intriga però no pas amb menys aparatositat, havien arribat al museu de Montjuïc tots els quadres dipositats a Suïssa. El dia 7 de setembre del 1950, davant el notari de Lausana, Maître Blanc, eren retirats del Musée Cantonal des Beaux-Arts del Palais de Rumine, un total de vint-i-vuit quadres, un dels quals –com ja hem dit– va quedar com a donació al Museu, mentre que els altres van emprendre el viatge cap a Barcelona, acompanyats i custodiats per dos marmessors, els senyors Carreras i Trias de Bes, l'advocat de Montreux Henri Guhl i Joan Ainaud de Lasarte, director dels Museus de Barcelona.



Instal·lació de la col·lecció Cambó al Palau de la Virreina, 1979

Finalment, el 25 de gener del 1951 arriben a Barcelona, procedents del Museo del Prado on romanien la *Natura morta* de Zurbarán, el *Sant Joan Baptista i sant Francesc d'Assís* del taller d'El Greco, i el *Retrat del músic Quijano* de Goya.

Els quadres que integren el llegat a Barcelona es trobaven tots reunits –ja ho hem dit– pel desembre del 1954.

Amb parsimònia enervant transcorren fins a deu mesos sense que siguin exhibits. Hi va haver una resistència política local a donar el pas que, indefectiblement, comportaria un homenatge públic i multitudinari a Cambó. La resistència miserable i aspra fou vençuda amb habilitat per Joaquín Ruiz Giménez, ministre d'Educació, que va aprofitar la presència del Cap d'Estat a Barcelona, per l'octubre del 1955, i va aconseguir que fos aquest mateix qui presidís l'acte d'entrega a la ciutat. L'alcalde Simarro, en aquell marc, encara es va permetre el luxe de contestar les paraules que vaig pronunciar per a formalitzar la transmissió, dient que ell no tenia per què jutjar la trajectòria política, ni social, ni tan sols cultural de Francesc Cambó; que a ell li feien un regal i la seva obligació, que es limitava a complir, era dir senzillament: «gràcies».

Els dies i les setmanes següents –deia Ignasi Agustí a *Destino*– «*la muchedumbre de los que pretendían acercarse a las telas impedía [...] una verdadera e ininterrumpida riada humana se apiñaba en filas y grupos con una ordenada pero dispar avidez, haciendo inútil todo esfuerzo para alcanzar una mínima visión de los cuadros [...] Las gentes congregadas en las dos salas que interinamente albergan el extraordinario legado pertenecían a las más diversas y representativas capas sociales de Barcelona. Abundaba esa clase media indestructible y característica que es el arca permanente de todo lo que podríamos definir como barcelonismo de verdad*».

La premsa de l'època fou un reflex fidel de la realitat emotiva i, de vegades, impressionant, de la resposta pública.

Molt poc després de l'obertura vam tenir l'honor d'acompanyar, en una minuciosa i atenta visita, el llavors príncep don Joan Carles, avui el nostre rei.

La cinquantena de quadres fou presentada al Saló del Tinell i a la contigua Capella de Santa Àgata, on va romandre fins a la seva instal·lació –àmplia i digna– al Palau de la Virreina. Un mal dia, la planta sencera de la Virreina es va convertir, de manera absurda, en oficines i les pintures van passar, en un muntatge provisional i inquietant, al Saló del Tron del Palau de Pedralbes, fins que foren retirades per procedir a preparar-les per a l'exhibició de la col·lecció Cambó completa, primer al Museo del Prado i després a Barcelona, a finals del 1990 i començament del 1991.

Després van tornar a quedar al dipòsit de reserves del MNAC a l'espera que el progrés dels treballs de restauració del Palau Nacional permetés d'exhibir-les definitivament en el lloc corresponent dins del discurs museogràfic previst.

El cinquantenari de la mort de Francesc Cambó ha fet anticipar l'exposició de la col·lecció, que ja no deixarà de ser exhibida mai més, encara que ho és provisionalment quant als espais, que no són els de la seva instal·lació definitiva. Malgrat tot, esperem que aquest catàleg tingui plena vigència quan els quadres ocupin el seu lloc estable i inamovible.

RAMON GUARDANS VALLÉS