

El prat de Marcel: aproximació a una pintura de Lluïsa Vidal (Barcelona, 1876-1918)

Pere Capellà Simó

Universitat de les Illes Balears. Departament de Pedagogia i Didàctiques Específiques
pere.capella@uib.cat

Recepció: 23/04/2022, Acceptació: 05/10/2022, Publicació: 22/12/2022

RESUM

El *Retrat de Marcel de Montoliu, infant*, de la pintora Lluïsa Vidal (Barcelona, 1876 – 1918), es presenta com un testimoni feient de la revaloració de l'infant i el seu joc que s'esdevingué, a les acaballes del segle XIX, arreu del món occidental. Estructurat en set apartats, l'article situa l'obra en el marc de les representacions de la infantesa del període i, a partir d'aquest testimoni en concret, insisteix en determinades actituds de la pintora ensem que descobreix, per primer cop, la biografia del seu model.

Paraules clau:

pintura del modernisme; joc infantil; joguina; Lluïsa Vidal

ABSTRACT

Marcel's Meadow: An approach to the work of Lluïsa Vidal (Barcelona, 1876-1918)

The *Portrait of Marcel de Montoliu as a child* by the painter Lluïsa Vidal (Barcelona, 1876-1918) offers compelling evidence of the re-evaluation of children's play that took place at the end of the 19th century throughout the West. The article, structured in seven sections, locates the portrait against the context of representations of childhood of the period. In addition, it uses this work to analyse aspects of the artist's personality, and traces for the first time the biography of the boy who posed for her.

Keywords:

Modernism Painting; children's play; toy; Lluïsa Vidal



Marcel de Montoliu i Vidal va morir a Barcelona el 21 de novembre de 1964¹. L'endemà hauria complert seixanta-un anys. Pocs dies abans, el metge Joan Josep de Moxó i de Montoliu havia rebut de part del finat, de qui era fill de cosí per via materna, l'obsequi d'una pintura a l'oli. El quadre, obra de l'artista Lluïsa Vidal i Puig (1876-1918), representa a escala real el retrat de mig cos del mateix Marcel de Montoliu, a l'edat de quatre anys, entretenint-se amb una capsa de joguines (figura 1). Marcel era nebot de l'artista.

Nascut al carrer dels Còdols de Barcelona el 22 de novembre de 1903² i inscrit amb els noms de Marcel, Gerard i Ramon, fou l'únic fill de la violinista Júlia Vidal i Puig (1877-1943), germana de la pintora, i del fillol Manuel de Montoliu i de Togores (1877-1961). Marcel de Montoliu fou, de fet, l'únic descendent de la família que Lluïsa Vidal, traspasada prematurament a quaranta-dos anys, arribaria a conèixer. Va retratar-lo, almenys, en tres ocasions.

El retrat que Marcel va conservar fins a la fi dels seus dies havia estat d'antuvi a casa dels seus pares. Actualment resta en poder de M. Lluïsa Güell i de Sentmenat, vídua del Dr. de Moxó. Només ha estat exhibit dos cops, a dues mostres antològiques dedicades a Lluïsa Vidal, organitzades per la Fundació la Caixa el 2001 i pel Museu Nacional d'Art de Catalunya el 2016. Per tot plegat, és un retrat que mai no ha sortit de l'entorn familiar, en el qual i per al qual va ésser realitzat³.

Si bé els pintors del segle XVII ja van començar a retratar els infants del seu entorn familiar, el cert és que va caldre esperar fins a la fi del segle XIX perquè aquestes escenes conformessin un gènere pictòric de ple dret. Amb l'estètica del realisme naturalisme, els artistes foren testimonis de la importància que els infants de la burgesia

adquirien en el si de la vida familiar. D'altra banda, en abandonar els tallers i els temes acadèmics, els impressionistes no sols van conquerir l'aire lliure, sinó que també s'endinsaren en la intimitat dels interiors domèstics. I, en aquest nou marc, el repte de capturar el fill, el germà, el nebot o el net en una posa desenfadada, fruit d'un instant fugisser, fou alhora un acte d'amor i un envit cap a noves vies d'exploració pictòrica⁴.

Molts d'aquests retrats infantils no perseguïen cap més fi que el de decorar les llars dels mateixos artistes o dels familiars més propers. Altrament, aquest caràcter privat no ha de posar en dubte el valor artístic que els pintors atribuïen a aquestes creacions, ans al contrari: en aquests retrats infantils, els artistes s'alliberaven de les convencions pròpies de les obres d'encàrrec a les quals inevitablement sucumbien. El retrat de Marcel de Montoliu és, en aquest sentit, paradigmàtic. Es tracta d'una imatge frontal, de mig cos, en la qual el nen resta amb els ulls baixos, concentrat en el joc, impassible a qualsevol estímul extern. I és precisament en aquesta actitud —del tot improbable si es tractés d'un retrat d'encàrrec— on advertim bona part de l'interès de l'obra i on es justifica, per tant, el perquè d'aquestes línies.

Primeres documentacions

Un dels grans reptes a l'hora d'investigar les pintures de l'íntim és l'escassetat de documentació que han generat. Normalment són obres que, en vida de l'artista, mai no van ésser objecte de cap transacció comercial; tampoc no foren exhibides ni reproduïdes a cap mitjà de divulgació. En molts casos, ni tan sols van ser vistes per ningú, a banda dels familiars i amics més propers del pintor, la qual cosa limita enca-



Figura 1.
Lluïsa VIDAL, *Retrat de Marcel de Montoliu, infant*, ca. 1908. Oli sobre tela, 44 x 50 cm. Col·lecció Güell de Sentmenat.

ra més la forma en què haurien pogut influir en l'obra d'altres creadors.

Centrant-nos en el cas del retrat de Marcel de Montoliu, ens orientem a situar-ne la primera documentació en una ressenya de J.-F. Ràfols publicada el 1935 al *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, amb motiu de la donació de vuit obres a la Junta de Museus per part dels familiars de l'artista⁵. En relació amb la peça, aleshores propietat encara de Manuel de Montoliu⁶, Ràfols expressa:

[...] les fineses de l'entonació dintre una gamma tendra i sovint clara semblava com si volgués tenir-les en reserva per al temps en què el seu cor parlés davant els temes més subtils, com és ara en el retrat de Marcel de Montoliu, infant⁷.

La següent referència explícita al retrat de Marcel de Montoliu no apareix fins al 1989, en el primer esbós biogràfic de la pintora Lluïsa Vidal, que Isabel Coll va publicar a *Miscel·lània penedesenca*⁸. En una nota al peu, l'autora esmenta el nostre retrat en una llista d'obres extreta, tanmateix, de l'estudi citat de Ràfols:

Altres retrats que cal tenir en consideració són els de Manuela Vidal; Retrat de la mare de l'artista; Retrat de Marcelo de Montoliu; Retrat de Miquel Bertran de Quintana; i Retrat de Dolors Vidal d'Utrillo, de Margarida Xirgu, de Carme Karr⁹.

Durant la dècada de 1990, Marcy Rudo va publicar el primer llibre biogràfic de l'artista, *Lluïsa Vidal, filla del modernisme*, en el qual identifica el retrat de Marcel de Montoliu amb una obra titulada *Nen ros*, que, el 1906, el crític Raimon Casellas i Dou (1855-1910) va lloar a *La Veu de Catalunya*¹⁰, després d'haver-la vist en una celebrada mostra col·lectiva de la Sala Parés:

També Casellas va lloar especialment el retrat del nebot de Lluïsa, Marcel de Montoliu, intítulat «El nen ros»¹¹.

El 2001, la mateixa Rudo fou comissària de l'exposició antològica «Lluïsa Vidal, pintora», organitzada per la Fundació «la Caixa», en el catàleg de la qual apareix per primer cop re-

produïda la pintura que ens ocupa, amb el títol *Marcel de Montoliu i Vidal, nebot de la pintora*. A la fitxa del catàleg, el text de Casellas és l'única referència bibliogràfica que acompanya l'obra; per consegüent, hi apareix datada pels volts de 1906¹². L'any 2009, l'obra fou reproduïda a la revista *Coupdefouet*, en un article signat, un cop més, per Marcy Rudo; hi apareix datada el 1906, i amb el mateix títol que el 2001: *Marcel de Montoliu i Vidal, nebot de la pintora*¹³.

L'any 2013 fou publicada una segona biografia de Lluïsa Vidal, a càrrec, en aquest cas, de Consol Oltra. El retrat de Marcel de Montoliu no hi apareix reproduït. Tanmateix, Oltra s'hi refereix amb motiu del text citat de Casellas tot indicant que aquest «també destaca l'obra *El nen ros* [que] possiblement es refereix al retrat del seu nebot Marcel de Montoliu, fill de Júlia»¹⁴. Encara més, en el llibre editat amb motiu de l'exposició antològica que el Museu Nacional d'Art de Catalunya dedica a la pintora la tardor de 2016, el comissari de la qual fou la mateixa Oltra, l'obra apareix datada definitivament el 1906 i amb el títol *El nen ros*¹⁵.

Comptat i debatut, la informació que proporciona el text de Casellas és la següent:

Lluïsa Vidal. Es la pintora seriosa y ferma al treball com sempre, però ab més personalitat que altres vegades. Abandona les reminiscències d'altri en que fluctuava un temps, pera donar de la vida una imatge propia que, per comble de ventura, resulta també més fàcil, més desinvolta, més agraciada que la qu'ens donava durant els dies escolars, un xich pesada en ocasions. D'entre'ls tretze quadros que té exposats, se recorden ab plaer el retrat de la senyora María Pella, fantàsies de posa, sumptuos de color, elegant d'arranjament; els estudis *plein air*: el nen nú a la platja, els nens de la ginestera y, sobretot, el bust de *nen ros*, que és una delícia d'observació y traducció pictòrica¹⁶.

Inevitablement, la relectura d'aquest text convida a desestimar la identificació del retrat de Marcel de Montoliu amb l'obra *Nen ros*. A banda del fet que el crític considerés aquesta última obra com un bust¹⁷, el més rellevant és que la descriu com una pintura *plein air*, mentre que, de manera força irrefutable, el retrat de Marcel de Montoliu s'ubica en un interior.

D'altra banda, l'exposició citada va tenir lloc al març de 1906. En el cas que Vidal hagués pintat el quadre, com a molt tard, durant el mes anterior, Marcel hauria tingut tot just dos anys i tres mesos, per tal com havia nascut el 22 de novembre de 1903¹⁸. Nogensmenys, tant l'aspecte com l'actitud en el joc conviden a interpretar el

model com un infant de més edat. En resum, tot apunta que la imatge que ens ocupa fou pintada amb posterioritat a la data indicada. Pel que fa al bust *Nen ros* que Casellas va elogiar, es perfila com una obra —tal vegada un nou retrat de Marcel?— que avui resta en parador desconegut.

D'acord amb el que acabem d'apuntar, en endavant ens referirem al retrat que ens ocupa amb el títol que J.-F. Ràfols li va concedir en la que hem considerat la primera documentació: *Marcel de Montoliu, infant*. Ara bé, desestimat l'any 1906 com a data de creació de l'obra i exhaurides les fonts escrites localitzades, una fotografia és el testimoni que ens aporta nova llum sobre la qüestió.

El temor d'un comiat

En el número del mes de desembre de 1908, la revista *Feminal* reproduïx una fotografia de Marcel de Montoliu realitzada al reputat estudi dels fotògrafs Napoleon¹⁹. Aleshores feia tot just un mes que havia complert els 5 anys i presentava, poc més poc menys, el mateix aspecte que en el retrat a l'oli que li feu Lluïsa Vidal. Tractant-se del número especial de Nadal, l'editorial de *Feminal* havia decidit reproduir, sota el títol «Una col·lecció d'alabastres»²⁰, un aplec de fotografies dels fills dels artistes, músics i poetes catalans de més ressò en aquell moment²¹.

Marcel de Montoliu hi apareix com «el fill de D. Manuel de Montoliu»²². Val a dir que els escriptors que van participar en el número van acompanyar les fotografies amb textos dedicats als infants: tots menys Eugeni d'Ors i Manuel de Montoliu. De resultes d'això, no fora desassenyat suposar que la fotografia hi fos aportada per la mateixa Lluïsa Vidal, la qual havia col·laborat amb *Feminal* com a il·lustradora des del primer número. Més encara, aquell desembre de 1908 feia tot just un mes que la seva germana i el seu cunyat s'havien emportat el nen a Alemanya, on havien de romandre durant tres anys.

Manuel de Montoliu i Júlia Vidal s'havien casat a Tarragona el 6 de setembre de 1902²³, sense el consentiment del pare de la núvia (i també de Lluïsa), el reputat ebenista i decorador Francesc Vidal i Jevellí (1848-1914). En estreta col·laboració amb la seva esposa, Mercè Puig i Buscò (1852-1926), Francesc Vidal es va afanyar a dotar els seus onze fills, sense distinció de gènere —sumaven, de fet, nou noies i dos nois—, d'una sòlida formació artística i cultural, sempre orientada cap a la projecció d'un futur professional. Ara bé, en el cas de les filles tot apunta que Francesc Vidal considerava que les competències professionals adquirides eren incompatibles amb el matrimoni²⁴. Fora com fora, arran d'aquest

casament, Francesc Vidal va trencar les relacions amb Júlia. Segons Marcy Rudo, la reconciliació entre tots dos va tenir lloc anys després i, en certa manera, el petit Marcel en fou la causa:

Montoliu [Manuel] pensava emportar-se la família a Alemanya, on havia de completar els seus estudis, i Júlia no podia anar-se'n sense arranjar la qüestió. Cada tarda portava el seu fill Marcel a l'obrador de Vidal, a l'hora de tancar, per veure si quest li parlava quan sortís. No ho va fer. Cada tarda, Júlia assenyalava a Marcel el seu avi. Segons una llegenda de la família, després de moltes tardes d'espera, el rosset Marcel es va desagafar de la seva mare i va córrer darrere l'avi, tot cridant «¡Avi, avi!». Vidal va mirar-se el primer i únic nét que arribaria a conèixer, i la repudiació de la seva filla es va esmicolar. Va agafar el nen en braços i va perdonar Júlia²⁵.

Rudo situa aquesta escena en una data indeterminada. Indica, tot i així, que va tenir lloc després de la mort, a l'edat de 20 anys, de Carlota Vidal i Puig (1885-1905), germana de Júlia i Lluïsa, el 18 d'abril de 1905²⁶. D'altra banda, també indica que Júlia Vidal va propiciar l'encotre amb el pare davant la partida imminent a Alemanya, on el seu marit havia de continuar els estudis filològics.

Segons Joan Julià i Muné²⁷, l'estiu de 1907 el filòleg Bernhard Schädel va trametre, via Antoni M. Alcover, a Enric Prat de la Riba —president de la Diputació de Barcelona des de l'abril— un projecte de pla d'estudis per formar, durant tres anys, joves catalans en l'àmbit de la filologia romànica a la Universitat de Halle. La convocatòria de tres places de pensionat es va publicar a *El Poble Català* el 15 de desembre²⁸. Tot i que les proves estaven previstes per a la segona quinzena de setembre de l'any següent, van tenir lloc el 2 d'octubre, i els resultats es van fer públics el dia 4²⁹. Els tres guanyadors foren Pere Barnils, Manuel de Montoliu i Antoni Griera. Montoliu va arribar a Halle, amb Júlia i Marcel, el 6 de novembre de 1908³⁰.

D'acord amb el que acabem d'esmentar, advertim que l'anècdota familiar descrita anteriorment va haver de tenir lloc entre el desembre de 1907 —moment en què es publiquen les bases de la convocatòria— i el novembre de 1908 —mes en el qual la família Montoliu s'instal·la a Halle. És també durant aquest període quan ens inclinem a datar la realització del retrat que ens ocupa. D'acord amb aquesta hipòtesi, Marcel tindria 4 anys en el moment en què fou pintat: una edat que s'ajusta força més a l'aparença que Lluïsa Vidal va concedir-li que no pas la que hauria tingut el 1906, amb dos anys i escaig.



Figura 2.
Lluïsa VIDAL, *Marcel-let malalt*, 1904. Oli sobre tela, 72,5 x 50 cm. Col·lecció Consol Oltra.

A banda d'això, Lluïsa Vidal, l'any 1908, a l'edat de trenta-dos anys, es trobava gairebé en el cim de la seva carrera professional. A l'èxit recollit amb motiu de l'exposició a la Sala Parés del març de 1906 cal afegir-hi una menció honorífica a l'Exposició de Belles Arts de Madrid (1906) i una medalla de segona classe a la V Exposició Internacional d'Art de Barcelona (1907). I encara més, l'any 1907 va començar la col·laboració amb *Feminal*, alhora que impartia classes de dibuix i pintura al carrer de Provença número 269, tot iniciant una reputada carrera docent³¹.

Per contra, la realitat familiar era una altra. L'estiu de 1902 la desfeta que es derivava de les noces imminents de Júlia Vidal amb Manuel de Montoliu havia forçat el retorn a Barcelona de la pintora, instal·lada a París el juny de l'any anterior. Com hem apuntat, durant gairebé sis anys, Lluïsa Vidal es va veure obligada a trobar-se amb la germana i el nebot d'amagat del pare, a qui tanmateix venerava. A més a més, durant aquest



Figura 3.
Lluïsa Vidal fotografiada per Francesc Serra el 1904. Fons familiar Tita Vidal.

període va tenir lloc el decés de Carlota, fet que provocà un efecte devastador en Francesc Vidal, que repercutiria tant en la seva salut com en l'economia familiar³².

Afectada per aquest cúmul de circumstàncies, Lluïsa Vidal pinta Marcel: el primer net de la família, trobat després d'anys de disputa entre Júlia i Francesc Vidal. Tanmateix, tot apunta que va retratar-lo sabent que, al cap de pocs mesos, el nen viatjaria amb els seus pares a Alemanya, on romandrien durant tres anys³³. Rere la plàcida escena d'una criatura que juga, l'obra *Marcel de Montoliu, infant* amaga, realment, una tensió particular entre l'artista que s'hi atansa i el noi que s'entesta a no retornar-li la mirada. Marcel roman amb l'esguard fixat en les joguines, que, situades en primer terme, s'erigeixen com una frontera —de mida ínfima però infranquejable— entre un i altre món.

Al nivell de les criatures

Una llum zenital ressalta els cabells rossos de Marcel. L'enquadrament no li talla l'últim rínxol, el de més amunt i el més rebel, gràcies a

un espai del fons que no supera el centímetre d'alçada. Vestit amb una camisola blava, resta assegut en una cadira d'infant, al seu torn instal·lada sobre un banc, que li permet arribar amb els colzes a la taula. Gràcies a l'efecte òptic derivat dels tons càlids del fons en contrast amb el blau de la roba, el nen s'aproxima al pla del quadre. De fet, gairebé sembla que el fregui amb el front i amb la mà dreta. Tot plegat genera una particular relació proxèmica entre la criatura i l'artista, que en desvetlla el parentiu i l'estima alhora que en trenca, com hem advertit, les convencions habituals del retrat d'encàrrec.

Lluïsa Vidal forma part de la generació de creadors catalans, sovint anomenats *postmodernistes*³⁴, la imatge dels quals fou enregistrada pel fotògraf Francesc Serra i Dimas (1877-1967) amb l'objectiu d'integrar una col·lecció de postals que es publicarien, entre 1905 i 1915, amb el títol «El artista en su taller»³⁵. Igual que feu amb Joan Brull, Ricard Canals, Ramon Casas o Isidre Nonell, Francesc Serra va fotografiar Lluïsa Vidal al davant del cavallet, subjectant la paleta i els pinzells. Altrament, a diferència dels pintors assenyalats, Lluïsa Vidal, amb l'esguard fixat en l'objectiu de la càmera, posa dempeus (figura 3). I, a jutjar per la ubicació de la línia d'horitzó en bona part de les seves obres, tot sembla indicar que, realment, Vidal defugia la pràctica de pintar asseguda³⁶.

Ara bé, en pintar el nebot, Lluïsa Vidal va trencar la norma. Si més no en el moment que realitzà el croquis inicial del retrat³⁷, la pintora va romandre asseguda enfront del nen, a l'altre costat de la taula. En el cas que l'infant hagués estat assegut directament a sobre del banc i no a la petita trona, Vidal hauria hagut, fins i tot, d'ajupir-se. Ben mirat, situa el punt de vista a l'alçada dels ulls de Marcel, una actitud que recobra sovint quan retrata altres criatures i que denota una forta empatia envers els infants³⁸. D'aquesta actitud en va donar compte l'escriptora Carme Karr i Alfonssetti (1865-1943) a les planes de *Feminal*, revista que dirigia i en la qual col·laborava Lluïsa Vidal:

Pintant un nen enjogassat, Lluïsa Vidal, si be es ben jove encara, sembla redevenir nena, y sos ulls espurnegen alegres, y son franch somriure s'accentua³⁹.

Karr, que molt probablement havia vist el retrat *Marcel de Montoliu, infant*, va elogiar, tot seguit, l'habilitat de l'artista a l'hora d'entretenir el nen i de reconvertir el temps de la posa, sovint insuportable per a les criatures, en una estona de joia:

Vola'l pinzell depressa, casi alegrement, com en saltirons infantívols, mentres que dels lla-

vis d'ella brolla una gaya fraseologia senzilla y gentil, més que femenina, infantívola. Y sa mirada plena de llum sembla alegrar la tela, de la expressió qu'acaban de recullir en el petit, a qui sab distreure i entretenir pera fer d'ell un model pacífich⁴⁰.

Sense menystenir la «gaya fraseologia» que Carme Karr atribueix a l'artista, la pintura confirma que, en aquella ocasió, Marcel de Montoliu va esdevenir «un model pacífic» gràcies, sobretot, a una capsa de juguines. A la fi del segle XIX, les juguines infantils s'havien reconvertit en símbol de l'expressió dels afectes, en un temps en què la vida privada i familiar es nodria de la sobreprotecció a les criatures heretada de l'ideal il·lustrat i d'un enaltiment, sense precedents en la història, del temps de l'oci i de l'esbarjo⁴¹.

Per tot plegat, les llars de la burgesia —classe social a la qual pertanyien bona part dels artistes, com la mateixa Vidal— es van atapeir de juguines i, alhora, aquests objectes van esdevenir un atribut gairebé indispensable dels retrats d'infants, tant pictòrics com fotogràfics⁴². No obstant això, la majoria d'artistes del període tot just van saber copsar l'encaterinament de les criatures amb les juguines en els retrats de perfil. En altres paraules, els retrats de l'època segueixen un sistema de notació del joc simbòlic que es remunta al segle XVIII, segons el qual l'actitud de l'infant varia en funció de si es tracta d'una imatge de perfil o d'una imatge frontal. En el cas de les de perfil, l'infant es mostra en una actitud de concentració envers el joc, afí a la del petit Marcel. Altrament, quan l'esguard del pintor es desplaça, tot donant lloc a un retrat frontal o fins i tot de tres quarts, l'infant interromp el joc i li retorna la mirada⁴³.

El perquè d'aquesta convenció pictòrica pot ésser degut a un factor psicològic. El sociòleg Gilles Brougère assenyala que quan els infants invoquen un món nou a través de les juguines ho fan sempre lluny de les mirades dels adults. I si un esguard més o menys indiscret s'escola a l'interior de la cambra infantil, la criatura sol transformar l'acció per tal de servir el seu jardí secret⁴⁴. D'acord amb aquesta observació, l'actitud habitual de l'infant en els retrats frontals seria el fruit de la descoberta del pintor que l'observa, i això provoca la interrupció del joc i el gest de retornar-li la mirada. Els retrats de perfil, d'altra banda, significarien el triomf de l'artista que aconsegueix capturar un instant del joc simbòlic, situant-se necessàriament a un costat de la criatura per tal de no desfer l'encís en ésser descobert.

Per tot plegat, sembla evident que la singularitat del *Retrat de Marcel de Montoliu, infant* es deu, en bona mesura, a l'alt grau de parentiu que unia l'artista i el nen. De fet, en el context



Figura 4.
Pilar MONTANER, *Pitin (Jacob) amb la baldufa*, ca. 1903. Oli sobre tela. Col·lecció particular.

del modernisme, aquest sistema de notació reapareix en una altra pintura excepcional, obra també d'una dona, la mallorquina Pilar Montaner i Maturana (1876-1961). Servint-se, en el seu cas, d'una orientació vertical, Montaner retratà el seu fill Jacob mentre cargolava el cordill d'una baldufa (figura 4). De fet, totes dues obres⁴⁵ testimonien una època que inaugurarà una nova era de l'afectivitat en les relacions familiars, determinada per la psicologia experimental i els discursos pedagògics més emergents. Tal com diu Emmanuel Pernoud, l'afectivitat de la fi de segle «est impressioniste, c'est de l'air entre les êtres. Elle n'emprunte pas le canal d'un sens isolé, elle les mobilise tous. Elle est polysensorielle et se communique de corps à corps, sans parole ou bien par la caresse du ton plutôt que par le contenu des mots»⁴⁶.

En definitiva, en situar-se en el nivell de les criatures, o més concretament de Marcel, Lluïsa

Vidal va traslladar al llenç l'experiència multisensorial de relacionar-se amb un infant de la família, quan les percepcions visuals s'entremesclen amb els mots —la «gaya fraseologia» a què Karr es referia—, amb el tacte —la proximitat del nen al pla del quadre— i fins i tot amb la imaginació. Perquè, en adoptar l'insòlit punt de vista, Vidal —que «redevé nena»— se'ns descobreix asseguda al davant d'una capsa de joguines. O, el que és el mateix, enfront d'una altra capa de realitat.

El llindar d'un altre món

El *Retrat de Marcel de Montoliu, infant* —així com el que Pilar Montaner feu del seu fill— s'estructura en una composició triangular que, en una imatge de mig cos, es deriva de l'observació frontal d'un individu amb els ulls baixos i les mans ocupades. Això no obstant, tot sembla indicar que Lluïsa Vidal es va servir, en una representació del joc infantil, d'un sistema de notació pictòrica anterior, provinent d'una altra iconografia. En concret, de la iconografia de la lectura.

En aquest camp sobresurt inevitablement un oli de 1828 del pintor de Dresden Gustav Adolph Hennig (1797-1869), per tal com ha estat reproduït a la portada de diverses edicions del cèlebre assaig *A History of Reading*, d'Alberto Manguel⁴⁷. Posant davant un fons neutre en un retrat de mig cos, la jove lectora recrea l'esquema compositiu d'una forma simbòlica, el pentacle: no endebades, el llibre que llegeix és una Bíblia. Identifiquem una composició afí, derivada del triangle auri, en una secularització de la iconografia esmentada duta a terme per la ucraïnesa Marie Bashkirtseff (1858-1884) en representar una lectora concentrada en una revista de modes⁴⁸. També, en el pastel *Sous la lampe*, d'Henri Sauvage (1853-1912), exhibit al Saló de la Societat dels Artistes Francesos de 1902, que Lluïsa Vidal va visitar durant la seva estada a París⁴⁹.

Per extensió, trobem la mateixa composició en les imatges d'infants que aprenen les primeres lletres, com ara, per exemple, en el pastel *Nurse Reading to a Little Girl*, de Mary Cassatt (1844-1926)⁵⁰. O, també, en l'oli *Nens llegint*, de Francesc Gimeno (1858-1927), que, de manera encertada, Consol Oltra compara amb el retrat de Marcel de Montoliu⁵¹. Cal apuntar que una de les primeres representacions de criatures llegint —o, si més no, una de les més transcendents— és el conegut retrat que Rembrandt (1606-1669) feu del seu fill Titus el 1655⁵². En aquest cas, el nen recolza els braços en un pupitre que el separa de l'espectador: una metàfora de dues edats de l'existència que sobreviurà, en els segles posteriors, en nombroses representacions de la infantesa, com ara, per exemple, el

Retrat de Marcel de Montoliu, infant. D'altra banda, Rembrandt no va representar, aquesta vegada, el seu fill amb els ulls baixos, sinó amb la mirada lleugerament desviada cap a la dreta, immers en els seus pensaments.

Una prova de la recepció de l'obra de Rembrandt a la França del segle de les llums és la proliferació d'imatges d'infants, encabits en un triangle, que posen rere una taula amb l'esguard desviat lateralment. Ara bé, els pintors setcentistes van començar a servir-se del mateix sistema de notació per representar activitats distintes. Així, per exemple, Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) se serveix dels recursos esmentats tant en el retrat d'un jove lector com en el d'una nena que subjecta una nina vestida de frare caputxí⁵³. D'altra banda, Charles-François-Adrien Macret (1751-1783) feu el mateix en el retrat d'una criatura que dibuixa⁵⁴. Al cap i a la fi, aquesta transferència d'esquemes compositius contribueix a desvetllar les correspondències existents, als ulls de l'època, entre la lectura, el joc i el dibuix: tres àmbits que esdevindrien, amb el temps, els puntals de la pedagogia romàntica.

Lluïsa Vidal coneixia de primera mà la pintura intimista del segle XVIII, que havia pogut admirar tant al Louvre com a la National Portrait Gallery, la Col·lecció Wallace o el Victoria and Albert Museum, centres que va visitar durant la seva estada a Anglaterra l'estiu de 1901⁵⁵. Tanmateix, en el París del 1900, la representació d'infants absorts en el joc, el dibuix o la lectura feia dècades que copava l'atenció del professor predilecte de Lluïsa Vidal: el pintor Eugène Carrière (1849-1906).

Com hem apuntat, Lluïsa Vidal s'instal·là a París el juny de 1901 amb l'afany de consolidar la seva formació artística. Després d'un període breu a l'Acadèmia Julian, es va inscriure a l'Acadèmia Humbert el dia 30 de setembre, on fou alumna de Carrière. Val a dir que, a la fi de novembre de 1901, Carrière va abandonar París, cosa que reduïx el vincle amb Lluïsa Vidal a un període de dos mesos. Tanmateix, les biografies de Vidal apunten de quina manera Carrière encomanà a la nova alumna l'afecció a les escenes familiars⁵⁶.

Retornant a la iconografia que ens ocupa, Carrière s'hi havia iniciat durant la dècada de 1880, coincidint amb la consolidació del seu estil monocrom i amb el naixement dels seus fills. La particular relació proxèmica i multisensorial advertida en *Marcel de Montoliu, infant* es redobla en els nombrosos retrats que Carrière feu de les seves criatures. Els infants de Carrière, representats amb els ulls baixos i a pocs centímetres del pintor, se'ns mostren ara i adés llegint, jugant, dibuixant o comptant amb els dits. D'aquesta manera, l'artista va saber conjugar el llegat dels pintors barrocs que tant

admirava amb aquella iconografia de la lectura que convidava l'espectador a imaginar el pensament de les criatures pintades. Encara més, amb consonància amb el nou marc psicopedagògic que emergia a la fi de segle, Carrière traslladà la mateixa notació a una última iconografia, la dels infants escurant un plat o un perol, la qual permet d'establir un joc suggeridor de correspondències entre l'educació, el joc i el nodriment⁵⁷.

D'acord amb Rodolphe Rapetti, Carrière va compartir amb Puvis de Chavannes i amb Rodin el privilegi d'ésser reconegut tant per les instàncies artístiques de l'Estat francès com per les noves generacions d'artistes i crítics⁵⁸. Les primeres obres adquirides per les col·leccions nacionals, ja durant la dècada de 1880, aviat li van valer l'epítet de *pintor de la intimitat*. Perquè, de fet, allò que feu que pintures com la cèlebre *Intimité* (1889) esdevinguessin innovadores als ulls dels seus contemporanis no fou tant, seguint de nou Emmanuel Pernoud, l'aspecte formal com el fet d'esdevenir el mirall d'un discurs pedagògic que desterrava la instrucció en pro del desenvolupament a través de les relacions afectives⁵⁹.

Comptat i debatut, la pintura de Carrière va absorbir els recursos de tradicions iconogràfiques distintes per tal de reflectir una ideologia que es respirava en l'aire del temps. Durant la mateixa dècada de 1880, Berthe Morisot (1841-1895) va pintar la seva filla Julie jugant amb una amiga i adoptant una actitud afí a Marcel de Montoliu⁶⁰. No oblidem que eren també els anys de l'eclosió del moviment simbolista, durant els quals Gauguin retratava els seus fills mentre dormien, tot visualitzant-ne els somnis a les parets de l'estança⁶¹.

D'acord amb Tomàs Llorens, pels volts de 1900 la pintura naturalista europea va començar a transformar-se, a remolc de l'ascens del simbolisme i altres poètiques subjectivistes⁶². Certament, quan Lluïsa Vidal va arribar a París, tot aquest seguit de solucions pictòriques al servei d'idees noves començaven a filtrar-se, tot i que molt tímidament, en l'art dels salons. Al saló esmentat de la Societat dels Artistes Francesos de l'any 1902, que la pintora va visitar, s'hi va exhibir un oli de Paul Chocarne-Moreau (1855-1931), en el qual un grup d'infants, que juguen amb velers de joguina en uns jardins públics, es mofen d'un company que cau en el bassal. L'artista ha situat l'horitzó al nivell de les criatures, i ell es troba enfront de l'escena, com si participés en el joc. D'altra banda, un artista oblidat, A. Fougeron, presenta una escena en la qual una nena renta la seva nina amb actitud impassible davant l'esguard del pintor, que imaginem que està ajupit per copsar millor l'escena⁶³.

Tanmateix, en el París de 1900, el creador que amb més assiduitat revisà la iconografia inau-

gurada per Carrière fou Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), cosa que no va passar inadvertida als seus contemporanis. A tall il·lustratiu, Élie Faure, biògraf de Carrière, no va estar-se d'insistir que la distància entre un pintor i l'altre era tot just aparent:

Il est possible que Renoir ait été, de tous les vrais peintres du temps, celui qu'aima le moins Carrière. A première vue, il y avait presque antagonisme entre eux. Carrière, de plus en plus, éteignait sa palette. Celle de Renoir devenait tous les jours plus riche, chargée de fruits, de sang, de matière céleste. Pourtant, ce sont peut-être les deux maîtres de la même époque qu'on pourrait rapprocher le plus logiquement. Qu'on regarde deux photographies de portraits d'enfants ou de nus, l'une de Renoir, l'autre de Carrière, l'une moins claire, l'autre moins sombre que la toile originale. Même compréhension des figures, larges, vibrantes, pulpeuses, des regards étonnés, même sens de la vie animale, même amour de la forme sinueuse et pleine, même model sensuel, bien que d'un sensualisme plus à fleur d'épiderme et plus instinctif chez Renoir, plus expressif et plus cérébral chez Carrière⁶⁴.

Seguint l'estela de Carrière, Renoir havia descobert en el seu segon fill —el futur director de cinema Jean Renoir, nascut el 1894— el model més dòcil. De la dècada de 1890 daten els retrats dobles de Jean jugant amb la seva mainadera, Gabrielle Renard. Durant el canvi de segle segueixen els retrats individuals del petit, representat frontalment, amb els ulls baixos i encabit en l'esquema compositiu d'un triangle. Entre els més reeixits, sobresurten dues versions de Jean cosint, així com l'enigmàtic *Jean dessinant*⁶⁵, que Consol Oltra associa al *Retrat de Marcel de Montoliu, infant*⁶⁶.

D'altra banda, Alexandre Cirici també va assenyalar el deute de Lluïsa Vidal envers la pinzellada de Renoir⁶⁷. Quan Vidal s'instal·là París, Renoir era, realment, un artista lloat a tots els mitjans. No obstant això, les biografies de Vidal ometen l'existència de cap tipus de contacte directe entre la pintora i el vell impressionista. Encara més, els retrats de Jean —així com els que també faria del fill tercer, Claude, nascut el 1901— entren dins la categoria de les pintures de l'íntim. Sense anar més lluny, *Jean dessinant* no fou exposat fins l'any 1912⁶⁸, una data posterior a l'execució del retrat de *Marcel de Montoliu, infant*. Aquest problema encara no resolt per la historiografia és extrapolable al retrat abans assenyalat de Pilar Montaner, la qual, en un inventari de la seva obra realitzat a una edat avançada, va datar-lo el 1903⁶⁹.



Figura 5.
Lluïsa VIDAL, *Petit soldat*, ca. 1903-1905. Oli sobre tela, 56,5 x 46,5 cm. Col·lecció particular.

Sense menystenir el més que probable entramat d'influències mútues, el cert és que tots tres artistes compartien un parentiu estètic inqüestionable motivat per la necessitat de respondre a un interès comú: representar un infant de la pròpia família en un instant que congelés una part del seu misteri. Fet i fet, Marcel de Montoliu, Jacob Sureda Montaner i els germans Jean i Claude Renoir van ésser infants, en terres distintes, durant la primera dècada del segle XX. I la mirada respectiva d'una tia, una mare i un pare pintors, transferida a sengles obres, convida a redescobrir-hi jocs nous de correspondències.

Els prínceps de la lluna

Lluïsa Vidal i Pilar Montaner van néixer el mes d'abril de 1876, amb només nou dies de diferència. Un ambient de refinament cultural afí al que Vidal va viure a casa dels seus pares feu entrada en la vida de Pilar Montaner a remolc del seu matrimoni amb l'intel·lectual i mecenes mallorquí Joan Sureda i Bimet (1872-1947). Com Lluïsa Vidal, Montaner va sentir la necessitat de viatjar i ampliar la seva formació fora de

la ciutat natal. El 1902 feu estada a Madrid, on va rebre classes de pintura de la mà de Joaquim Sorolla. Aquell mateix any va emprendre amb el seu marit un viatge fins a Le Havre, on va néixer un dels seus onze fills, i, durant un període de sis mesos, van viatjar arreu d'Europa. Montaner va concórrer juntament amb Lluïsa Vidal a l'Exposició Internacional de Belles Arts de Madrid de 1906 i a l'Exposició Internacional d'Art de Barcelona de 1907. Així mateix, la seva obra fou objecte de ressenyes diverses aparegudes a la revista *Feminal*, on Vidal col·laborava⁷⁰.

Malgrat que va conrear preferentment el gènere del paisatge, Pilar Montaner va realitzar nombrosos retrats dels seus fills, entre els quals sobresurt el de Jacob amb la baldufa. En les memòries de l'artista es desprèn, de fet, una inclinació especial vers aquest fill a qui s'agrajava de pintar des de tan a prop i que acabaria emprenent una brillant carrera artística com a poeta i pintor⁷¹. Concretament, destaquem un fragment en el qual Montaner recorda un bell instant en què el nen fou admirat per la seva tia paterna, la poeta Emília Sureda (1865-1904):

Cuando vinimos de París, con él, le habíamos comprado una coraza de metal y un casco, sus movimientos y posturas eran siempre elegantes, erguido y con sus largos tirabuzones rubios, se puso el casco y la coraza, tendría unos cinco años y al entrar en el salón (siempre me acuerdo!) exclamó mi cuñada Emilia, poetisa exquisita, al verle: ¡Oh príncipe de la luna!⁷².

L'anècdota descrita va tenir lloc a la residència familiar, ubicada al Palau del Rei Sanç de Valldemossa. Emperò, les festes als «prínceps de la lluna» —no oblidem que la baldufa és també un símbol lunar— feien part de l'aire del temps. Mentre que, a Mallorca, Jacob s'emprovava la disfressa, Lluïsa Vidal pintava, des de Barcelona, el retrat frontal de mig cos d'un nen no identificat que, equipat amb una flamant armadura i un sabre, enretira teatralment una cortina (figura 5)⁷³.

Retornant al text de Pilar Montaner, notem que Jacob no va ésser condecorat amb aquest títol lunar tot just per l'armadura. La pintora li lloa els llargs tirabuixons rossos. Uns tirabuixons que, inevitablement, recorden els que llueix Jean Renoir al retrat —d'ídèntica composició al de Jacob— de l'Institut d'Art de Chicago, on apareix cosint una roba per a un camell de joguina⁷⁴. Certament, quan, coincidint amb l'ingrés del noi al Col·legi de la Santa Creu de Neully-sur-Seine, van tallar-li els rínxols —un canvi perceptible al quadre *Jean dessinant*—, Renoir es lamentava per les vegades que encara hauria pogut pintar aquella massa de cabells daurats⁷⁵.

D'entre la suma de retrats de Jean anteriors a la «mutilació» esmentada, Renoir n'estimava especialment un que, curiosament, s'ajustava a un esquema compositiu força més tradicional (figura 6). En aquest cas, Jean mira de front, davant un fons de cortinatges, mentre recolza les mans en un cèrcol. Una posa que, així mateix, Pilar Montaner va escollir en un segon retrat de Jacob datat cap al 1910⁷⁶ i que, gràcies a una fotografia conservada, sabem que estava emplaçat a la sala del billar del Palau del Rei Sanç⁷⁷.

Renoir, d'altra banda, conservà el retrat de Jean amb el cèrcol en el saló del seu domicili fins a la fi dels seus dies. Julie Manet (1878-1966), filla de la pintora Berthe Morisot i assídua del cercle dels Renoir⁷⁸, va experimentar al davant d'aquesta imatge una impressió similar a la que degué sentir Emília Sureda en pronunciar l'estirabot que Montaner recull a les memòries. Si més no, totes dues artistes —Julie fou pintora, com la seva mare— es van servir d'un mateix terme per designar dos infants que, al seu torn, havien estat pintats de manera afí en diverses ocasions:

[...] le portrait de Jean en velours noir avec un col de guipure et un cerceau à la main est accroché dans le salon, il fait très bien, on croirait que c'est le portrait d'un petit prince⁷⁹.

Cal suposar que Julie Manet no va escollir aital epítet com una simple lloança, atès que la roba que Jean lluïa aquella vegada no deixaven d'ésser una disfressa de príncep, per bé que d'ús quotidià. El mateix Jean Renoir, que quaranta anys després va estar temptat d'adquirir l'obra, en desvetlla el misteri:

Quarante ans après avoir posé pour l'un de mes derniers portraits à cheveux longs, je le revis à New York chez Durand-Ruel. Il était à vendre, et ma femme et moi étions très tentés. J'Y suis représenté vêtu d'un joli costume de velours bleu très fin, relevé d'un impressionnant col en dentelle. Ce genre de déguisement devait devenir très populaire sous le nom de «petit lord Fauntleroy». Je tiens un cerceau à la main et fais face au public, le regardant d'un air assez peu gracieux⁸⁰.

Little Lord Fauntleroy era el títol de la novel·la de l'escriptora angloamericana Frances Hodgson Burnett (1849-1924), apareguda com a fulletó a la revista infantil *St. Nicholas Magazine* entre 1885 i 1886. El ràpid succés en va determinar la publicació en format llibre el 1886 i, dos anys més tard, n'apareixia la primera edició francesa sota el títol *Le petit lord*⁸¹. El ressò del text, un al·legat a favor de la puresa de



Figura 6.
Pierre-Auguste RENOIR, *Nen amb un cèrcol*, Jean Renoir, 1898. Oli sobre tela, 65 x 50 cm.
Col·lecció particular.

la concepció infantil del món, que no entén de classes socials, s'acompanyà de l'èxit de les il·lustracions, presents tant a l'edició americana com a la francesa, de Reginald Bathurst Birch (1856-1943). La caracterització del personatge, com un record llunyà dels retrats principescos de Van Dyck, va generar l'aparició d'una línia de moda infantil d'alta costura⁸².

Un vestit de Little Lord Fauntleroy fou l'indument que convertí Jean Renoir en un «petit príncep». Pocs anys després, a Barcelona, van abillar Marcel de Montoliu de la mateixa manera, i Lluïsa Vidal en va pintar un retrat de mig cos que avui es troba en paradís desconegut (figura 7). També li van posar aquesta roba el dia que el van portar a l'estudi fotogràfic Napoleon, a la rambla de Santa Mònica. D'aquella sessió se'n conserven dues fotografies (figures 8 i 9), una de les quals fou reproduïda per *Feminal* en el número de desembre de 1908. Com hem vist, transcorria el primer advent des que el príncep de Lluïsa Vidal vivia lluny de casa.



Figura 7.
Fotografia d'un tercer retrat, no localitzat, que Lluïsa Vidal feu a Marcel de Montoliu. Col·lecció Consol Oltra.

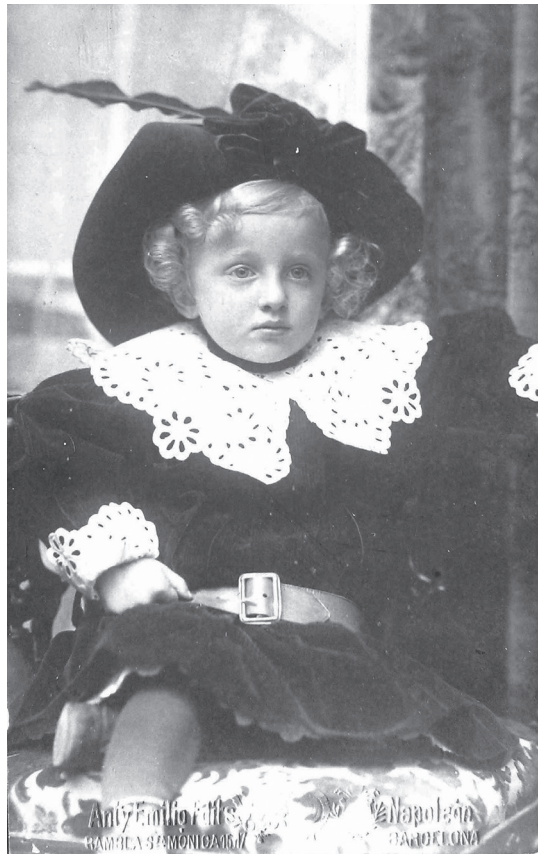


Figura 8.
Retrat de Marcel de Montoliu, ca. 1908. Estudi Napoleon, Barcelona. Fons familiar Frederic Vidal. Aquesta fotografia fou reproduïda al número de desembre de 1908 de la revista *Feminal*.

La capsa de joguines

L'esguard esqui de Marcel il·lumina com un far la capsa de joguines. El noi fa avançar amb la mà dreta un cavall roig sobre una superfície verda rectangular que sembla que és la tapadora de la capsa. Al costat s'hi distingeix una altra bèstia que pastura i un arbre. A l'angle dret del quadre, Lluïsa Vidal hi ha situat un segon arbre, directament sobre la taula, un detall que aporta dinamisme a l'escena i que pot indicar que aquest element encara no ha estat incorporat a la representació. Realment, el prat de Marcel s'insinua com un conjunt dinàmic que es refà a remolc de la fantasia del nen, i les joguines en són tot just la porta d'entrada, és a dir, el pretext per imaginar-lo. Perquè, ben mirat, no fora desassenyat suposar que, als ulls de la criatura, aquestes quatre úniques peces representessin un prat sencer⁸³.

En adonar-se que l'encant de les joguines no és cap més que la possibilitat d'accedir a unes altres capes de realitat, Lluïsa Vidal fou capaç d'indicar, com pocs artistes del seu temps, que el joc dels infants és en gran part invisible. Afectada, com hem vist, per un sentiment d'enyor, Vidal va renunciar a descriure el prat de Marcel. Ara bé, aquesta re-

núncia —al voltant de la qual gira tot l'esquema compositiu del quadre— n'insinua l'esclat.

En aquest sentit, un detall remarcable és que Lluïsa Vidal es va agradar de representar la capsa de joguines incompleta. Un avís publicitari reproduït en un catàleg comercial de l'any 1910 dels grans magatzems barcelonins El Siglo mostra una capsa de joguines afí a la de Marcel de Montoliu. El gravat reproduceix el mateix cavall que el nen subjecta a la mà i, també, els mateixos arbres. A més a més, advertim que la capsa contenia un estable, un granger, una vaca, un ase, dos bens, una cabra, dos garrins, una oca i un gall. Aquesta joguina s'anunciava en el catàleg amb el nom de «cajas pastoraje de pasta madera» (figura 10)⁸⁴.

Tocant al material, la pasta de fusta fou un compost industrial a base de serradures, farina i ciment que permetia, respecte a la fusta tallada, l'augment notori de la producció i de retruc l'abaratiment del cost. D'altra banda, les miniatures fabricades amb aquest compost esdevenien més resistents i innòcues que les de plom, un material encara molt emprat entre els fabricants de joguines d'aquell moment. A l'Estat espanyol les joguines de pasta de fusta foren introduïdes per la societat francoalemanya

Eden-Bébé, instal·lada a Barcelona l'any 1894 a instàncies dels mateixos magatzems El Siglo⁸⁵.

Entre 1896 i 1900, Eden-Bébé, que expedia per als mercats espanyols amb el nom de Lehmann y Cía, va sol·licitar des de Barcelona tres patents d'invenció relatives a la composició, l'emmotllat i l'assecatge de la pasta de fusta. En la versió definitiva, patentada el 6 d'agost de 1900, s'hi llegeix:

Una de las industrias que más desarrollo é importancia han adquirido en algunos años á esta parte, es sin disputa la fabricacion de juguetes en sus distintos grupos ó ramos de produccion de productos análogos ó semejantes destinados al solaz y distracción de la niñez y entre esas diversas especialidades, la que mayores vuelos ha tomado, adquiriendo grandísimo é inesperado incremento, ha sido la fabricación de figuras en pasta endurecida, compuesta de una ó de multiples piezas representando seres vivientes ya en forma de simples muñecas, articuladas ó sin articular, ya reproduciendo tipos humanos, pertenecientes á profesiones ú oficios determinados ó bien grupos de animales de varias de las clases mas conocidas domésticas ó salvajes⁸⁶.

Tocant a la iconografia, els inventaris conservats de la fàbrica confirmen l'existència en els estocs de tot tipus d'animals domèstics i salvatges, que s'expedien tant a granel com a l'interior de capsos temàtiques relatives al circ, als zoològics o a les granges, com era el cas de la que tingué Marcel de Montoliu. A més a més, es fabricaven amb el mateix material ninots caracteritzats segons oficis de tota mena: soldats, pallasos, toreros, mariners, ballarines, policies, bombers, futbolistes, cuiners, etc.⁸⁷

D'altra banda, és interessant de subratllar que aquestes figures de pasta de fusta foren de les primeres joguines que van anunciar, en els envasos, la innocuïtat del pigment amb què eren decorades per mitjà de rètols com ara «couleurs sans danger»⁸⁸. De la mateixa manera, un cop d'ull a diversos exemplars conservats (figura 11) confirma que l'esquematisme aparent en el modelatge dels prototips no es devia únicament a les exigències de l'emmotllatge, sinó també a la necessitat de crear volums que s'adaptessin al palmell de la mà d'un infant. En altres paraules, estem al davant d'un dels primers dissenys de joguines que prengué en consideració l'aspecte ergonòmic. Així, per tant, notem que les joguines de Marcel de Montoliu eren artefactes pensats per estimular-lo a partir de l'experiència multisensorial, a través de la vista —la iconografia—, el gust —la innocuïtat dels pigments—, el tacte —l'ergono-



Figura 9.
Retrat de Marcel de Montoliu, ca. 1908. Estudi Napoleon, Barcelona. Fons familiar Tita Vidal.

mia de les formes— i fins i tot l'oïda, si considerem que la resistència aportada per la pasta de fusta n'afavoria l'escolta de les cadències.

Comptat i debatut, notem que tant el disseny de les joguines de Marcel de Montoliu com el de la mateixa pintura que Lluïsa Vidal li va dedicar responen plàsticament a la nova cultura afectiva i estètica que apostà per l'experiència sinestèsica com a via de transmissió de l'emotivitat. Centrant-nos, però, en l'aspecte iconogràfic, és inevitable sospesar fins a quin punt la temàtica de les joguines de Marcel va condicionar la peculiar composició que Lluïsa Vidal escollí per representar-lo. En aquest sentit, una nova coincidència amb Renoir obre noves vies d'interpretació.

Quan Jean Renoir va créixer, el protagonista de les escenes infantils del vell impressionista fou el fill més petit, Claude. Observant-lo detingudament, Renoir va renovar altra volta la iconografia —i adesiara la notació— de Carrière. En un dels retrats més singulars d'aquesta sèrie, Claude juga sobre una taula tot adoptant una actitud idèntica a la de Marcel de Montoliu⁸⁹. Subjecta una figura amb la mà dreta i la fa avançar sobre la tapadora de la caps de joguines reconvertida en escenari. Claude manté també els ulls



Figura 10. Publicitat d'una capsa de joguines afí a la de Marcel de Montoliu, extreta del catàleg comercial de Grandes Almacenes El Siglo, Barcelona, La Académica, 1910, p. 70.



Figura 11. Joguines de pasta de fusta, ca. 1908. Lehmann y Cía, Barcelona. Col·lecció particular.

baixos, concentrat en l'escena, que es completa amb quatre figures més, una de les quals és un arbre. Per contra, Renoir pinta l'infant de perfil i des d'un angle picat, cosa que transmuta el vel de misteri que trobem en Lluïsa Vidal en una escena més dinàmica, fruit de la impetuositat del joc de Claude. Perquè les joguines de Claude —Coco n'era el nom familiar— eren soldats, i el seu prat, un camp de batalla.

El joc bèl·lic és força més previsible que el joc amb miniatures d'animals domèstics. Aquest últim és més subjectiu, més difícil d'interpretar, cosa que hauria pogut incidir en la manera i la posició en què Lluïsa Vidal va observar el nebot. D'altra banda, el fet que Marcel —un petit príncep— insinués en el joc l'evocació d'una naturalesa incorrupta no és quelcom aliè a l'imaginari de Lluïsa Vidal ni, per descomptat, a la sensibilitat de l'època⁹⁰.

Com hem vist, Vidal absorbí de Carrière l'interès per la representació pictòrica dels afectes, així com el gust de pintar els infants que juguen com a petits lectors —en aquest cas— d'objectes. Tanmateix, l'aprenentatge de Lluïsa Vidal al costat del mestre francès es va reduir a un període de dos mesos⁹¹. De resultes d'això, Vidal va continuar la seva formació amb Georges Picard (1857-1943), tant a l'Academia Humbert com al taller particular del pintor. Les biografies de Vidal assenyalen de quina manera la pintora va aprofundir, sota el mestratge de Picard, en l'estudi de la llum i en la reducció consegüent dels contrastos tonals⁹². D'altra banda,

cal assenyalar que Picard excel·lí en les imatges de criatures, fins al punt que el poeta Camille Mauclair (1872-1945) va enaltir-lo per sobre dels tres artistes que ell mateix considerà els millors pintors de la infantesa del moment. Val a dir que no eren altres que Mary Cassatt, Eugène Carrière i Pierre-Auguste Renoir:

La riante ingénuité de son instinct s'est plue au mystère gracile de l'enfance, et le devine par la vertu d'un continuel rajeunissement. C'est le peintre des enfants joueurs [...]. Je ne connais guère que la remarquable artiste américaine, miss Mary Cassatt, pour avoir atteint, dans la très difficile et très ingrate étude de l'enfance, à une aussi frappante véracité. Car les enfants de Carrière sont déjà symboliques, emblématiques, leurs crânes frêles sont dilatés de pensée future, et ceux de Renoir ne sont que de jolis fruits de chair duveteuse⁹³.

Certament, Picard s'agradava de representar infants nus i integrats en una naturalesa arcàdica, resolta amb contorns difuminats i una il·luminació zenital que els ressalta els cabells daurats. De factura similar al *Retrat de Marcel de Montoliu, infant*, és un oli de Picard que presenta una criatura enmig d'un camp de lliris blaus i que somriu amb sorna vers l'espectador mentre subjecta una granota amb les mans (figura 12). Sempre atenta a l'esperit del temps, Lluïsa Vidal va saber agermanar les lliçons dels seus dos mestres pre-

dilectes també en allò referent a la infantesa. Així, la interpretació psicopedagògica de Carrière i la rousseuniana de Picard dibuixen els contorns d'un paratge imaginat, el del prat de Marcel, que no és cap més que una metàfora de la infantesa mateixa. O, més ben dit, de les representacions que se'n forjaren en un segle que anhelava, amb la ingenuïtat de tots els començaments, ésser el «segle de l'infant»⁹⁴.

Evocació d'un prat imaginari

El 27 de desembre de 1904, un any després del naixement de Marcel de Montoliu, tenia lloc al Duke of York's Theatre, de Londres, l'estrena de l'obra *Peter Pan, or, the Boy Who Wouldn't Grow Up*, de James Matthew Barrie⁹⁵. Realment, tot just les representacions artístiques poden absorbir en un temps capturat un estadi que, en una vida humana, esdevé fatalment efímer. El cert és que Marcel de Montoliu, el nen pintat, va créixer i va tornar amb els seus pares a Barcelona l'any 1911, tres anys després del seu trasllat a Halle.

Enmig d'una situació domèstica que mai no va deixar d'ésser complexa, el retorn del primer net fou molt esperat a casa dels Vidal⁹⁶. Datan d'aquells anys diverses fotografies familiars que registren el creixement de Marcel (figures 13 i 14). Ja sota els estralls de la Primera Guerra Mundial, *Feminal* va decidir de dedicar novament el número de Nadal als fills de personalitats de la cultura catalana, entre els quals trobem de bell nou Marcel de Montoliu a l'edat de dotze anys⁹⁷. L'edició es clou amb una nota dedicada a la conferència pronunciada, dies abans a Terrassa, per la directora de la revista, Carme Karr, com a presidenta del Comitè Femení Pacifista de Catalunya, del qual Lluïsa Vidal formava part⁹⁸. Tanmateix, Vidal no va veure el final de la Gran Guerra. Moria el 18 d'octubre de 1918 al seu domicili del carrer Roger de Llúria, a causa de la grip espanyola⁹⁹. Marcel no havia complert encara els quinze anys.

Marcel de Montoliu va heretar primerament les inquietuds literàries del seu pare. A l'edat de setze anys va signar un article dedicat a Bonaventura Carles Aribau a la revista *Arts i Estudis*, en la qual col·laborava el mateix Manuel de Montoliu¹⁰⁰. De fet, mai no va deixar d'escriure poesia¹⁰¹. Malgrat això, es va acabar decantant per l'àmbit de la química, disciplina a la qual va dedicar bona part de la seva activitat professional. Va estudiar a l'Institut Químic de Sarrià, dirigit pel jesuïta Eduard Vitoria i Miralles (1864-1958), amb qui va mantenir correspondència al llarg de tota la vida¹⁰². Sense menystenir les fortes conviccions catòliques de Manuel de



Figura 12.
Georges PICARD, *Infant amb una granota*, s. d. Oli sobre tela, 93 x 73 cm. Col·lecció particular.

Montoliu, cal no passar per alt la incidència del pare Vitoria en la ideologia de Marcel.

Fora com fora, el cert és que, un cop acabats els estudis, començà a exercir com a químic¹⁰³ al mateix temps que es bolcava en l'activisme catòlic. Col·laborador habitual de *Germanor: Butlletí de l'Organisme Diocesà d'Exercicis Espirituals de Barcelona*¹⁰⁴, Marcel de Montoliu va esdevenir un prolífic conferenciant en diferents centres catòlics¹⁰⁵. Amb la proclamació de la Segona República, el 14 d'abril de 1931, va començar a militar a Acció Popular¹⁰⁶.

Cal afegir-hi que l'1 de setembre de 1934 va casar-se amb Maria Buzzanca Lucchesi, unes noces amb motiu de les quals se celebrà un banquet a l'hotel Ritz que fou ressenyat a les notes de societat dels diaris¹⁰⁷. La parella s'instal·là en un pis de la rambla de Catalunya. Quan es produí l'esclat de la Guerra Civil, amb la situació revolucionària que seguí, Marcel de Montoliu treballava, des de feia sis mesos, a l'empresa Aceros Poldi, S. A.¹⁰⁸. El matrimoni amb una ciutadana italiana li facilità l'obtenció, amb data d'11 de març de 1937, d'un salconduit per viatjar a Itàlia¹⁰⁹.



Figura 13.
Retrat de Marcel de Montoliu, ca. 1911. Estudi J. Fabregat, Barcelona. Fons familiar Tita Vidal.



Figura 14.
Retrat de Marcel de Montoliu amb corbata, ca. 1913. Fotografia Grandes Almacenes El Siglo, Barcelona. Fons familiar Frederic Vidal.

Els seus pares van compartir amb ell l'experiència de l'exili. Manuel de Montoliu en donà compte al discurs autobiogràfic que pronuncià a Tarragona el 30 d'abril de 1957:

En 1936 estalló nuestra guerra. Fueron los años de mi emigración al extranjero. Recorrí con mi esposa e hijo el suelo de Francia e Italia hasta que en julio de 1937 pasamos la frontera franco-española y nos instalamos definitivamente en San Sebastián. Tuve la suerte de encontrar trabajo, bien remunerado, en «L'Uffizio-Stampa» italiano, esto es, la «Oficina de Prensa» de Italia, órgano de propaganda italiana durante la guerra española; en ella encontré el trato más amable de mis compañeros italianos y españoles. [...] La victoria de Franco me abrió las puertas de Barcelona, a la que volví a mediados de 1939¹¹⁰.

Manuel de Montoliu va treballar, efectivament, per al servei de propaganda de la Itàlia feixista¹¹¹. Mentrestant, Marcel residia a la via San Giacomo, en el barri genovès de Carignano. Des d'allí va reprendre el contacte amb el seu antic professor, Eduard Vitoria, refugiat amb altres jesuïtes al Castello di Bollengo, a Gènova.

En una carta del 5 de juny de 1937, Vitoria adjunta una segona lletra adreçada a un company d'estudis de Marcel a Sarrià, Àngel Martínez, en la qual li sol·licita la col·laboració perquè la família Montoliu pugui instal·lar-se a Sant Sebastià, com efectivament va fer¹¹².

El juliol de 1937 Marcel de Montoliu va entrar a treballar a la Fàbrica de Tableros y Contrachapados de Madera Manuel de Acha y Cía, situada a Leza (Guipúscoa)¹¹³. Des d'allí, reprèn el contacte amb els exiliats espanyols a Itàlia, interessat a gestionar l'entrada de productes italians a la «zona nacional». Concretament, productes químics¹¹⁴. En data 8 de març de 1939 era informat en una carta des de Barcelona que ni el seu domicili ni el dels seus pares no havien patit cap desperfecte malgrat els tres anys de guerra transcorreguts¹¹⁵. Entenem que entre els béns recuperats hi havia el *Retrat de Marcel de Montoliu, infant*, de Lluïsa Vidal.

El retorn definitiu de Marcel de Montoliu i Maria Buzzanca a Barcelona va tenir lloc el gener de 1941. En aquell moment va començar a treballar com a agent immobiliari. El 25 d'abril de 1943 moria la mare, Júlia Vidal, amb qui Marcel havia mantingut una forta unió, testimoniada a diverses fotografies familiars (figu-



Figura 15.
Rosa, Teresa i Marta Vidal amb Marcel de Montoliu. Fotografia anònima. Fons familiar Tita Vidal.

res 17 i 18). De resultes d'aquest cop, Manuel de Montoliu es retirà al monestir de Poblet¹¹⁶. Mentrestant, Marcel maldà per refermar les relacions amb la família materna.

El franquisme feia estralls a Catalunya i, també, entre els germans de Lluïsa Vidal. L'exquisit vitraller i continuador del taller patern, Frederic Vidal i Puig (1882-1950) fou condemnat a dos anys de presó. La pianista i compositora Mercè Vidal i Puig (1874-1958) havia patit l'exili i residia aleshores a Madrid amb el seu últim company, el mestre Enrique Rodríguez Zazo. El cas potser més transcendent és el de la violoncel·lista Francesca Vidal i Puig (1880-1955), la qual, unida sentimentalment al músic Pau Casals i Defilló (1876-1973), l'acompanyà a l'exili. De fet, Casals va tornar a l'Estat espanyol una única vegada, amb motiu de l'enterrament de Francesca al cementiri del Vendrell, cosa que no va passar desapercebuda a la premsa internacional¹¹⁷. D'aquest dia, Marcel de Montoliu en dona compte en una carta a la més jove de les ties maternes, Rosa Vidal i Puig (1888-1985), aleshores Filla de la Caritat:

El día de su entierro en el Vendrell estábamos todos y ya puedes figurarte la emoción que todos sentimos al dar sepultura a quien tanto quisimos y como en el fondo



Figura 16.
Marcel de Montoliu durant l'etapa d'estudiant, ca. 1924. Estudi de Santonja, Barcelona. Fons familiar Frederic Vidal.



Figura 17.
Júlia Vidal i Marcel de Montoliu, ca. 1928. Photo-Studi Galeries d'Art Areñas, Barcelona. Fons familiar Frederic Vidal.



Figura 18.
Marcel de Montoliu i Júlia Vidal, ca. 1928. Fotografia anònima. Fons Familiar Frederic Vidal. Aquesta fotografia presenta, en el revers, una dedicatòria manuscrita de Marcel a Júlia Vidal: «Per la mamá. Desde la terraza del Morell».

lamentábamos que su primera entrada en España hubiera sido para esto: para enterrarla! En fin Dios sabrá el porqué de todas estas cosas que con los ojos nuestros nos parecen torcidas y absurdas¹¹⁸.

Marcel de Montoliu va deixar constància de la seva filiació indiscutible al règim de Franco, tant en la seva correspondència privada com en les nombroses cartes al director que s'agradava de redactar. A tall il·lustratiu, el 5 de juliol de 1954 escrivia al seu amic Bernadí Escaler, resident a Guatemala:

Bajo la inteligente, patriótica y paternal guía de Franco España camina segura hacia un porvenir brillante. [...] es justo reconocer la razón que siempre ha tenido este hombre providente y el carácter casi profético de sus palabras¹¹⁹.

Tanmateix, la distància ideològica no va impedir que el seu cosí Frederic Vidal i Canadell —fill de Frederic Vidal i Puig— el nomenés padrí de fonts de la seva filla Tita: el nadó que Marcel té a la falda en una de les últimes fotografies que es feu (figura 19). Frederic intercedí perquè Marcel recuperés el contacte, perdut des d'abans de la guerra, amb la seva tia Mercè, la pianista, aleshores octogenària. Aquesta va respondre a Marcel amb data de 29 d'agost de 1950:

Verdaderamente no supe nunca los motivos que pudieron distanciarnos, y sí repetidas veces me acordé, lamentándolo, de aquel pequeño Marcel, tan querido de nosotros en su infancia, que al hacerse hombre fue apartándose poco a poco hasta perderse en el olvido¹²⁰.

Certament, l'infortuni no va aconseguir esborrar el record d'«aquell petit Marcel» de la memòria familiar. Rosa Vidal tampoc s'està d'evocar-lo:

[...] frecuentemente estaba contando a mis hermanas tus salidas de cuando eras pequeño, y por lo ocurrente que eras no es fácil olvidar!¹²¹.

Quan les tropes de Franco van entrar a Barcelona el mes de gener de 1939 havien transcorregut vint-i-un anys des de la mort de Lluïsa Vidal. El seu nom no apareix a cap document del fons personal de Marcel de Montoliu. Exhaurides les fonts escrites, la veu de Marcel calla per a sempre tot el que hauria pogut dir d'aquell dia de 1908 en què va ésser pintat tot animant un prat imaginari. No obstant això, uns altres indicis apunten que, molt de temps després, Marcel hauria tornat a invocar el seu prat.

En uns versos que va escriure en una data indeterminada, Marcel de Montoliu confessava que «el vivir es peregrinar por el ancho mar de los recuerdos»¹²². Trobant-se treballant encara a Sant Sebastià, a la Fàbrica de Tableros y Contrachapados de Madera Manuel de Acha y Cía, Marcel de Montoliu va sol·licitar dues patents en nom propi. La primera concernia un revestiment aplicable a articles de material elèctric¹²³. La segona, enregistrada el 16 de maig de 1939, requeia en «la fabricación de una pasta moldeable para la obtención de objetos de juguetería y fantasía»¹²⁴. Es tractava, aquesta última, d'un compost a base de serradures de fusta per fabricar miniatures. És a dir, joguines com les



Figura 19. Marcel de Montoliu amb la seva fillola, Tita Vidal, als braços, s. d. Fons familiar Tita Vidal.

que l'entretenien el dia que Lluïsa Vidal el va retratar.

La patent no fou mai posada en pràctica. No sabem què va empènyer Marcel de Montoliu a ressuscitar aquell record en la immediata postguerra. El quadre, però, restà en poder seu fins a la fi dels seus dies¹²⁵.

1. Vegeu la necrològica de Marcel de Montoliu publicada amb motiu del quart aniversari del seu traspàs. *La Vanguardia* (20 de novembre de 1968), p. 33.
2. Extraiem aquesta data de l'Índex de naixements, homes, A-Z, 1903. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona.
3. Agraïm aquestes informacions, així com tot el suport rebut durant el període de realització del present estudi, a Consol Oltra Esteve, biògrafa de Lluïsa Vidal. Volem regraduar igualment l'ajuda i l'atenció prestada pels familiars de l'artista: Maria del Pilar Vidal, Tita Vidal, José Gabriel Martín, Frederic Vidal i Saskia Hegemeijer, amb els quals vam contactar per mediació d'Antoni Trobat i Blanca Llum Vidal.
4. M. MOQUET (2009), «Entre héritage et nouvelles approches: Les choix artistiques dans les portraits d'enfants», a Emmanuel BRÉON (dir.), *Les enfants modèles: De Claude Renoir à Pierre Arditi*, París, Réunion des musées nationaux, p. 33-37.
5. J. F. RÀFOLS (1935), «Pintures i dibuixos de Lluïsa Vidal», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 50, p. 202-205.
6. En una nota al peu indica: «En possessió del senyor Manuel de Montoliu, germà polític de la pintora», *ibídem*, p. 203. Gràcies a les informacions facilitades per Consol Oltra, sabem que Lluïsa Vidal va pintar, almenys, dos retrats més de Marcel de Montoliu. No obstant això, el que ens ocupa és l'únic que s'ha localitzat que prové del fons familiar dels Montoliu, d'aquí que l'identifiquem com la peça que Ràfols subratlla.
7. J. F. RÀFOLS (1935), «Pintures...», op. cit., p. 203.
8. I. COLL (1989), «Algunes notícies sobre Lluïsa Vidal i Puig, pintora del segle XIX (1876-1918)», *Miscel·lània Penedesenca*, 13, p. 10-35.
9. *Ibídem*, p. 28.
10. R. CASELLAS (1906), «Sala Parés», *La Veu de Catalunya*, edició del vespre (15 de març), p. 2.
11. M. RUDO (1996), *Lluïsa Vidal, filla del modernisme*, Barcelona, La Campana, p. 159.
12. Pruden PANADÉS (COORD.) (2001), *Lluïsa Vidal, pintora*, Barcelona, Fundació «La Caixa», p. 57, 165.
13. M. RUDO (2009), «Lluïsa Vidal: Va pintar com un home, va desaparèixer com una dona», *Coupedouet*, 13, p. 18. Aquest text informa per primera vegada de la identitat dels propietaris de l'obra, que consta com a pertanyent a la col·lecció Moxó.
14. C. OLTRA (2013), *Lluïsa Vidal: La mirada d'una dona, l'empremta d'una artista*, Barcelona, Salvatella, p. 78.
15. C. OLTRA (2016), *Lluïsa Vidal, pintora del modernisme*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 118.
16. R. CASELLAS (1906), «Sala Parés»..., p. 2.
17. El mot *bust* serveix actualment per designar la «figura escultòrica d'un cap humà i la part superior del tronc sense els braços» (*Diccionari de la Llengua Catalana*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2007, p. 266). No obstant això, en el segle XIX, Pere Labèrnia n'aportava la definició d'«estàtua de mitj cos». Vegeu P. LABÈRNIA (1864), *Diccionari de la llengua catalana ab la correspondència castellana y llatina*, I, Barcelona, Espasa Germans, p. 235. D'acord amb l'accepció vuitcentista, per tant, Casellas hauria pogut designar amb aquest terme el retrat de Marcel de Montoliu.
18. Rudo indica que Marcel havia nascut el 1904. Vegeu M. RUDO (1996), *Lluïsa Vidal, filla...*, op. cit., p. 153. No obstant això, la data exacta del seu naixement figura, com ja hem apuntat, a l'Índex de naixements, homes, A-Z, 1903. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona.
19. *Feminal*, 21 (1908), p. 5.
20. *Ibídem*, p. 2.
21. Entre els escriptors hi trobem Dolors Monserdà, Josep Pin i Soler i Narcís Oller amb els seus nets; també, els fills i les esposes de Ramon Suriñach i Senties, Manuel Folch i Torres, Carles de Fortuny, Joan Maria Guasch, Gabriel Alomar, Ramon Miquel i Planas, Eugeni d'Ors i també del polític Enric Prat de la Riba. Quant als músics, hi identifiquem les famílies d'Enric Morera, de Lluïsa Casagemas de Sorarrain, de Joan Lamote de Grignon, de Joan Llongueras i de Lluís Millet. Entre les famílies dels artistes, s'hi distingeixen les d'Adrià Gual, Eliseu Meifrén, Enric Clarasó, Josep Triadó i Lluís Masriera. *Ibídem*, p. 1-20.
22. *Ibídem*, p. 5.
23. Vegeu «Notas regionales», *La Vanguardia* (8 de setembre de 1902), p. 3.
24. M. RUDO (1996), *Lluïsa Vidal, filla...*, op. cit., p. 148.
25. *Ibídem*, p. 155.
26. Marcy Rudo especifica que Francesc Vidal «va agafar en braços la criatura i va perdonar Júlia, la qual cosa va proporcionar un cert consol a Mercè [Puig i Buscó], que encara estava atuda per la mort de la seva Carlota». Ídem. Extraiem la data i l'edat de defunció de Carlota Vidal de *Defuncions. 1905. Índex Dones A-Z*. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona.
27. J. JULIÀ I MUNNÉ (2000), *Pere Barnils: L'home, el lingüista i el mestre (1882-1933)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 17-25.
28. *El Poble Català*, 668 (1907), p. 2.
29. *El Poble Català*, 963 (1908), p. 3.
30. J. JULIÀ I MUNNÉ (2000), *Pere Barnils...*, op. cit., p. 23.
31. C. OLTRA (2013), *Lluïsa Vidal: La mirada...*, op. cit., p. 149-150.
32. *Ibídem*, p. 78-79. Val a dir que, durant el període de la disputa, Lluïsa Vidal ja va realitzar un primer retrat documentat a Marcel de Montoliu. En aquest cas, el nen està convalescent i reposa a la falda de la seva mare, Júlia Vidal (figura 2).
33. Efectivament, no van tornar fins al 1911. Tal com diu Marcy Rudo: «Una volta va tornar d'Alemanya, l'any 1911, Júlia també va visitar sovint la seva mare. Acompanyada del seu fill Marcel, solia portar-li pastissos que havia après a fer a Alemanya. Les pastes i les barrabassades de Marcel la feien somriure». A M. RUDO (1996), *Lluïsa Vidal, filla...*, op. cit., p. 192.
34. F. FONTBONA (1975), *La crisi del modernisme artístic*, Barcelona, Curial, p. 38.
35. J. C. BEJARANO i T.-M. SALA (2007), «La imagen de los creadores», a T.-M. SALA (dir.), *Barcelona 1900*, Amsterdam, Van Gogh Museum, p. 119.
36. A tall il·lustratiu, Lluïsa Vidal utilitza un angle picat en els retrats: *Rosina al piano* (1902), *Mestresses*

de casa (1906), *Maternitat* (1897), *Marcelet malalt* (1904), *La violinista descansant* (1909), *Retrat de Marta Vidal* (1911), *Dona amb labor* (s. d.), *Retrat de Rosario Ferrer* (1914) i *Retrat de Ricard Canals* (s. d.). Vegeu-ne la reproducció a C. OLTRA (2016), *Lluïsa Vidal, pintora...*, op. cit., p. 101, 103, 111, 113, 132, 135, 137, 141 i 144.

37. No tenim constància de la conservació de cap estudi preparatori del retrat de Marcel de Montoliu. Tanmateix, sabem que Vidal componia els seus quadres a partir de diversos croquis del natural realitzats amb carbó o sanguina. En el cas d'una altra imatge d'infant, *Petit soldat*, és revelador el fet que, a l'apunt, tot just en registra el rostre, mentre que l'oli consisteix en un retrat de mig cos. Vegeu totes dues peces reproduïdes a C. OLTRA (2016), *Lluïsa Vidal, pintora...*, op. cit., p. 56. En aquest sentit, fora lícit suposar que el retrat de Marcel es basava tot just en un apunt del rostre del nen i que la resta de l'obra havia estat pintada de memòria, cosa plausible ateses les aptituds de Lluïsa Vidal com a il·lustradora. Val a dir que en l'obra de Vidal es desconeix l'ús de la fotografia.

38. Identifiquem el mateix punt de vista en l'obra, esmentada a la nota anterior, *Petit soldat*, un oli sobre tela de 56,5 cm x 46,4 cm, pintat aproximadament entre 1903 i 1905. Vegeu, igualment, l'oli *Nena plorant*, reproduït a C. OLTRA (2013), *Lluïsa Vidal: La mirada...*, op. cit., p. 119.

39. C. KARR (1909), «Lluïsa Vidal», *Feminal*, 26, p. 4.

40. C. KARR (1909), «Lluïsa Vidal»..., op. cit., p. 4.

41. Per a més informació, vegeu P. CAPELLÀ SIMÓ (2012), «La ciutat de les joguines», a T.-M. SALA (coord.), *Pensar i interpretar l'oci: Passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del 1900*, Barcelona, Universitat de Barcelona, p. 69-84.

42. Vegeu M.-M. MASSÉ (2009), «Le jouet, accessoire obligé du portrait d'enfant?», a E. BRÉON (dir.), *Les enfants modèles: De Claude Renoir à Pierre Ardit*, París, Réunion des musées nationaux, p. 29-32.

43. En el cas dels Països Catalans, l'elaboració d'un repertori de 36 pintures de l'època del modernisme que representen infants jugant amb joguines permet confirmar la

peculiaritat del *Retrat de Marcel de Montoliu, infant*. D'aquest repertori, 17 obres consisteixen en retrats frontals o de tres quarts en els quals les criatures fixen l'esguard en l'espectador. 17 obres més representen infants amb la mirada fixada en les joguines, però, sense excepció, aquestes obres consisteixen en retrats de perfil. Elaborarem aquest repertori en el marc del Projecte I+D titulat *La relación de las artes y la naturaleza: Biología y simbolismo en la Barcelona del 1900* (HAR2012-35927), finançat pel Ministeri d'Economia i Competitivitat de l'Estat espanyol i desenvolupat entre 2012 i 2016 a la Universitat de Barcelona. Investigador principal: Teresa-M. Sala García.

44. Tal com diu Brougère: «C'est souvent dans sa chambre, loin des regards adultes, que chaque enfant refait le monde avec ses jouets. Et si un oeil plus ou moins indiscret vient se poser sur lui, il peut transformer l'action pour conserver son jardin secret». Vegeu G. BROUGÈRE (1991), «Jouet n'est pas jouer», a G. BROUGÈRE (dir.), *Le jouet: Valeurs et paradoxes d'un petit objet secret*, París, Autrement, p. 30.

45. En el repertori de 36 obres assenyalat anteriorment, tot just hi trobem dues pintures que presenten retrats frontals en els quals el model no retorna la mirada a l'artista, sinó que la manté fixada en la joguina, una de les quals és el retrat de *Marcel de Montoliu, infant*; l'altra, l'obra citada de Pilar Montaner.

46. E. PÉRNAUD (2007), *L'enfant obscur: Peinture, éducation, naturalisme*, París, Hazan, p. 196.

47. G. A. HENNIG, *Noia llegint*, ca. 1828. Oli sobre tela, 42,5 x 36,5 cm. Leipzig: Museum der Bildenden Künste. Vegeu-ne la reproducció a la coberta de l'edició castellana, a càrrec de José Luis López Muñoz, d'A. MANGUEL (2007), *Una historia de la lectura*, Madrid, Alianza.

48. M. BACHKIRTSEFF, *Amb un llibre*, ca. 1882. Oli sobre tela, 63 x 60,5 cm. Kharkiv Art Museum. Les analogies entre l'obra de Vidal i Baschkirtseff foren advertides per Fontbona: «[Vidal] destacà com a retratista de personatges femenins; a part d'això les seves obres més característiques són escenes d'infants anecdòtiques, una mica en l'estil de Marie Baschkirtseff, però tractades amb factura més lliure, d'influència moderadament impressionista». Vegeu F. FONTBONA i F. MIRALLES (1985), *Història de l'art català*, vol.

7, *Del Modernisme al Noucentisme*, Barcelona, Edicions 62, p. 116.

49. Vegeu-ne la reproducció a SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS (1902), *Catalogue illustré du Salon de 1902*, París, Ludovic Baschet, p. 90. Referent a la visita de Lluïsa Vidal als Salons, vegeu C. OLTRA (2013), *Lluïsa Vidal: La mirada...*, op. cit., p. 72.

50. M. CASSATT, *Nurse Reading to a Little Girl*, 1895. Pastel sobre paper encolat damunt tela, 60 x 73 cm. Nova York, Metropolitan Museum of Art (inventari: 62.72).

51. F. GIMENO, *Nens llegint (Francesc i Josep)*, ca. 1906-1908. Oli sobre tela. Fundació Banc de Sabadell. Vegeu-ne la reproducció a C. OLTRA (2016), *Lluïsa Vidal, pintora...*, op. cit., p. 119.

52. Rembrandt van RIJN, *Titus aan de lezenaar*, 1655. Oli sobre tela, 77 x 63 cm. Museum Boijmans van Beuningen (inventari: St2).

53. J.-B. GREUZE, *The Capucin Doll*. Oli sobre tela, 43 x 37 cm. Dublín, National Gallery of Ireland (inventari: NGL.803).

54. Ch.-F.-A. MACRET, *Infant dibuixant*, s. XVIII. Sanguina, 23,5 x 27 cm. Perthes: Musée Boucher (inventari: 2011.0.21).

55. C. OLTRA (2016), *Lluïsa Vidal, pintora...*, op. cit., p. 77-78.

56. M. RUDO (1996), *Lluïsa Vidal, filla...*, op. cit., p. 128-134.

57. A tall il·lustratiu, vegeu l'obra d'E. CARRIÈRE, *Enfant avec Casserole*, s. d. Oli sobre tela, 19,3 x 24,3 cm., Escòcia, Aberdeen Art Gallery and Museums. Per a més exemples, remetem al catàleg raonat de l'artista: R. RAPPETTI (ed.) (2008), *Eugène Carrière, 1849-1906: Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, París, Gallimard.

58. R. RAPPETTI (ed.) (2008), «Carrière, l'«inclassable»», a *Eugène Carrière...*, op. cit., p. 15-53.

59. E. PÉRNAUD (2007), *L'enfant obscur...*, op. cit., p. 47-48.

60. B. MORISOT, *Enfants à la vasque*, 1886. Oli sobre tela, 73 x 92 cm. París, Musée Marmottan-Monet (inventari: 6501). Oltra també associa aquesta obra al retrat *Marcel de Montoliu, infant*, tot remarcant-ne el «contexte lúdic on es representa la futilitat de l'entreteniment infantil, del qual no trobem gaires exemples al nostre país».

- Vegeu C. OLTRA (2016), *Lluïsa Vidal, pintora...*, op. cit., p. 115.
61. P. GAUGUIN, *Clovis endormi*, 1884. Oli sobre tela, 46 x 55 cm. Col·lecció particular. Vegeu l'obra reproduïda a E. PERNOUD (2007), *L'enfant obscur...*, op. cit., p. 204.
62. T. LLORENS (2016), «El naturalisme eclèctic i canviant de Ramon Casas», a I. DOMÈNECH i F. QUÍLEZ (coords.), *Ramon Casas: La modernitat anhelada*, Barcelona, La Caixa, p. 22-34.
63. Vegeu la reproducció de les dues obres a SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS (1902), *Catalogue illustré...*, op. cit., p. 89, 119.
64. E. FAURE (1908), *Eugène Carrière, peintre et lithographe*, París, H. Fleury, p. 86-87.
65. P.-A. RENOIR, *The Artist's son, Jean, Drawing*, 1901. Oli sobre tela, 45 x 54,6 cm. Richmond, Virginia Museum of Fine Arts (inventari: 83.48).
66. Tal com diu Oltra: «La pintora ha resolt la composició de manera que ens recorda la utilitzada per Renoir al retrat del seu fill Jean dibuixant. Als dos retrats trobem els protagonistes abstrerts en una activitat, Marcel jugant i Jean dibuixant». Vegeu C. OLTRA (2016), *Lluïsa Vidal, pintora...*, op. cit., p. 117-119.
67. Tal com advertí Alexandre Cirici referent a Lluïsa Vidal: «Estudió con amor los matices de la luz, que mantuvo, según la lección de Monet, en la más limpia claridad, sin dejar de permitir a sus pinceles la minucia acariciante de Renoir». Vegeu A. CIRICI (1951), *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymá, p. 373.
68. Vegeu la fitxa de l'obra a GALERIES NATIONALES DU GRAND PALAIS (2009), *Renoir au XXe siècle*, París, Musée d'Orsay, p. 217-218.
69. Montaner va realitzar, pels volts de 1960, una llista manuscrita de les seves obres, entre les quals esmenta *Pitín (Jacobo) a los dos años con la peonza*. Pitín era el nom familiar de Jacob, el qual, com hem vist, va néixer el 1901. L'inventari de Pilar Montaner s'edità conjuntament amb les seves memòries. Vegeu P. MONTANER (2010), *Memorias*, a cura de M. C. BOSCH i P. de MONTANER, Palma, Ajuntament de Palma, p. 113-118. Com hem advertit, Montaner no hi esmenta Renoir; ni tampoc en el seu epistolari. Vegeu P. MONTANER i J. SUREDA (2011), *Epistolari i literatura*, a cura de M. C. BOSCH, Palma, Ajuntament de Palma.
70. M. C. BOSCH (2010), «El retrat desconegut de Pilar Montaner i Maturana», a Pilar MONTANER, *Memorias...*, op. cit., p. 11-45.
71. Per a més informació, vegeu M. C. BOSCH (ed.) (2002), *Jacobo Sureda: Poeta i pintor, 1901-1935*, Palma, Ajuntament de Palma.
72. P. MONTANER (2010), *Memorias...*, op. cit., p. 104.
73. Oltra, que es refereix a l'obra amb el títol *Petit soldat*, apunta, basant-se en fonts orals familiars, que el nen «era el fill d'algú que treballava al servei de la casa de Sant Gervasi» de la família Vidal. Vegeu C. OLTRA (2016), *Lluïsa Vidal, pintora...*, op. cit., p. 117.
74. P.-A. RENOIR, *Jean Renoir, coussant*, 1899-1900. Oli sobre tela, 54,4 x 46,3 cm. Chicago, Art Institute of Chicago (inventari: 1937.1027). Renoir feu una segona versió d'aquesta obra, conservada al Wallraf-Richartz-Museum, de Colònia. Cap de les dues versions no fou exposada abans de 1912. Vegeu G.-P. DUBERVILLE i M. DUBERVILLE (2010), *Renoir: Catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles*, vol. 3, 1895-1902, París, Bernheim Jeune, p. 391, citat a G. ROOM, M. WINTON i J. SHAW (2014), *Renoir paintings and drawings of the Art Institute of Chicago*, Chicago, Art Institute of Chicago.
75. Tal com diu Jean Renoir: «Nous savons déjà que mon père insistait pour que je garde mes cheveux longs comme protection contre les coups et les chutes, que qu'à cette raison s'ajoutait de plus en plus le plaisir de les peindre. C'est pourquoi à près de sept ans je me promenais encore avec mes boucles d'un roux doré. L'arrivée prochaine d'un petit frère changea la situation. Mes parents décidèrent de me mettre à Sainte-Croix. Il fallut bien me couper les cheveux. Toute la maisonnée assistait à l'opération, mon père attristé par cette destruction et regrettant tous les tableaux qu'il eût encore pu peindre avec cette "tignasse". Ma mère, précise et pratique, donnant des indications au coiffeur; Gabrielle et la Boulangère pleurant. J'exultais. Ces cheveux m'avaient fait passer par des émotions trop diverses, une vraie douche écossaise. Compliments flatteurs à la maison et à l'atelier: "De l'or", répétait-on après Renoir. Mais dans la rue les gamins me traitaient de "fille" ou de "tête-de-loup"». Vegeu J. RENOIR (1981), *Pierre-Auguste Renoir: Mon père*, París, Gallimard, p. 437.
76. P. MONTANER, *Retrat de Jacobo Sureda Montaner jugant amb un cèrcol*, ca. 1910. Oli sobre tela. Col·lecció particular. Vegeu-ne la reproducció a P. MONTANER (2010), *Memorias...*, op. cit., p. 50.
77. Vegeu la reproducció de la fotografia a M. C. BOSCH (ed.) (2002), *Jacobo Sureda: poeta...*, op. cit., figura 7.
78. Julie, de fet, és la nena que Morisot pintà jugant amb un joc de pesca en un oli del Musée Marmottan-Monet, al qual ens hem referit anteriorment.
79. J. MANET (1987). *Journal, 1893-1899*, París, Scala, p. 138.
80. Al final del paràgraf, Jean Renoir exposa la raó per la qual va desestimar l'adquisició de l'obra. La seva mainadera, Gabrielle Renard, aleshores encara en vida, li havia explicat la reacció que ell mateix va tenir a causa de la dificultat d'encaibir-li aquell indument: «Pourquoi mon père avait-il tenu à me représenter dans cet accoutrement que je haïssais, je l'ignore. Peut-être une pensée affectueuse pour Van Dyck, ou bien l'envie de voir comment il se tirerait sans dommage pour les chairs de cete masse brutale de bleu profond comme la nuit. Avant de prendre la décision finale, ma femme et moi consultâmes Gabrielle qui poussa de hauts cris: "Ce n'est pas toi comme tu étais d'habitude. Il fallait te passer ce costume de force et tu me donnais des coups de pied". Mon père était demeuré ferme, et j'avais dû me soumettre. Mais l'évocation par Gabrielle des horribles scènes qui accompagnèrent cette défaite nous détournâ de l'achat du tableau». Vegeu J. RENOIR (1981), *Pierre-Auguste Renoir...*, p. 439-440.
81. F. HODGSON BURNETT (1888), *Le petit lord*, traducció d'Eudoxie Dupuis, París, C. Delagrave.
82. K. VACLAVIK (2014), «The Dress of the Book: Children's Literature, Fashion and Fancy Dress», a B. CARRINGTON i J. HARDING, *Beyond the Book: Transforming Children's Literature*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, p. 64-65.
83. Seguint el sociòleg J. Henriot, compremem el joc, en aquest cas el de Marcel, com la confluència entre

un imaginari exogen i objectiu —la capsula de pastura— i un imaginari subjectiu, bastit dels elements referencials, llegits i escoltats, o viscuts directament per l'infant. Henriot matisa que «si l'idée de Jeu pend partie aux confins de ces deux univers, là où peut-être se produit leur contact, le projet qu'il convient à présent d'élaborer est celui d'une recherche qui cesserait de vouloir obstinément détecter la présence du jeu dans le monde des choses telles qu'on les perçoit, mais s'attacherait à le découvrir dans le monde des choses telles qu'on les imagine». Vegeu J. HENRIOT (2004), «Ce que jouer veut dire», a M.-P. DEGUILLAUME i P. GORGUET BALLESTEROS (ed.), *Jeux et jouets: Dans les musées d'Île-de-France*, París, Parismusées, p. 34-36.

84. Vegeu la reproducció d'aquest catàleg en el plec d'imatges inclòs a P. CAPELLÀ SIMÓ (2013), *La ciutat de les joguines. Barcelona: 1840-1918*, Maçanet de la Selva, Gregal.

85. P. CAPELLÀ SIMÓ (2013), «La Compañia del Eden-Bébé en la Barcelona de 1900», *Scripta Nova*, 447, a <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-447.htm#_edn92>. Vegeu també D. SONTHEIMER, M. TATJER, S. SÁNCHEZ, P. CAPELLÀ SIMÓ i M. L. CAMARERO (2016), *La fábrica Lehmann: Un pulmó creatiu a l'Esquerra de l'Eixample*, Barcelona, Comanegra, p. 77-111.

86. Expedient núm. 26394: Lehmann y Cía., «Un procedimiento mecánico de modelado de muñecas, figuras, animales y otros juguetes de pasta endurecida apropiada», 6 d'agost de 1900, p. 1-2, Madrid, Archivo histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas.

87. P. CAPELLÀ SIMÓ (2013), «La Compañia del Eden-Bébé...», op. cit.

88. Vegeu-ne diverses fotografies a l'edició facsimil d'un catàleg comercial de 1912 de la Société Française de fabrication de Bébés et Jouets, firma associada a Eden-Bébé: F. THERIAULT (ed.) (1998), *S.F.B.J. Paris. 1912*, Jülich, Verlag Mariane Cieslik, p. 63.

89. P.-A. RENOIR, *Claude Renoir, jouant*, 1905. Oli sobre tela, 46 x 55 cm. París, Musée de l'Orangerie (inventari: RF 1963-22).

90. Per a més informació, vegeu P. CAPELLÀ SIMÓ (2014), «Naturaleses en miniatura: De l'arca de Noè a l'ós de pelfa», a P. CAPELLÀ SIMÓ i A. GALMÉS MARTÍ (eds.), *Arts i naturalesa: Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900*, Barcelona,

Universitat de Barcelona, p. 179-195.

91. Segons Rudo, la convalescència de l'esposa de Carrière feu que la família es traslladés temporalment al municipi occità de Pau. Vegeu M. RUDO (1996), *Lluïsa Vidal, filla...*, op. cit., p. 134.

92. C. OLTRA (2016), *Lluïsa Vidal, pintora...*, op. cit., p. 80-82.

93. C. MAUCLAIRE (1906), «Georges Picard», *L'art et les artistes*, II, p. 108-112.

94. H. KEY (1900), *Barnets århundrade*, 2 vol, Estocolm, Albert Bonniers.

95. Quant a la supervivència de determinats mites d'infantesa, vegeu l'estudi recent d'A. BILLONE (2016), *The Future of the Nineteenth-Century Dream-Child. Fantasy, Dystopia, Cyberculture*, Nova York, Routledge, p. 33.

96. El retorn de Marcel va coincidir, entre d'altres circumstàncies, amb la separació de qui eren els seus avis, els pares de Lluïsa Vidal: Francesc Vidal i Mercè Puig. Francesc Vidal va morir l'octubre de 1914; Mercè Puig, el 1926. Vegeu M. RUDO (1996), *Lluïsa Vidal, filla...*, op. cit., p. 192.

97. *Feminal*, 105 (1915), p. 13. En aquest cas, la revista reproduceix, d'entre els artistes, fotografies dels nets d'Antònia Farreras i dels fills d'Adrià Gual, Juli Borrell, Joaquim Renart, Lluís Masriera i Modest Urgell. D'entre els músics, trobem els fills del violinista Enric Ainaud, de la pianista Maria Lluïsa Ponsa, del compositor Josep Ferrer-Vidal i del tenor Josep Palet. Tocant als escriptors, es reproduïen retrats dels nets de Narcís Oller, Josep Franquesa i Gomis i Josep Pin i Soler, i dels fills de Joan Maria Guasch, Llorenç Jou i Mercè Padrós, Joan Maragall, Carles Fortuny, Ramon Suriñach Senties, Josep Morató i Grau i Manuel de Montoliu. A aquests grans grups cal afegir-hi els retrats dels fills de l'esportista Josep Elias i Juncosa, de les mestres Maria Baldó i Rosa Sensat, del matemàtic Esteve Terradas, del metge August Pi i Sunyer i dels polítics Enric Prat de la Riba, Albert Bastardas, Pere Corominas, David Ferrer i Joan Ventosa i Clavell.

98. M. RUDO (1996), *Lluïsa Vidal, filla...*, op. cit., p. 204.

99. C. OLTRA (2013), *Lluïsa Vidal: La mirada...*, op. cit., p. 89.

100. M[Marcel]. de MONTOLIU (1920), «Bonaventura Aribau 1798», *Arts i Estudis*, 1, p. 5-6. D'aquest període resta una fotografia de Marcel davant el mar amb tres de les seves ties maternes. Retrat de Rosa, Teresa i Marta Vidal amb Marcel de Montoliu, ca. 1920. Fons familiar Tita Vidal (figura 15).

101. El «Fons Manuel de Montoliu i de Togores i fill, Marcel de Montoliu i Vidal» de la Biblioteca de Catalunya, del qual extraïem bona part de les dades biogràfiques que segueixen, inclou un plec de documentació exclusiva de Marcel de Montoliu (ms. 4047) que inclou epistolari i certificats d'empresa, així com una mostra de la seva producció literària: articles, cartes al director i un repertori de poemes inèdits. Aquest fons, centrat tanmateix en la figura del pare, Manuel de Montoliu, fou adquirit el 1991 per la Direcció General de Patrimoni Cultural de la Generalitat de Catalunya. El 1993 fou dipositat a la Biblioteca de Catalunya.

102. La primera carta conservada data de 1937. Carta d'Eduardo Vitoria a Marcel de Montoliu. Gènova, 25 de maig de 1937. Fons Manuel de Montoliu i de Togores i fill, Marcel de Montoliu i Vidal (ms. 4047/2). Vegeu-ne, igualment, una fotografia de l'etapa d'estudiant (figura 16).

103. D'acord amb un certificat d'empresa conservat al fons esmentat (ms. 4047/1), el 1925, a l'edat de vint-i-dos anys, Marcel de Montoliu entrà a treballar al laboratori de l'empresa S. A. Industria Lechera, instal·lada al número 9 de la Plaça de Catalunya. Hi va continuar fins al 1927.

104. Vegeu la nota apareguda a *La Vanguardia* el 14 de gener de 1930, p. 15.

105. Les seves conferències són ressenyades a les notes de «Vida religiosa», de *La Vanguardia*. Vegeu *La Vanguardia*, 26 de març de 1931, p. 25, i 3 de juny de 1931, p. 10.

106. *La Vanguardia*, 16 d'octubre de 1931, p. 10.

107. *La Vanguardia*, 2 de desembre de 1934, p. 11.

108. Vegeu el certificat d'empresa expedit el 1954. Fons Manuel de Montoliu i de Togores i fill, Marcel de Montoliu i Vidal (ms. 4047/1).

109. A la sol·licitud prèvia a l'autorització, datada el 3 de març

- de 1937 (ms. 4047/1), Marcel de Montoliu al·legava motius familiars.
110. M. de MONTOLIU (1961), *Autobiografia: Manuel de Montoliu. Homenaje póstumo*, Tarragona, Diputació Provincial, p. 16.
111. Aquest aspecte i la seva adscripció al franquisme han estat analitzats a J. MASSOT I MONTANER (2001), «Manuel de Montoliu, defensor de la unitat espanyola i de l'«idioma nacional»», *Éscriptors i erudits contemporanis, segona sèrie*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 155-171.
112. Ángel Martínez, de Sevilla, figura en aquell moment com a empleat de la Fàbrica de Aceites Ybarra Hermanos. El pare Vitoria li justifica que Marcel de Montoliu «se reintegra con toda su familia, después de haber podido escapar con vida del infierno rojo barcelonés». Carta d'Eduard Vitoria a Ángel Martínez, Bollengo, 5 de juny de 1937. Fons Manuel de Montoliu i de Togores i fill, Marcel de Montoliu i Vidal (ms. 4047/2).
113. Vegeu el certificat d'empresa sense datar signat per Manuel de Acha. Fons Manuel de Montoliu i de Togores i fill, Marcel de Montoliu i Vidal (ms. 4047/1).
114. Marcel manté correspondència en castellà amb José Andreu, representant de la Casa Erba, resident a Rapallo. També amb el Sr. Sallà, un empleat de la fàbrica milanesa de S. Buzzanca, pertanyent a la família de la muller de Marcel. Les cartes de Sallà, datades entre el juliol i l'octubre de 1937, confirmen que les transaccions es van fer efectives en referència a l'exportació de caseïna. Igualment, testimonien l'interès de Marcel a importar material explosiu com ara l'àcid pícric. Fons Manuel de Montoliu i de Togores i fill, Marcel de Montoliu i Vidal (ms. 4047/2).
115. Carta de J. Maldonado a Marcel de Montoliu. Barcelona, 8 de març de 1939. Fons Manuel de Montoliu i de Togores i fill, Marcel de Montoliu i Vidal (ms. 4047/2).
116. Ell mateix ho narrà amb aquests termes: «El acontecimiento principal de mi vida fue la muerte de mi inolvidable esposa, el 25 de abril de 1943, fecha en la que este día recaía en el Domingo de Resurrección. Brotó de sus labios el último aliento envuelto en la luminosidad de un día primaveral y entre el alegre tañer de las campanas de Pascua. Mi desolación fue honda y absoluta. Mi vida reclamaba paz y silencio, paz y soledad. Al cabo de pocos meses después de haber cerrado los ojos, fui a refugiarme al Monasterio de Poblet, donde ya habían llegado los primeros monjes de la Orden del Cister. La paz, la soledad y el silencio que allí gocé durante algunos meses fue un eficaz lenitivo para mi desolación». Vegeu M. de MONTOLIU (1961), *Autobiografía...*, op. cit., p. 17.
117. Per a més informació, vegeu l'estudi de S. HAGEMEIJER DE VIDAL (2018), *Francesca Vidal: La dona a l'ombra de Pau Casals*, Tarragona, Silva Editorial.
118. Carta de Marcel de Montoliu a Rosa Vidal. Barcelona, 2 de febrer de 1955. Fons Manuel de Montoliu i de Togores i fill, Marcel de Montoliu i Vidal (ms. 4047/2).
119. Carta de Marcel de Montoliu a Bernadí Escaler. Barcelona, 5 de juliol de 1954. Fons Manuel de Montoliu i de Togores i fill, Marcel de Montoliu i Vidal (ms. 4047/2).
120. Carta de Mercè Vidal a Marcel de Montoliu. Madrid, 29 d'agost de 1950. Fons Manuel de Montoliu i de Togores i fill, Marcel de Montoliu i Vidal (ms. 4047/2).
121. Carta de Rosa Vidal a Manuel de Montoliu. Neuilly-sur-Seine, 16 de juny de 1952. Fons Manuel de Montoliu i de Togores i fill, Marcel de Montoliu i Vidal (ms. 4047/3).
122. La producció literària de Marcel de Montoliu es conserva, inèdita, a la Biblioteca de Catalunya. Fons Manuel de Montoliu i de Togores i fill, Marcel de Montoliu i Vidal (ms. 4047/3).
123. Expedient núm. 145743: M[Marcel]. de MONTOLIU, «Un procedimiento de fabricación de un producto o material moldeable, y de especial aplicación para artículos de material eléctrico», 11 de juny de 1938, Madrid, Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas.
124. Expedient núm. 146966: M [Marcel]. de MONTOLIU, «Procedimiento para la fabricación de una pasta moldeable para la obtención de objetos de juguetería y fantasía», 12 d'agost de 1939, Madrid, Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas.
125. L'any 1985 va aparèixer a la premsa l'últim recordatori del traspàs de Marcel de Montoliu: *La Vanguardia*, 23 de novembre de 1985, p. 20. La seva vídua, Maria Buzzanca, va publicar-los ininterrompudament des de 1964. Maria va continuar regentant una botiga de regals a Sitges, Artesanía Sol, que tots dos van obrir als anys cinquanta. No van tenir descendència.