# EMBLECAT

Revista de l'Associació Catalana
d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat

Núm. 6, 2017

ISSN 2014-5667
Versió digital ISSN 2014-5675

EMBLECAT EDICIONS
Barcelona, 2017

Premi ACCA de la Crítica d'Art
Catalunya 2015 - Publicacions

## Consell editorial

Esther Garcia Portugués (Directora)

Ventura Bajet Royo
Laude Cía. Inversora S.A.

Teresa Camps Miró
Universitat Autònoma de Barcelona

Diana Carrió-Invernizzi
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Maria Garganté Llanes
Universitat Pompeu Fabra-Universitat Autònoma de Barcelona

Abel Garcia Cortés
Fundació Martí l'Humà

Maria Rosa Tamarit Sumalla
Universitat Rovira Virgili

Eliseo Trenc
Université de Reims

## Comitè científic

Ana María Alba Villalobos
Universidad de Guanajuato, México

Mercè Alsina Jodar
Associació Catalana de Crítics d'Art. ACCA

Xosé Aviñoa Pérez
Universitat de Barcelona

Javier Azanza
Universidad de Navarra - SEE

Beatrice Cacciotti
Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Cèsar Calmell i Puigguillem
Universitat Autònoma de Barcelona

Eduardo Carrero Santamaría
Universitat Autònoma de Barcelona

José Julio García Arranz
Universidad de Extremadura - SEE

Maria Garganté Llanes
Universitat Pompeu Fabra

Isabel Marín Silvestre
Reial Cercle Artístic de Barcelona

Francisco Montes
Universidad de Granada - SEE

Carme Narváez
Universitat de Barcelona

Maria Àngeles Pérez Samper
Universitat de Barcelona

Bárbara Skinfill Nogal
Colegio de Michoacán, México

Maria Rosa Tamarit Sumalla
Universitat Rovira Virgili, Tarragona

## Equip tècnic

Albert Costa Martínez - Hidalgo

## Col·laboradors

Bona Dicta Traducciones, S.L.U.

Xavier Roura Bernal

**Dipòsit Legal B-6765-2012**
**ISSN 2014-5667**
**Versió digital: ISSN 2014-5675**

© 2017 EMBLECAT.
Portada: Mariano Andreu, *Ismael Smith vestit de torero* (1912). Barcelona col·lecció privada © E. Garcia Portugués.
Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat.
e-mail: revista@emblecat.com
Emblecat Edicions
Subscripció i comandes: revista@emblecat.com
www.emblecat.com

La revista *Emblecat* està indexada al Consorci de Serveis Universitaris de Catalunya (CSUC) i per tant es pot consultar a la pàgina http://raco.cat/index.php/EMBLECAT

El Consell Editorial i la revista no es fan responsables dels escrits i de les imatges d'aquesta publicació.
Les opinions i reproduccions publicades són responsabilitat exclusiva dels seus autors.

Reservats tots els drets.
Aquesta publicació no pot ser reproduïda o transmesa, total o parcialment, per qualsevol sistema de difusió, electrònic o mecànic, ni per fotocòpies, gravació u altre sistema de reproducció d'informació, sense el permís per escrit del titular del copyright d'aquesta edició.

Totes les imatges d'aquesta revista, si no s'indica res contrari, s'utilitzen sota l'empar de l'article 32.1 (Cita i il·lustració de l'ensenyament) de la llei de la propietat intel·lectual 23/2006.

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

## PRESENTACIONS

**5** *De la Barcelona de principios del siglo XX al actual Museo Néstor de Gran Canaria*
Daniel Montesdeoca

**11** *La cerámica. Un período de esplendor en Cataluña a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX*
María Antonia Casanovas

## ARTICLES

**15** *Recitado musical en* El Cortesano *de Luis Milán*
Luis Gásser Laguna

**43** *Las obras barrocas del Palau Mercader*
Anna Ferrando Galícia

**59** *El papel de Pompeu Gener como promotor y activista cultural a través de la revista internacional* Mundial Magazine *(1911-1914) de Rubén Darío*
Esther Barón - Carlota Marzo

**77** *Alexandre de Riquer i les arts decoratives*
Eliseo Trenc

**99** *Ismael Smith, els escriptors catalans, les revistes literàries i l'Arbitrarisme orsià, 1900-1914*
Aitor Quiney

**129** *Néstor i les seves exposicions de 1913 i 1914 a Barcelona i Madrid*
Aitor Quiney

**157** *Mariano Andreu i el seu domini de les tècniques del gravat*
Esther Garcia-Portugués

## REVIEWS

**185** *Laura Albéniz, (1890-1944)*
Pilar Parcerisas

**195** *Jorge Rodríguez de Rivera. Las travesías icónicas de un conceptual grancanario*
Jonathan Allen

**205** *Part del llegat de Manuel Maria Bosch al Museu Nacional d'Art de Catalunya*
Esther Garcia-Portugués

**209** *Homenatge a Fernando Lerín. Pintor del buit*
Júlia Espinosa - Guillem Tarragó

## NOTÍCIES

**213** Notícies

## BASES I TRAMITACIÓ

**219** Bases per a la Publicació d'articles a la revista *Emblecat*

**224** Writing Guidelines for publishing papers in *Emblecat's* publication

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675



**Daniel Montesdeoca**

Director Gerente Museo Néstor (Gran Canaria)
museonestor@gmail.com
Alejandro Saavedra, imágenes

## De la Barcelona de principios del siglo XX al actual Museo Néstor de Gran Canaria

El creciente interés por rehabilitar las figuras del decadentismo hispano pone de manifiesto la necesaria recuperación de no sólo perfiles biográficos, sino de una completa revisión de sus planteamientos estéticos, que se caracterizaron por el uso de un metalenguaje en el que se aunó el preciosismo, el simbolismo, el influjo de la literatura o la tendencia hacia la práctica de diversas disciplinas artísticas. En ese amplio espectro destacan las complejas personalidades del grupo catalán, conformado por Mariano Andreu Estany, Laura Albéniz Jordana, Ismael Smith Marí y el grancanario, Néstor Martín-Fernández de la Torre, que pronto se manifestó como el aglutinante que vertebraría las directrices de estilo desde aquella primera exposición conjunta del Fayanç Catalá de 1911, para luego divergir cada uno de ellos, en posicionamientos únicos y definitorios.

Néstor, circa 1932

Exteriores del Museo Néstor

En este nuevo número de la revista Emblecat, que vendrá a reforzar la exposición dedicada a Ismael Smith, comisariada por Josep Casamartina en el MNAC (junio de 2017), destacan los artículos presentados por Aitor Quiney, Pilar Parcerisa y Esther García Portugués. En particular, Aitor Quiney retrata con rigurosidad la influencia de la literatura catalana finisecular y de principios del XX en la obra de Ismael Smith, con especial atención a las revistas literarias y el Arbitrarismo orsiano (1900-1914). Manifestación, esta última, que vino marcada por tres ejes fundamentales, como ya explicitaron Carlos Serrano y Serge Salaün,[1] que no son otras que una tendencia hacia el clasicismo, el mediterraneísmo y la presencia de la ciudad como temas principales. Así mismo, Quiney vuelve a incidir en ese panorama de la primera mitad del siglo XX, descifrando las exposiciones que entre 1913 y 1914 tuvo Néstor en Barcelona y Madrid, haciendo hincapié en la crítica recibida. En cambio, Pilar Parcerisas rescata el hilo argumental de su magnífica exposición sobre Laura Albéniz de 1993, reescribiendo su significado y los textos que allí se publicaron de Eugenio d´Ors y Alexandre de Riquer, a la vez que el extenso epistolario de la artista estudiado por Mercedes Tricàs. Cerrando este círculo, Esther García Portugués se adentra en una de las facetas más bellas de la producción de Mariano Andreu, la de exquisito grabador y su atípica capacidad para captar los textos literarios en imágenes.

A estas reseñas habría que incluir las aportaciones del catedrático de la Universidad de Reims, Eliseu Trenc, sobre Alexandre de Riquer y las artes decorativas, en las que postula la carga esteticista de su producción mural, mobiliaria y de orfebrería, incidiendo en el apartado del esmalte. Este renovado catálogo se enriquece con inéditas aportaciones de datos y obras, a los que habrá que añadir el peso de los estilemas derivados del japonismo.

[1] Serrano, Carlos y Salaün, Serge, *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*. Marcial Pons Historia. Madrid, 2006.

Si bien es cierto que para Néstor fue imprescindible la etapa barcelonesa, tanto en lo intelectual como en lo plástico, será París la que lo encumbre como uno de los pintores españoles de mayor renombre internacional. Los magazines Vanity Fair, L´Illustration o La Vie Parisienne se encargaron de irradiar a nivel mundial el trazo de sus simbólicos lienzos, dejando patente características de su hacer al ponderar el tratamiento lumínico y la asombrosa capacidad de armonización de la paleta cromática. Hoy, a punto de cumplirse el ochenta aniversario del fallecimiento, acaecido en su ciudad natal de Las Palmas de Gran Canaria un 6 de febrero de 1938, el Museo Néstor se erige como el mayor garante del legado nestoriano. Inaugurado el 18 de julio de 1956,-gracias a la iniciativa familiar y, en concreto, al empeño de dos de sus hermanos, Rafael y Miguel, que con empecinado carácter lucharon para que el proyecto diseñado por el propio artista en 1937 no quedara en el olvido-, se articula a modo de tímido remedo del Pueblo Español de Barcelona.

Sala Principal del Museo Néstor

Es a Miguel Martín-Fernández de la Torre (1894-1980) quien se debe la firma de los planos. Considerado como el introductor del racionalismo en Canarias, había conseguido el título de arquitecto en la Escuela de Madrid en 1920 y tras una corta colaboración en el estudio del que había sido su profesor, Secundino Suazo, regresa a Gran Canaria en 1922. Miguel era el que más unido se encontraba a Néstor, tanto en el plano afectivo como en el intelectual, y juntos pergeñaron el desarrollo urbanístico fomentando espacios naturalizados como el de Ciudad Jardín, implantando una arquitectura de tinte regionalista, denominada "neocanario", que entronca con las corrientes historicistas de las décadas de los ochenta-noventa del siglo XIX, prolongándose durante la Belle Époque o el primer Art Déco, y que tuvieron como mayor expresión la Exposición Iberoamericana de Sevilla

*Las Hermanas de las Rosas* (1908); *Epitalamio* (1909).

y la Internacional de Barcelona, ambas de 1929. En todo caso, Néstor se muestra deudor de los preceptos estipulados por los representantes del Arts and Craft Movement, al implicarse en la revitalización de las artesanías y de las tradiciones vernáculas, en sintonía con la visión panteísta sobre la interacción de la arquitectura con el medio ambiente. Tal es así que el recinto que acoge su museo se encuentra rodeado por el Parque Doramas,[2] suerte de Jardín del Edén, en el que queda patente el lema que motivó toda su acción artística: "Hagamos de toda nuestra vida una obra de arte". Utópica máxima con la que pretende invocar a la sacralización de las artes en el marco de una gran escenografía.

Indudablemente, Néstor bebe de las fuentes de William Morris, Walter Crane, Mackintosh, Ashbee o de la corriente prerrafaelita, pero también del Mission Style, la teosofía de Madame Blavatsky o las manifestaciones rosacrucianas del Sar Peladan. Polímata convencido, no se puede entender esta particular expresión teórico plástica sin recurrir a los grandes maestros del renacimiento, el barroco, la literatura simbolista o de la música, como Debussy; de sus amigos poetas, Tomás Morales, Saulo Torón, Alonso Quesada[3] y, sobremanera, Rubén Darío, de los que recoge retazos de oníricas consecuencias.

Néstor, escenógrafo, figurinista, pintor, diseñador de joyería, decorador de interiores o grabador, se nos antoja en su museo como un orfebre magnífico, entretejiendo sueños y frases escondidas que nos hablan de la cábala, la numerología propia de esotéricos encantamientos o los vapores adquiridos de la amalgama de preceptos alquímicos y

[2] Doramas, nombre castellanizado del caudillo canario de mediados del siglo XV, líder de la resistencia aborigen.

[3] Tomás Morales (1884 - 1921), Saulo Torón (1885 - 1974) y Alonso Quesada (1886 - 1925) configuran la tríada del modernismo poético en Canarias.

*Las señoras y sus hijas* (1930); *Marquesa de Casa Maury* (1931).

emblemáticos, a la manera de un revivido Colonna, al redactar el argumento de otro escrito continuador de la Hypnerotomachia Poliphili (1499).

Epígono de los movimientos simbolistas y modernistas, sus lienzos de la década de los diez argumentan desde la androginia, referencias mitológicas a modo de jeroglíficos de compleja lectura. En ese contexto nos encontraremos con piezas tan significativas de su catálogo como Adagio (1903), Epitalamio o Las Bodas del Príncipe Néstor (1909), La Hermana de las Rosas (1908), Hércules amasando el túmulo de Pirene (1908-1909) o La Dama del Collar (1912-13). Esmaltadas superficies que nos remiten a las facciones heredadas de Dante Gabriel Rossetti, a guiños escogidos de Botticelli o del manierismo. Repertorio que se hace único en las salas correspondientes al Poema del Mar y de la Tierra, en el que los cuerpos adquieren dimensiones titánicas en comunión con ese sentimiento panteísta que siempre le caracterizó.

Con el tiempo, el espíritu nestoriano se irá atemperando según avance el siglo, incorporándose de lleno a una estética ligada al Art Déco más internacional y sofisticado, de ese período sobresalen los retratos de la Señora de Enrique Moss y sus hijas (1930) y de la marquesa de Casa Maury (1931), o los bocetos escenográficos y figurines del Amor Brujo (1915), Barbazul (1922), Fandango de Candil (1927), El Loro (1927), Triana (1929) o Salomé (1929), en los que resuenan los ecos de Falla, Gustavo Durán y Antonia Mercé, Pittaluga, Jacinto Grau, Albéniz o Richard Strauss.

Son cientos los dibujos que se conservan en nuestros fondos, junto a un rico archivo epistolar y gráfico, o una de las mejores colecciones de literatura en lengua francesa de Canarias. Joyas, textiles o parte del mobiliario de algunas de sus residencias, conviven con los pinceles ya resecos, las paletas y restos de la memorabilia que configuraron su día a día. Objetos que nos hablan desde el silencio de una vida pronto ida, pero rica en matices.

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675



**María Antonia Casanovas**

Historiadora y crítico de arte (ACCA y AICA)
Responsable de las colecciones de cerámica de la Fundación La Fontana de Rupit
macasanovas12@gmail.com

## La cerámica. Un período de esplendor en Cataluña a finales del siglo XIX y primeras décadas del XX

Dado que en el presente número se publican artículos dedicados a Alexandre de Riquer, Ismael Smith, Laura Albéniz, Néstor y Mariano Andreu, -artistas que convivieron en la misma época compartiendo amigos, experiencias, aficiones y también, el lenguaje artístico propio del modernismo y del post-modernismo-, creo oportuno incluir en esta presentación, otra faceta del arte, vinculada así mismo a algunos de los citados artistas. Se trata de la cerámica, que desde finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX disfrutó de una época de esplendor, no sólo a nivel artístico sino también gracias a la gran demanda que tuvo para su aplicación a la arquitectura. La ciudad de Barcelona, tras el derribo de las murallas en 1854, que permitió su expansión, urbanización y construcción de nuevos edificios e industrias, y con motivo de la XV Exposición Universal en 1888, que aglutinó expositores y visitantes de todo el mundo, atravesó por un período de desarrollo urbanístico, cultural e industrial sin precedentes, al tiempo que se alineó con otras ciudades europeas en la revalorización del trabajo artesanal y de los oficios artísticos y en la recuperación de ciertas técnicas tradicionales en desuso. Esta tendencia, que no dejó de prosperar a lo largo del siglo, se consolidó definitivamente en época noucentista gracias a la nueva ideología política y cultural catalanista desarrollada por Eugeni d'Ors (1881-1954), -así mismo, amigo de los citados artistas-, e impulsada por el presidente de la Diputación de Barcelona, Enric Prat de la Riba (1870-1917). Desde 1906 a 1920, d'Ors estuvo defendiendo a través del Glossari que publicaba en La Veu de Catalunya, la teoría pedagógica de la obra ben feta, práctica que fusionaba el conocimiento con la imaginación y la creación, la producción y el esfuerzo. Prat de la Riba, por su parte, impulsó la cultura en general y en 1915, la fundación de la Escuela Superior de Artes y Oficios con el fin de profesionalizar artistas, artesanos y directores de fábricas. Existía un objetivo muy claro, el de hermanar el arte y la artesanía a la industria para elevar el nivel de creación industrial y acercarse al máximo a la simbiosis de belleza y utilidad. Los adscritos a esta escuela se formaban en todas las facetas del arte y la artesanía y aprendían a revalorizar el arte popular y la tradición local para: "crear las formas propias del arte moderno más popular y asequible a todos, que no se ahogue en contacto con la máquina ni con el régimen de trabajo al que obligan los modernos sistemas de producción".

Hay que destacar la obra de dos fábricas activas en la Barcelona modernista dedicadas a la producción de azulejos y complementos arquitectónicos para el revestimiento de los nuevos edificios de arquitectos como Gaudí, Jujol, Puig i Cadafalch, Doménech i Montaner y Gallissà, entre muchos otros. Ambas industrias, la fábrica Pujol i Bausis ubicada en Esplugues de Llobregat, que fue renovada en 1875, y la fábrica de Sebastià Ribó, construida en 1872 en el barrio de Sant Martí Provençals de Barcelona, están documentadas con

numerosos encargos de azulejos decorados y en relieve y complementos arquitectónicos -como los escudos decorados en azul con dibujos de Alexandre de Riquer, diseñados para el Castell dels Tres Dragons (parque de la Ciudadela, 1888),- así como chimeneas, remates y otros muchos elementos. Para la fabricación de azulejos, por ejemplo, se recuperó la técnica de la trepa, utilizada en la edad media para la decoración de los azulejos góticos, así como la técnica de "arista", de origen islámico para la ornamentación de los azulejos "por tabla", que se había utilizado en Sevilla durante el Renacimiento. Pero así mismo, en las dos industrias se fabricaban también otro tipo de objetos ornamentales como jardineras, jarros tipo "la alhambra" en diferentes tamaños (Pujol i Bausis), botijos modernistas y esculturas (Sebastià Ribó). La cerámica estaba de moda y no sólo se utilizó para otorgar brillo y color a las fachadas de los inmuebles sino también en la decoración de interiores.

A principios del siglo XX, el pintor Antoni Serra Fiter (1869-1932) que trabajaba en la fábrica de vajillas de porcelana de Enric Gironella, asistió a un curso sobre técnicas porcelánicas que organizaba la manufactura francesa de Sèvres. Poco después de su regreso a Barcelona y entusiasmado con los nuevos conocimientos sobre el material y sus infinitas cualidades, decidió independizarse y fundar su propia empresa dedicada a la porcelana artística: "Manufactura de porcelanas y gres artísticos A. Serra Fiter" (Poble Nou, 1904). En Sèvres, Serra pudo comprobar el éxito que suponía la colaboración de pintores y escultores en la industria, por lo que, así mismo, se rodeó de las figuras más destacados de su época que, con más o menos dedicación, colaboraron en la decoración pictórica de los jarros y placas y en la creación de los modelos escultóricos. Entre ellos cabe destacar a los pintores Xavier Nogués, María Rusiñol y Josep Pey, y a los escultores Enric Casanovas, Joan Carreras, Miquel Blay, Josep Llimona, Josep Clará, Dionís Renart, Pau Gargallo, Venanci Vallmitjana, Gustau Viollet e Ismael Smith. Este último fue el autor de las elegantes placas decoradas en relieve y de pequeñas figuras de formato reducido, que destacan por su movimiento expresionista.

Durante cuatro años, además de fabricar servicios de mesa y juegos de té y café que contribuyeron a financiar la empresa, Serra realizó delicados vasos de porcelana de formas puras y estilizadas inspiradas en las producciones chinas, que él mismo o alguno de los pintores, decoraba con una paleta de colores suaves y delicados y oro. Las esculturas, siempre blancas, se diferenciaban en que unas ostentaban el brillo del esmalte translúcido y otras mostraban simplemente el elegante color blanco mate del biscuit de porcelana. En la fábrica Serra también se realizaron mosaicos, para chimeneas, diseñados por Gaspar Homar y grandes composiciones murales que reproducían escenas campestres, con figuras cuyos rostros y manos eran de porcelana en relieve realizadas a partir de los moldes de yeso de Joan Carreras, (como los de la casa Lleó Morera, hoy en el MNAC). Por la gran calidad técnica y ornamental de sus jarrones decorados con motivos vegetales orientales, Serra fue merecedor de numerosos reconocimientos entre ellos, la medalla de oro de la V Exposición de Arte de Barcelona y otra en la Exposición de Manufacturas Artísticas en Madrid, en 1907. La producción de la fábrica reflejaba tanto el refinamiento preciosista modernista, como el simbolismo y el postmodernismo. Sin embargo, aquella empresa, que había sido tan próspera, tuvo que cerrar en enero de 1909 por no haber podido adaptarse a las nuevas tendencias del mercado. La nueva estética noucentista estaba luchando por desplazar los ideales modernistas y por imponer sus propias creaciones inspiradas en

la tradición local catalana. La manufactura fue trasladada a la masía Can Famades de Cornellá, donde desde 1928, junto con sus hijos Antoni, Josep y Enric Serra Abella, empezó a producir cerámica de estilo noucentista.

La publicación en 1911 del Almanac dels Noucentistes, que reunía un conjunto de teorías post-modernistas ilustradas por los artistas del momento, fue el punto de partida del nacimiento del nuevo movimiento artístico que se manifestó en todas las facetas del arte y la arquitectura y sobre todo en la cerámica. Ésta siguió siendo un material en alza ya que, por un lado, los arquitectos continuaron diseñando elementos arquitectónicos para sus edificios y por otro, las fábricas seguían produciendo objetos utilitarios y ornamentales en los que se implicaron los artistas más destacados del momento, cada uno de ellos con su propio lenguaje artístico. De hecho, si se tiene en cuenta la evolución de la cerámica europea entre 1905 y 1930 también puede apreciarse cómo en estas décadas coexistieron diferentes movimientos artísticos, aunque contrariamente a lo que ocurría en Cataluña, en Europa se huyó del arte tradicional, se buscó la transgresión de las normas y nunca existió vinculación alguna con la política.

En la obra de algunos artistas catalanes noucentistas se aprecia la influencia de la cerámica local tradicional de los siglos XVII y XVIII -como es el caso de Aragay, Nogués o Guardiola-, y en la de otros, puede distinguirse claramente el estilo del lejano oriente de moda en Francia e Inglaterra. En esta línea trabajaron Quer, Elias, y Llorens Artigas, en una etapa algo posterior. Francesc Quer (1858-1933) fue un ceramista preocupado por solucionar los problemas técnicos como la construcción de hornos y la investigación con esmaltes, y tras formarse en el oficio trabajando en Sabadell, Francia y Valencia, instaló su propio estudio en Esplugues de Llobregat (1911). Su obra de estilo orientalista se expuso en el Faiança Català (1915) y a raíz de esta muestra, algunos artistas noucentistas empezaron a decorar los jarros y azulejos que Quer producía en la fábrica Pujol i Bausis de Esplugues, de la que desde 1915 fue el director artístico. El pintor Josep Aragay (1889-1973) expuso primero en La Cantonada y después en las Galeries Layetanes (1915 y 1916), un conjunto de platos, jarros y azulejos realizadas por Quer y decorados por él con un repertorio temático inspirado en la cerámica tradicional. Esta obra fue elogiada por Joaquim Folch i Torres por ser como una "restauración de la cerámica catalana". Así mismo, Aragay aceptó el reto de realizar el revestimiento de la fuente de Santa Ana (Portal de l'Àngel, Barcelona, 1918) con azulejos pintados. Instalado en Breda desde 1925, continuó decorando obras de pequeño y gran formato hasta su muerte.

Por su parte, Xavier Nogués (1906-1923), artista de moda de la Barcelona noucentista, -que ya había decorado cerámica en la fábrica de Antoni Serra Fiter-, recibió el encargo de realizar unos murales al temple y un conjunto de azulejos decorados con entrañables figuras de personajes ebrios en su característico estilo humorístico, para la bodega de las Galeries Laietanes de Barcelona. Fue a partir de esta fecha, cuando empezó a decorar los platos y jarros de Francesc Quer en la fábrica Pujol y Bausis, obra que expuso por primera vez en las Galeríes Laietanes (1916). Entre 1919 y 1923 realizó un importante encargo, un friso de azulejos de cuarenta y dos metros de largo por 0,80 de altura, -decorado con escenas de la vendimia-, para la bodega de la Cooperativa Vinícola de Pinell de Brai, obra del arquitecto César Martinell. Al finalizar este proyecto, llevó a cabo la decoración de los

paneles de azulejos ornamentados con paisajes, escenas costumbristas catalanas y figuras clásicas, y otros con jarros floridos, para el restaurante Can Cullaretas de Barcelona (1923). El pintor Josep Jordi Guardiola (1868-1950) se inició pintando algunos azulejos en 1914 pero su auténtica afición por la cerámica comenzó en 1918, cuando dejó definitivamente de lado la pintura para dedicarse únicamente a ella. Guardiola, por el contrario, pintaba en la pequeña manufactura de Lluís Diví de Esplugues de Llobregat. Expuso sus obras ornamentadas con temas clásicos de origen renacentista, -figuras de Diana o danzantes y amorcillos-, utilizando habitualmente colores expresionistas y en ocasiones, la técnica de origen islámico de la "cuerda seca", en la sala Parés de Barcelona (1918). Aunque más joven, el pintor Francesc Domingo (1893-1974) también decoró algunos jarros y azulejos realizados por Quer en 1917, ornamentados con figuras y paisajes del mundo rural.

Otros artistas que, además de Francesc Quer cultivaron la estética orientalista, -divulgada en Europa desde mediados del siglo XIX a través de las exposiciones de Londres, París y Bruselas y de la edición de libros de arte-, fueron Francesc Elias (1892-1991) y Josep Llorens Artigas (1892-1980). Elías, formado junto a Quer en Francia y Valencia, se dedicó a la producción de jarros de gres de tipologías orientales, decorados con esmaltes monocromos de gran calidad. En épocas posteriores realizó numerosas esculturas figurativas cuyos rostros achinados aparecían combinados con otros elementos occidentales. Por el contrario, Llorens Artigas, discípulo de Quer, se mantuvo fiel al infinito repertorio de jarros de formas sensuales y armónicas, cubiertas de atractivos esmaltes monocromos, que el ceramista únicamente transgredía cuando colaboraba con otros artistas. Durante su estancia en París, -donde residió desde 1922 hasta 1942-, puso su oficio a disposición del pintor Raoul Dufy (1877-1953), quien, entre 1924 y 1934 decoró un gran número de jarros, azulejos y jardines de salón. Así mismo, Albert Marquet (1875-1947) se puso en contacto con Artigas porque quería trasladar a la cerámica, muchos de sus paisajes de elegantes colores que había realizado a lo largo de sus viajes, y que trató como si fueran acuarelas (1930-1934). A su regreso a Barcelona, Artigas continuó colaborando con gran éxito, con artistas como Eudald Serra y sobre todo con Joan Miró.

La cerámica, desde su invención en el período neolítico, ha sido y seguirá siendo siempre un material idóneo para la creación artística y a él recurren no sólo los artesanos sino también los artistas, los arquitectos y los diseñadores.

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

# Recitado musical en *El Cortesano* de Luis Milán*

Luis Gásser Laguna
Stanford University – Conservatorio Superior Municipal de Barcelona
lgasser@orange.es



**Resumen**

La condición de compositor y poeta del vihuelista valenciano permite observar las relaciones entre su producción musical y literaria. La información obtenida, contrastada con otras fuentes musicales y literarias, apunta a interesantes hipótesis sobre prácticas interpretativas del recitado poético musical en la primera mitad del siglo XVI.
**Palabras clave:** Recitado musical, Prácticas interpretativas del siglo XVI, Luis Milán, vihuela.

**Resum:** ***Recitat musical a*** El Cortesano ***de Luis Milán***

La condició de compositor i poeta del *vihuelista* valencià permet observar les relacions entre la seva producció musical i la literària. La informació obtinguda, contrastada amb altres fonts musicals i literàries assenyalen interessants hipòtesi sobre les practiques interpretavies del recitat poètic musical a la primera meitat del segle XVI.
**Paraules clau:** Recitat musical, Pràctiques interpretatives al segle XVI, Lluís Milán, viola de mà.

**Abstract:** ***Musical recitation in Luis Milán's*** El Cortesano

If we relate Luis Milán's literary output to his musical output, what we learn, after comparison with other literary and musical sources, leads to interesting hypotheses about musical recitation in the first half of the sixteenth century.
**Keywords:** musical recitation, interpretative practices in the sixteenth century, Luis Milán, vihuela.

* Este artículo es una reelaboración de la ponencia presentada en Agosto del 2008 en el simposio *Siglos de Oro: Música Española del Renacimiento*, en Utrecht, que profundiza y desarrolla el tema tratado por primera vez en Gásser, L. (1996). En los veinte años transcurridos desde la publicación de ese libro, los estudios sobre varios de los temas que se trataban allí han crecido de manera significativa, especialmente los relacionados con la faceta del vihuelista como autor literario.

Joan Fernández de Heredia, el poeta valenciano amigo de Luis Milán, afirmaba en *Algunas obras de burlas* que el compositor no había salido nunca de Valencia, lo que le servía de excusa para hacer una serie de comentarios sobre el levante (el este de España, donde se encuentra Valencia) y el poniente (Castilla), asociándolos con las partes delantera y trasera del cuerpo humano y derivando insinuaciones de dudoso gusto sobre la precaria salud sexual y económica de Luis Milán.[1] Aunque tal vez el compositor no hubiese salido del reino de Valencia cuando Fernández de Heredia escribió sus burlas, más que la reseña del hecho concreto de la permanencia de Milán en el levante –que tendría importante significación biográfica– lo que resulta destacable en los versos de Fernández de Heredia es su ingenio para las asociaciones verbales jocosas. Éste es el tema principal que se va a tratar en este artículo, es decir, la significación que tiene un documento de creación literaria, en este caso *El Cortesano* de Luis Milán (Valencia, 1561),[2] como fuente de información documental. Los datos que proporciona este libro, ¿son ciertos o idealizados, o están a caballo entre la realidad y la ficción? (Ravasini 2010:69-92). La pregunta parece pertinente ya que una extensa narración como ésta, en la que aparecen numerosas descripciones de actividades con música, al haber sido escrita por un músico, el autor de *El Maestro* (Valencia, 1536)[3] –la primera colección de piezas para vihuela publicada en España– podría constituir un documento de notable valor sobre las prácticas interpretativas del lugar y la época referidos en *El Cortesano,* que son la corte valenciana de los Duques de Calabria y la fecha probable de 1535.[4]

Saber cuál era la finalidad y los destinatarios de *El Cortesano* nos ayuda a tener un primer criterio sobre la verosimilitud de sus descripciones. La coincidencia del título de esta obra con la homónima de Baldassare Castiglione, de 1528, no es casual sino reconocida por Milán.[5] El autor declara que lo escribió a imitación de aquél e indica que *El Cortesano*

---

[1] Fernández de Heredia 1562:180-181. El intercambio de burlas entre poetas forma parte de una tradición que no implica una áspera crítica de un autor al otro, ver Villanueva 2011.

[2] Todas las citas de *El Cortesano* de este artículo están tomadas de la reedición madrileña del 1874, obra que fue publicada póstumamente (Escartí 2011). Según este último estudio Luis Milán nació en Valencia, probablemente en 1507 y murió en 1559 en Alzira, a causa de una epidemia de peste. Hay dudas sobre si el Lluís del Milà i Eixarch, del que trata el estudio de Escartí, es el vihuelista, ya que existían simultáneamente dos o más personas con el mismo nombre de Luis Milán, véase (Arriaga 2007:12-16). Información más actualizada sobre la biografía de Luis Milán señala al vihuelista autor de *El Cortesano* como primo de Lluís del Milà (Villanueva 2011).

[3] En la portada aparece la fecha de edición de 1535, siendo publicado al año siguiente, 1536, como figura en el colofón. La edición moderna utilizada en las referencias a números de páginas de este artículo, es la de Leo Schrade (1976). Luis Milán es también autor de un breve manual de juegos cortesanos, el *Libro de motes* (1535).

[4] Sobre la bibliografía acerca de la corte virreinal valenciana en el siglo XVI, ver (Ferrer 2007).

[5] La obra de Baldassare Castiglione (1528) alcanzó una gran difusión, sólo en Italia se reimprimió seis veces entre los años 1528 y 1547. El libro de Castiglione, como el de Milán, también tiene el carácter de una evocación nostálgica, escrito en 1528, años después de transcurridos los acontecimientos que refiere, en su caso de la corte de Urbino en 1507, y cuando muchos de sus miembros ya habrían fallecido. La traducción que hizo Boscán del libro de Castiglione fue tan popular que se reeditó doce veces hasta 1588. Castiglione residió en España desde 1525 hasta su muerte en Toledo en 1529, ocupando el cargo de nuncio papal ante el emperador Carlos V. No sería improbable que tanto Germaine de Foix como el Duque de Calabria,

trata de presentar verdades de manera agradable y divertida, utilizando diversos idiomas y estilos, tanto elevado como bajo, para representar de forma real a los diversos integrantes de la corte:

> «Da modos y avisos de hablar sin verbosidad, ni afectación […] dando conversaciones para saber burlar a modo de palacio.[6] Representa la corte del real duque de Calabria y de la reina Germana, con todas aquellas damas y caballeros de aquel tiempo. […] La primera [condición] que ha de tener, ser útil, porque todo lo que hay en el libro pueda aprovechar para lo que es hecho, como hallarán en éste […] que tiene muchas sentencias de filosofía y muchas jocosidades y cuentos para aprobación de razones; tiene estilos para saber hablar y escribir a modo de corte, a quien yo he querido tanto imitar.»[7]

El libro, centrado en la corte valenciana y escrito a petición de unas damas del lugar, dirigido básicamente a lectores de aquél reino, tiene, según declara su autor, una cierta intención didáctica, con sus "modos y avisos" y sus modelos de conversaciones (Colella 2015:229-252). Pero al mismo tiempo desea representar a los personajes, que son



regentes de la corte de Valencia que frecuentó Luis Milán, lo hubieran conocido personalmente. Tal vez ellos sugirieran a Milán la idea de escribir su narración, aunque el autor señala al principio de la obra que quienes se lo solicitaron fueron «unas damas de Valencia», que tenían en sus manos la obra de Castiglione, probablemente en la reciente traducción de Boscán. Éste también indica en el prólogo de su traducción que la hizo a petición de una dama, a quien la dedicó.

[6] En boca del Duque de Calabria, pone Milán, una interesante aclaración sobre cómo debe ser ese "burlar a modo de palacio": «Cuando no s'ha de burlar / Nadi sea fementido, / Que no debe ser creido / Quien no puede acreditar. / Y lo que burlar se puede, / Sea para dar placer, / Mentir con tan gran saber, / Que por verdadero quede» (Boscán 1984:353). *El Cortesano* de Castiglione dedica los capítulos V-VII de su segundo libro al estilo de burla verbal que abunda en la obra de Milán, describiéndola así en la traducción de Boscán: «La otra suerte de donaires es breve y está solamente en los dichos prestos y agudos, y que alguna vez pican […] éstos entre los antiguos solían también llamarse dichos, agora comunmente se llaman gracias o donaires, o en cierta coyuntura, motes, si quisiéredes […] Las gracias y los motes son más don y gracia de la natura que del arte; y en esto se hallan unas naciones mas prestas que otras, como los toscanos, que verdaderamente son muy vivos. También los españoles son harto sueltos y graciosos en las burlas» (Boscán 1984):179 y 180.

[7] (Boscán 1984:5 y 469). Entre «todas aquellas damas y caballeros de aquel tiempo» se encuentran varios personajes históricos conocidos, entre ellos el mencionado Joan Fernández de Heredia y el poeta Joan de Timoneda. Milán declara también al final del libro su intención de describir la corte de manera real: «La intención mía en este Cortesano ha sido representar todo lo que en cortes de príncipes se trata: diversidad de lenguas, por las diversas naciones que suelen tener; uso de todos los estilos, usando el altiloco en las cosas altas, que son consejos y pareceres para gobernar nuestra vida y estados; sirviéndome del mediocre para las conversaciones jocosas de graves cortesanos, ejercitando el ínfimo para las pláticas risueñas de donosos y truhanes, que por secretos y públicos lugares de señores alivian de las pesadumbres de los negocios y gravedades…» (Boscán 1984:470ss.) El carácter misceláneo del texto, con el uso del estilo elevado y bajo, la yuxtaposición de personajes aristocráticos y populares, del héroe y del antihéroe, será una constante de obras escénicas y de tantos argumentos literarios. En el terreno musical una forma de pastiche, vinculada al reino de Valencia, es el de las *Ensaladas*, que utilizan esta mezcla de estilos populares y cultos, de idiomas y de fragmentos preexistentes con otros de nueva composición. Este eficaz recurso del contraste, además del de la sorpresa o interés que provoca el cambio de contexto de un fragmento conocido, tiene su paralelismo en los personajes y diálogos descritos en *El Cortesano*. Para ampliar información sobre las ensaladas véase (Gómez 1992 y 2008).

históricos, de manera real, para lo que utiliza diversos estilos y diversos idiomas. El estilo realista y el propósito didáctico no se avienen completamente, porque la realidad no siempre resulta ejemplarizante. Pero una cierta verosimilitud debía de darse para los lectores de *El Cortesano*, algunos de los cuales conocerían o habrían oído hablar de varios de los personajes que aparecen en la obra. Parece que nos encontramos, por lo tanto, con un documento literario en el que aparentemente se da una fiabilidad un tanto ambigua, equilibrada entre realidad e intención didáctica.[8]

Antes de considerar otros argumentos sobre la posible verosimilitud de las descripciones de *El Cortesano*, vamos a comentar brevemente su contenido. La obra, de cuatrocientas setenta y dos páginas de extensión en la reedición de 1874, está dividida en seis partes o jornadas, en las que se describen las conversaciones y pasatiempos que tuvieron lugar en la corte valenciana hacia la primavera de 1535. Los regentes de Valencia eran el duque de Calabria, don Fernando de Aragón (1488-1550), hijo de Federico V, rey de Nápoles y descendiente de Alfonso V el Magnánimo, y su esposa Germaine de Foix (1488-1536), sobrina del rey de Francia Luis XII y segunda esposa de Fernando el Católico.[9] Se trataba, por lo tanto, de una corte cosmopolita.[10] En *El Cortesano* de describe cómo los integrantes de aquella corte, uno de los cuales era Luis Milán, toman parte en una cacería, disfrutan de un banquete, asisten a varias representaciones de comedias, a una máscara y torneo, a la Fiesta de Mayo y a celebraciones varias, festoneadas con intervenciones musicales y el recitado de poemas. El diálogo, ágil e ingenioso, a veces es refinado y otras mordaz, y aparece lleno de versos, refranes, aforismos y fragmentos de canciones populares.[11] Breves poesías son recordadas –o también improvisadas– por los cortesanos que con su habilidad verbal se muestran, como recomienda Milán, «enemigos de pesadumbre»[12] al tiempo que se ejercitan en el galanteo en sociedad.

---

[8] Sobre la finalidad educativa de las obras de Don Luis (Escartí 2011-a y 2011-b) y los propósitos que confluyen en *El Cortesano*, sus estilos, influencias y contradicciones (Ravasini 2010).

[9] Germana de Foix casó con el Duque de Calabria en 1526 y murió en 1536. Los hechos narrados en *El Cortesano* son, por lo tanto, anteriores a esta última fecha. Teniendo en cuenta que Luis Milán se refiere en su narración a *El Cortesano* de Castiglione, que dos damas leían, y cuya traducción por Boscán al castellano fue publicada en 1534, y que el Duque de Calabria partió a una expedición contra Barbarroja en 1535, uniéndose al emperador Carlos I, los acontecimientos descritos en su narración ocurrirían probablemente en la primavera (época del año que señala el autor) de 1534 o 1535.

[10] Relaciones de la música y de las obras literarias de Milán con autores de España y de otros países, fueron señaladas en (Gásser 1996). Sobre las conexiones italianas de la corte de los virreyes de Valencia Nelson (2005). Agradecemos al profesor Javier Marín su amabilidad en sugerirnos éste último dato bibliográfico y algún otro para este estudio.

[11] Sobre la utilización de breves poemas de tipo popular, no narrativo, en la lírica española, incluyendo la paremiología (Frenk 1990 y 2003).

[12] (Milán 1874:84). Aunque Boscán señala en su prefacio a la obra de Castiglione que los españoles «traían siempre entre las manos materia de cortesanía», en los años próximos a su traducción también aparecieron varios libros criticando el elevado coste y la falsedad de la vida cortesana, lo que ilustra de la diversidad de pensamientos contemporáneos acerca de ese estilo de vida. Estas obras fueron el *Tratado de la miseria de los cortesanos* (Sevilla, 1520), traducción de Diego López de Cortegana de la obra del humanista Eneas Silvio Piccolomini, y *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (Valladolid, 1539), de Antonio de Guevara.

Por lo que respecta a las prácticas interpretativas que parecen deducirse de la lectura de esta obra, vemos que, a pesar de las numerosas ocasiones en las que se señalan intervenciones musicales, no hay ninguna en la que se interprete música para vihuela sola. La vihuela aparece mencionada muchas veces, pero siempre como instrumento para acompañar a la voz, de Luis Milán o de otros integrantes de la corte o cantantes del duque. El repertorio solista no forma parte de estas reuniones sociales, siendo probablemente más adecuado para la intimidad. Como escribía Miss Mary Burwell sobre el laúd hacia 1670, siguiendo los consejos de su profesor:

> «Cuando toques para otros, no dejes que tus acompañantes excedan de tres o cuatro, ya que hasta el sonido de un ratón es un inconveniente para esta música.»[13]

El segundo aspecto que queremos señalar de las prácticas interpretativas deducidas de *El Cortesano* es que ni Milán ni los otros miembros de aquella sociedad cantan por iniciativa propia, sino sólo cuando se lo solicitan. Varias veces aparece explícitamente indicado que le ruegan a Milán que cante, para lo cual le dejan una vihuela. Él no toca la suya, pues cantar por propia iniciativa con el instrumento que ya hubiese llevado con esa finalidad, podría haber sido percibido como pretencioso o mal educado. Castiglione señaló que el cortesano sólo podía actuar cuando fuera requerido por sus acompañantes: si actuaba con demasiada prontitud podría evocar al músico profesional, a quien a menudo faltaba aquella gracia natural sin esfuerzo aparente, que era estimada en la sociedad cultivada, la *sprezzatura* descrita por el autor italiano.

Un tercer punto sobre prácticas interpretativas que podemos deducir de las descripciones que hace Milán en *El Cortesano*, se refiere al repertorio vocal. Éste se divide en dos grupos principales y contrastados: piezas muy breves y obras extensas.

Una parte del repertorio consiste en recitar o cantar breves poesías, que a veces pertenecen a un patrimonio común de canciones.[14] Los miembros de la corte son tanto intérpretes como audiencia de estas ocurrencias con las que especian sus conversaciones. Este repertorio compartido da a entender que no es el valor de creación literaria o poética el que se destaca, sino el de la oportunidad en su utilización: el saberlo recordar en un momento en que sirva para establecer interesantes conexiones entre los versos intemporales y anónimos, y la situación concreta que se está viviendo o sobre la que se conversa.

---

[13] «Let not the company exceded the number three or four, for the noise of a mouse is a hindrance to that music» (Dart 1958:45). Ésta y las restantes traducciones son nuestras. Para los textos latinos agradecemos la ayuda de Mn. Jordi Ruaix y de Carmen de la Maza.

[14] Las concisas líneas con las que los cortesanos muestran su ingenio verbal –ejemplos de «conversaciones para saber burlar a modo de palacio» (Milán 1874:5)– no difieren, en cuanto a estilo, de los estribillos o *cabeza* de los villancicos de *El Maestro*. La estrofa y la *vuelta* de los villancicos viene a ser un pequeña glosa o comentario de ese estribillo, similar a los chispeantes versos intercambiados entre los cortesanos, versos que con cierta frecuencia se indica que son cantados. Sobre los villancicos en Valencia, en la época que nos ocupa (Gómez; Griffiths 2013).

Otras breves intervenciones no son previamente conocidas, sino improvisadas. Varias veces se indica el carácter extemporáneo de la poesía, como por ejemplo, «Joan Fernández le respondió con esta copla, que de presto hizo».[15]

Tanto si se trata de repertorio poético tradicional como improvisado, por su estilo y concisión varios de estos poemas recuerdan a villancicos de *El Maestro* y están emparentados con la frótola.[16]

El segundo grupo de poesías cantadas se diferencia dramáticamente del primero por su extensión. En él nos vamos a concentrar a partir de ahora. Se trata de un repertorio que contrasta fuertemente con el repertorio musical de breves villancicos y canciones que conocemos de la época y que acostumbran a interpretarse en conciertos. Un ejemplo es el poema *Toma, vivo te lo do*, que se interpreta durante una cena en la que el duque pide al cantante de su capilla Olivarte, que cante una serie de estrofas acompañado de la vihuela, alternando con un estribillo de un único verso que será cantado por todos los cantantes de su capilla.[17] Esta pieza tiene ciento cincuenta y dos cuartetas.[18] Cada ocho versos se canta el estribillo en *tutti*. Aunque no sea posible calcular la duración de la obra, al no saber cuál es su música, evidentemente se trata de una pieza muy larga, que se extiende a lo largo de veinte páginas del libro. La reacción de la audiencia ante una obra de estas características dependería de su disposición, de su interés en el tema y de la calidad de la interpretación. *Toma, vivo te lo do* se interpreta durante una agradable cena y dedica cada dos estrofas a describir a una dama de Valencia, algunas presentes en la cena y otras seguramente conocidas de todos, con lo que los asistentes estarían entretenidos e interesados con el asunto, próximo al cotilleo, presentado con una fácil invención poética e interpretado musicalmente.[19] La comprensión del texto resulta fundamental en este caso, así como el

[15] Milán 1874:45. La práctica de improvisar poesía no pertenece sólo al pasado; es una tradición que pervive actualmente en los repentizadores y en el trovo (Campo 2004:119-157).

[16] Este género poético musical era practicado en la corte de Nápoles, de la que provenían tanto el Duque de Calabria, como los frotolistas y poetas improvisadores de aquella corte, Benedetto Gareth *il Cariteo* y Serafino dall'Aquila. Los frotolistas Marchetto Cara y Bartolomeo Tromboncino son calificados como «cantantes laudistas» por Pietro Aron (1545), una definición que también podría haber sido aplicada a Milán. Sobre la plasmación de un estilo improvisatorio y de una tradición oral en las canciones de Luis Milán (Griffiths 2003 y Colella 2015).

[17] Milán 1874:386-405. La interpretación de esta obra constituye un ejemplo de la actuación de cantantes de música sacra en una ocasión secular. La capilla musical del duque, dirigida por Pedro de Pastrana y Juan de Cepa, contenía varios libros de polifonía sacra de Josquin (veinte misas) y Peñalosa (Moll 1963:123-135).

[18] La cuarteta es una estrofa de cuatro versos octosílabos. La rima en este poema es abba, los versos 1º y 4º con rima asonante y los 2º y 3º con consonante.

[19] Tess Knighton comentando la crónica de los *Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo*, ed. J. de Mata Carriazo y Arroquia (Madrid, 1940), apunta la interesante idea de que la música más artística servía de acompañamiento a otra actividad, mientras que la más ligera era el centro de atención de «varias horas de actividad social», e implicaba una actitud de escucha más concentrada, por estar los participantes atentos a las palabras cantadas (Knighton 1997:661-677). En el caso de *Tomo vivo te lo do* es, sin embargo, esa música ligera es la que acompaña a una cena.

interés que despierta en la audiencia.[20] Hay que destacar que ese interés es una constante en las piezas cantadas o recitadas en *El Cortesano,*[21] Así se ve por los comentarios de los miembros de la corte, incluso en un tema que parecería tan distante de sus experiencias diarias como es el de las guerras de Troya. Lope de Vega censuraba la mala calidad de los pliegos sueltos, o de cordel, utilizados para aprender a leer, que contenían fantásticas e incoherentes paráfrasis de los escritos de Homero. Su censura desvela que los personajes de las guerras de Troya eran conocidos por algunos desde la infancia a través de sus prácticas de lectura y por lo tanto podían mostrar interés en conocer sus andanzas y enredos, como si se tratase de personajes familiares (Rodríguez-Moñino 1967).

Además de *Toma, vivo te lo do*, en *El Cortesano* hay otras interpretaciones de largos poemas cantados. Por ejemplo, Milán canta en la jornada segunda una glosa del romance *Durandarte*. Este romance aparece también en *El Maestro*, con un texto de cuatro cuartetas. Su duración es de unos tres minutos.[22] En la glosa de *El Cortesano* Milán añade dos nuevas cuartetas antes de cada uno de los versos del poema original, lo que da lugar a un romance de ciento cuarenta y cuatro versos (Milán 1874:123n.27). Si la música con la que se cantaba en esa ocasión fuese la misma que la de *El Maestro*, la pieza glosada duraría unos veintisiete minutos, que, como vemos, es una duración muy superior a la de las canciones que solemos escuchar en los conciertos actuales. Series de romances cantados uno tras otro, también aparecen en un contexto escénico:[23] en la representación de la *Máscara de los Troyanos*, de la jornada sexta (Milán 1874;435-446), canta la ninfa Siringa, acompañada a la cítara por Apolo, una serie de diez romances que, si los comparamos con los de *El Maestro*, por su número de estrofas y versos tendrían una duración conjunta de unos setenta y tres minutos. Ejemplos similares se encuentran en otras interminables series de poemas, tanto de arte menor como de arte mayor, como los sonetos. En la sexta jornada Milán canta veinticuatro seguidos, que habían sido precedidos de otros poemas, comentados por los miembros de la corte y a los que se añaden una extensa serie de

[20] Hoy nos costaría escuchar una obra de estas características, ya que las palabras y las imágenes utilizadas nos resultan un tanto ajenas, y la música, probablemente simple y repetitiva, resultaría aburrida. Si se dieran unas condiciones similares a las descritas en *El Cortesano*, nuestra reacción podría ser diferente. Eso implicaría (1) que el idioma y el texto fueran claramente comprendidos por la audiencia actual; (2) que el asunto del poema tuviera relación con la contemporaneidad y (3) que si hubiera elementos de ironía, éstos deberían referirse a personas o situaciones conocidas.

[21] Ya en el *Decameron* de Giovanni Boccaccio (c.1352), escrito más de doscientos años antes que *El Cortesano*, aparecen menciones al interés de la audiencia por la letra de la canción interpretada, como en este pasaje, que aparece al final de la novela décima que concluye la primera jornada: «Terminada esta balada, que todos habían coreado alegremente, aunque a algunos les hicieran pensar mucho su letra, después de algunas cancioncillas más, habiendo ya pasado una parte de la breve noche […]». « Questa ballatetta finita, alla qual tutti lietamente aveano risposto, ancor che alcuni molto alle parole di quella pensar facesse, dopo alcune altre carolette fatte, essendo già una particella della brieve notte passata […]» (Branca 1956:79).

[22] Consideramos un *tempo* que posibilita una clara elocución del texto y un satisfactorio resultado estético, teniendo en cuenta la comprensión, el fraseo, la articulación, los adornos y el ritmo.

[23] En las obras de Gil Vicente (1465-1537) y de Juan de Encina (1468-1529), contemporáneos de Milán y considerados padres de la dramaturgia española, se encuentran interesantes paralelismos con las del vihuelista literato, como la incorporación de elementos populares junto a los cultos (Frenk 2003).

coplas, todas ellas cantadas.[24] Las últimas son las *Coplas de Matalalinda y Matacruel*.[25] Éstas aparecen introducidas por un comentario que es interesante reseñar. La Reina [Germana] pide a Don Luis: «Por vida de Matalalinda y Matacruel, que canteis las coplas que por esto hecistes, y *de palabra nos contéis* la historia. [Responde Milán] Señora, porque sepan mejor las coplas a vuestra alteza, *antes de cantar diré* lo que me siguió…» (Milán 1874:327). Las expresiones enfatizadas se refieren a una introducción hablada sobre el motivo de las coplas que serán cantadas: una explicación que permite comprender mejor el asunto de que trata la siguiente canción.

Después de tan prolija serie de poesías cantadas, el Duque hace un comentario que, aunque implica un elogio al poeta compositor, también incluye una observación destacable:

> «Dixo el Duque: Don Luis Milán, si os cansáis de cantar, n'os canséis de contar mas sonetos, que no son para cansar los graciosos sonsonetos» (Milán 1874:330).

En *El Cortesano* aparecen varias veces claras distinciones entre 'cantar' y 'contar' o decir poemas, lo que parece implicar un reflejo de prácticas interpretativas reales. La petición del Duque es aprovechada por Milán en su narración para animosamente añadir otros diez sonetos, esta vez de nuevo alternados con comentarios de los acompañantes.

La objetividad del relato de Milán podría quedar un tanto comprometida al observar la vanidad que desvela. Tal vez no le faltasen razones para la autoestima si era capaz de producir un libro como *El Maestro* careciendo de formación sistemática. Según sus palabras:

> «Siempre he sido tan inclinado a la música que puedo afirmar y decir que nunca tuve otro maestro sino a ella misma.» (Schrade 1976:XXI-XXII).

Puede que Milán fuera autodidacta, sin embargo al lector moderno no pueden dejar de llamarle la atención algunas expresiones como aquella en la que se equipara a si mismo a Orfeo, en la orla que rodea la imagen del personaje mitológico en la introducción de *El Maestro*:

> «El gran Orpheo / primero inventor / por quien la vihuela / paresce en el mundo.

[24] Milán 1874:315s. Los poemas cantados son una *Carta* (14 estrofas de 9 versos octosílabos), *Las Siete Angustias de Amor* (9 estrofas de 9 versos), *Los Siete Gozos de Amor* (16 estrofas de 6 versos), una glosa a *De piedra puedo decir / Que son nuestros corazones* (dos cuartetas por cada uno de los 12 versos del poema glosado), cantada por Don Franciso Fenollet, seguidos de 28 sonetos cantados por Luis Milán, los 24 últimos sin interrupción, mientras que en las piezas anteriores se intercalan breves y agudos comentarios de los acompañantes.

[25] Se trata de un poema de sesenta y cuatro versos: ocho estrofas de cuatro versos alternando con ocho estrofas de cinco versos octosílabos.

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana
d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675



/ Si él fue primero / no fue sin segundo.»[26] (fig.1)

Fig.1. Orfeo en *Libro de vihuela de mano* intitulado *El Maestro…*
Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536, p.10 (Schrade 1976: XXIX).

No es excepcional la imagen de Orfeo amansando las fieras en un libro de música del s. XVI, como evocación del poder extraordinario de la música no sólo sobre los seres racionales. Giovanni Luca Conforto en *Breve et facile maniera […]* incluye una imagen equivalente de Apolo tocando la *vihuela de arco* ante animales (fig.2):

Fig.2. Giovanni Luca Conforto, Apolo en *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scholari* […] Roma, ca.1593, p.2. (<http://imslp.org/wiki/Category:Conforti,_Giovanni_Luca> diciembre 2016).

[26] Schrade 1976:XXIX. Esta ilustración de *El Maestro* recuerda, según Bernadette Nelson, a dos del grabador italiano Marcantonio Raimondi (Nelson 2005:217n.49).

En *El Cortesano* se alaba la capacidad de don Luis como intérprete y conversador con expresiones como:

> «Dixo la señora doña María: Paréceme que convidamos don Luis Milán a una vihuela y dámosle a comer palabras; callemos, que es gran desacato que su tañer calle por nuestro hablar, y este descuido que hemos tenido merece ser perdonado, pues oyéndole hablar hace olvidar su tañer, y tañendo se olvida su hablar» (Milán 1874:122).

En relación con sus capacidades poéticas, no faltan ditirambos como éste:

> «Dixo Joan Fernández: Don Luis Milán, lo que en vos sobra, en nosotros falta para alabaros; mucho debéis a Dios, merescimiento habréis de amprar a toda la letanía de los santos para pagar tan gran deuda como debéis a quien os crió, porque vos avisáis muy avisadamente en vuestro soneto» (Milán 1874:98).

o como este otro:

> «Respondió la señora doña Violante: […] nos contaba don Luis Milán un dia delante su Margarita, que de velle muy triste le dixo: Alégrate, que pues escribes como el Petrarca, yo leeré tus obras como Laura» (Milán 1874:149).

Por si no fuera suficiente considerarse un segundo Orfeo y un envidiado tañedor, poeta y conversador, otro atributo –éste de carácter físico– se otorga al músico valenciano en el siguiente fragmento:

> «Y en ser todos delante las damas, don Diego tomó de la mano a don Luis Milán, diciendo: Señoras, he aquí a Orfeo / Que yo le querría más feo» (Milán 1874:119).

Un texto como el de *El Cortesano,* en el que su autor no escatima las oportunidades para lucir la supuesta adulación que le tributaba la corte valenciana, nos hace preguntarnos si la extensión de los ejemplos de poemas cantados no podrían deberse a que Milán aprovechó la oportunidad de la publicación para juntar varias de sus poesías y darlas a la luz.[27] Sin embargo, aunque podamos dudar de la veracidad de algunas descripciones, tenemos también razones para afirmar la práctica de entretener a una audiencia por medio de la recitación musical de extensos poemas. Veamos qué datos nos dan, en primer lugar, autores próximos histórica y geográficamente a Luis Milán.

Luis de Narváez en la segunda publicación de música para vihuela impresa en España (Vallladolid, 1538), tras su primera canción, el romance *Ya se asienta el rey Ramiro*, escribe:

[27] Ravasini (2010) aporta verosímiles hipótesis acerca de la posibilidad de que *El Cortesano* fuera elaborado en diferentes momentos de la vida de su autor.

> «Por ser la letra de estos romances muy conocida, no se ponen aquí sino los cuatro pies primeros del romance, porque de cuatro en cuatro pies se han de cantar.»[28]

El autor no indica que todo el poema deba ser necesariamente cantado, lo que sería una advertencia inadecuada y no histórica, pero permite que el intérprete haga tantas estrofas como quiera, siempre y cuando la música se repita para cada nuevo grupo de cuatro versos. También en las obras para vihuela de Alonso de Mudarra (Sevilla, 1546), encontramos algunos ejemplos de canciones que podrían ser notablemente extensas si se cantasen todos los versos del poema. Su versión musical de la segunda époda de Horacio, *Beatus ille*, duraría, si se interpretase completa, unos doce minutos; la canción de Boscán *Claros y frescos ríos*, unos veinte minutos, y las célebres coplas de Manrique, *Recuerde el alma dormida*, alrededor de una hora. Mudarra no da ninguna indicación sobre la posibilidad de que el intérprete añada otras estrofas a las impresas en sus libros de vihuela, pero entre las composiciones para vihuela de Miguel de Fuenllana (Sevilla, 1554), encontramos el siguiente comentario antes de su canción sobre la *Carta* de Boscán: «No se pone toda la letra, porque por un verso se pueden cantar los demás» (Fuenllana 1981:168). Cantando las ochenta y dos estrofas de tres versos endecasílabos del poema de la *Carta* de Boscán con la música de Fuenllana, ésta duraría aproximadamente una hora.

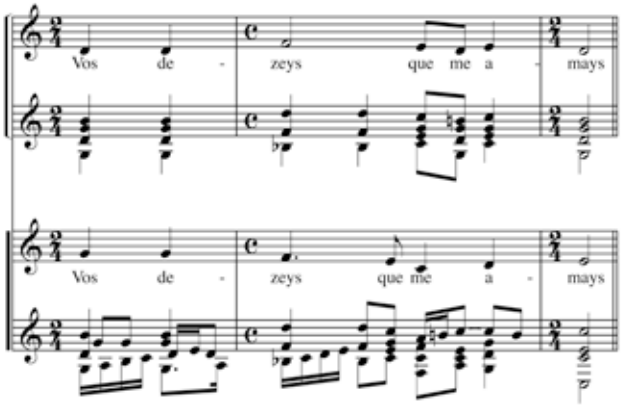
Podemos deducir dos interesantes cuestiones de estos datos: una es la importancia del texto, y la otra se refiere a la técnica interpretativa vocal. En cuanto al primero, la importancia del texto, tras la interpretación de las numerosas poesías cantadas que aparecen en *El Cortesano*, como se apuntó antes, los comentarios de los miembros de la corte no se refieren a la música con la que los poemas son cantados, sino al contenido de éstos.[29] Cuando hoy en día vamos a un concierto de música vocal solemos asistir por el posible interés de la música y de la interpretación, más que por el de la poesía. Este hecho es conocido por los músicos actuales: hay poemas en los que el asunto, el lenguaje y las imágenes utilizadas, puede resultarnos un tanto ajenas y pueden, además, estar escritos en un idioma desconocido. Si pensamos en repertorios estróficos como los de monodia medieval de los trovadores o de las *Cantigas de Santa María*, vemos que la mayoría de grabaciones discográficas actuales incluyen un rico acompañamiento instrumental y heterofonía, que tienden a oscurecer el sentido del texto pero que enriquecen el color y la textura de la música. Los intérpretes frecuentemente dan prioridad a la música,

[28] Narváez 1980:151. Los romances de *El Maestro* pertenecen a esta tradición de una o varias frases musicales repetidas para cada nuevo grupo de versos. Su forma musical sigue la estructura poética de manera un tanto mecánica, haciendo coincidir cada frase musical con un verso, aunque la cadencia musical que separa un verso del siguiente no siempre sea lógica desde el punto de vista gramatical, ya que hay versos encadenados cuyo sentido quedaría más claro sin la separación que proporciona el floreo cadencial de la vihuela. El repertorio poético musical de inspiración humanista de *El Maestro*, al contrario que los romances y villancicos, tiene una estructura más flexible, con métrica y fraseo más irregulares y menos predecibles, de acuerdo con su prosodia más rica. En este caso se trata de piezas de composición integral –lo que en alemán se llamaría *Durchkomponiert*–, un procedimiento que permite al autor una mayor adecuación entre la expresión poética y la musical.

[29] También cabría preguntarse qué tipo de lenguaje crítico podrían haber tenido a su disposición los integrantes de la corte si hubieran querido discutir aspectos musicales o interpretativos.

desplazando el énfasis desde el texto hacia ésta, que deja de ser un vehículo de la lírica. La naturaleza repetitiva de estos repertorios con forma estrófica, en la que un mismo fragmento musical es reiterado una y otra vez para cada nueva estrofa del texto, da a entender que lo importante no es la adecuación expresiva de la música al texto, ya que éste va cambiando mientras que la música se mantiene igual, sino que la melodía, conocida por el oyente tras su primera presentación –o por ser una adaptación o reutilización de una melodía preexistente– no dificulta la comprensión del texto ni la posibilidad de apreciar la habilidad poética que haya podido manifestar el autor literario.

Incluso en un género tan diferente al del romance como es el del breve villancico, las dos versiones que escribe Milán, transcritas en el siguiente ejemplo (fig.3) tomado de *El Maestro,* muestran hasta qué punto es el texto el que lo caracteriza:[30]




Observamos que hay diferencias en la melodía, el ritmo y la armonía, además de en los adornos de la vihuela. Las dos alternativas difieren tanto entre sí que uno podría preguntarse si pueden reconocerse como versiones de una misma obra. Parece que el autor indica que el texto poético y su estructura son los que identifican al villancico, más que la melodía con la que éste se canta.

Tanto en los villancicos como en los romances y sonetos de *El Maestro*, el texto tiene una distribución básicamente silábica, lo que debería permitir la comprensión de lo que se canta. Por otra parte el ámbito de la voz es central y las exigencias técnicas son moderadas. Permiten un estilo de recitado que parece adecuado para las largas intervenciones vocales descritas en *El Cortesano* y posibilitadas también en las piezas mencionadas de libros de otros vihuelistas. Se trataría de una técnica vocal sin esfuerzo aparente, que destacase claramente el texto y que no produjese fatiga al cantante-rapsoda ni al oyente.

Ni el recitado musical ni la monodía acompañada fueron descubiertos por los miembros de la Camerata Florentina del Conde Giovanni de'Bardi. Éste, en un escrito dirigido a

[30] Se trata del villancico en portugués *Poys dezeys que me quereys ben* (Schrade 1976:152-155). Las barras de compás, como en los ejemplos siguientes, proceden de nuestra transcripción.

Caccini, censuraba la dificultad en comprender el texto en una obra polifónica de rico contrapunto:

> «Cuanto más hacen que se muevan las partes, tanto más artísticos se consideran [los compositores]. En mi opinión este tipo de música es propia de los instrumentos que, al no ser voces […] conviene que el intérprete mueva las partes y vaya haciendo imitaciones, contrapunto doble u otras invenciones que eviten el aburrimiento de sus oyentes. Creo que este es el tipo de música tan condenado por los filósofos, especialmente por Aristóteles en el 8º libro de su Políticas, donde la califica de artificial e inútil […] inadecuada para un hombre libre, al carecer de la facultad de afectar la mente humana u otra cualidad moral.»[31]

Los oyentes se podrían aburrir con la música instrumental si ésta no presentase las «invenciones» que cita Bardi. Se entiende que si cantasen voces, el interés del texto cantado, capaz de «afectar la mente humana», debería obviar la necesidad de utilizar los recursos del contrapunto. Pero ¿cómo entender el sentido del texto cuando en la polifonía las voces no tienen una escritura homofónica y por tanto se escuchan simultáneamente diversos fragmentos de una misma idea? La objeción de Bardi, compartida por Giulio Caccini en el prólogo a su *Le Nuove Musiche* (1602), parece ignorar la tradición que tanto el relato de *El Cortesano* de Luis Milán como varias obras para voz y vihuela o laúd, del autor valenciano y de otros contemporáneos de diversos países europeos, ilustran sobre la extendida práctica, ya desde principios del siglo XVI, de escribir obras para una sola voz con un sencillo acompañamiento. Éstas se presentan tanto en adaptaciones de composiciones vocales polifónicas preexistentes, dejando la voz superior para ser cantada y tocando con el instrumento polifónico las otras,[32] como en obras originales para una sola voz con un acompañamiento cordal, de las que las de Luis Milán son las primeras que conocemos.[33] Recordando la tradición del canto llano, especialmente la de aquellas piezas que hacen honor a este nombre, con dominio de la nota de recitado y una melodía básicamente plana, vemos

[31] «par loro d'esser tanto più scaltri, quanto più fanno le parti muovere: cosa per mio avviso tratta dagli strumenti di corde, nelle quali non essendo voce, conviene che 'l sonatore [...] muova le parti, e vada facendo fughe, e contrappunti doppi, o altre invenzioni per non recar tedio agli ascoltanti suoi; e questa per mio avviso è quella specie di musica, che è tanto biasimata dai Filosofi, e in particolare da Aristotele» (Bardi 1974:233s.).

[32] El primer ejemplo que conocemos son las adaptaciones que aparecen en *Franciscus Bossinenssis* (fl. 1509 – 1511): *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato, per cantar e sonar col lauto. Libro primo.* Ottaviano Petrucci, Venecia, 1509.

[33] En Italia, y sobre todo en las últimas décadas del siglo XVI se publicaron varios libros centrados en el arte de la ornamentación o reelaboración melódica, por medio, principalmente, de rellenar los intervalos de una melodía preexistente con valores más breves.* El abuso de esa práctica, que era recomendada tanto para los instrumentos como para la voz, unida a la complejidad del contrapunto, pudo contribuir al movimiento en sentido contrario, del que eran adalides los integrantes del círculo florentino del Conde de'Bardi.
* Silvestro di Ganassi (1535): *Opera Intitulata Fontegara […]*; Diego Ortiz (1553): *Tratado de Glosas* […]; Giovanni Bassano (1585): *Ricercate, Passaggi et Cadentie […]*; Giovanni Bassano (1591): *Motetti, Madrigali et Canzoni francese […]*; Riccardo Rognoni (1592): *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire […]; Giovanni Luca Conforto (1593): Breve et facile maniera d'essercitarsi […]; Giovanni Battista Bovicelli (1594): Regole, passaggi di musica […]; Giovanni Bassano (1598): Ricercate, Passaggi et Cadentie […].*

cómo son adecuadas para la transmisión del texto y, por eso, preferidas para el canto de los salmos del oficio. Una melodía ornamentada podría atraer hacia ella la atención del oyente, dejando en segundo lugar la Sagrada Escritura y su capacidad de afectar el entendimiento. Tengamos presente el pasaje en que San Agustín se lamenta en sus *Confesiones* (ca.398) de haberse distraído durante el canto de los salmos, abandonándose al encanto de la música y perdiendo el sentido del texto sagrado del que la música debiera ser sólo un vehículo. El autor recuerda el consejo que le había dado Atanasio, obispo de Alejandría, de que la elocución del salmo fuese más próxima al habla que al canto (San Agustín 1983:266-267).

Tanto en documentos anteriores como posteriores a Luis Milán, podemos encontrar ideas similares, encareciendo una clara elocución del texto. La insistencia en la recomendación da a entender que esa no era la práctica habitual en algunos tipos de repertorio. Giuseppe Zarlino (1517-1590) se queja del poco cuidado que muestran los compositores, de manera que el cantante no puede determinar fácilmente una manera adecuada de distribuir las sílabas del texto entre las notas de la música:

> «Tan pronto puede encontrarse con dos sílabas debajo de muchas notas, como con dos notas con muchas sílabas.»[34]

por lo que el teórico italiano da una serie de consejos sobre cómo colocar el texto en relación con las notas.[35] El autor los considera necesarios por el extremo desorden que observa, que impide que el texto sea entendido. El correcto recitado musical subsana esas deficiencias.

Ya antes de Zarlino, Johannes Tinctoris escribió, hacia 1487:

---

[34] «Hora vede sotto due silabe contenerse molte figure, & hora sotto due figure molte sillabe». Esta cita y las siguientes pertenecen al capítulo titulado: «Il modo che si ha de tenere nel porre le Figure cantabili soto le Parole» (Zarlino 1562-IVcap.33:340).

[35] «La primera regla será poner siempre bajo la sílaba tónica o átona una nota conveniente, para que no se escuche ningún barbarismo […] La séptima, que cualquier nota tras un silencio lleve una sílaba […] La octava, que en canto llano no se repite ninguna palabra ni sílaba, aunque se escucha a veces a quienes lo hacen, pero en la música ritmada sí que se permiten las repeticiones, aunque no de una sílaba ni de una palabra, si no de alguna parte de la frase. Sin embargo repetir tantas veces una cosa opino que no va demasiado bien, a no ser que sirva para enfatizar algunas palabras que merezcan destacarse por su sentido […] La novena, que cuando todas las sílabas hayan sido colocadas y falten sólo dos, la penúltima, si es sílaba tónica, llevará varias notas […] La décima es que la última sílaba se reservará para la última nota». «La Prima Regola adunque sarà, di porre sempre sotto le sillaba longa, o breve una figura conveniente, di maniera, che no si odi alcuno barbarismo […] La Settima che qualqunque figura, sia qual si voglia… dopo alcuna pausa, di necesita porta seco la pronuntia di una sillaba […] La Ottava, che en Canto piano non si replica mai parola, o sillaba: ancora che si odino alle volte alcuni, che lo fanno […] ma nel figurato tali repliche si comportano; non dico gia di una sillaba, ne di una parola: ma di alcuna parte della oratione […] ancora che il replicare tante fiate una cosa (secondo'l mio giuditio) non stia troppo bene; se non fusse fatto, per isprimere maggiormente le parole, che hanno in se qualche grave sentenza, & fusse degna di consideratione […] La Nona, che dopo l'havere accommodato tutte le sillabe, che si trovano in un Periodo, overo inuna parte del la oratione, alle figure cantabili; quando resterà solamente la penultima sillaba, & l'ultima; tale penultima potrà havere alquante delle figure minori sotto di se […] pur che la detta penultima sillaba sia longa, & non breve […] La Decima, & ultima regola è, che la sillaba ultima della oratione di terminare, secondo la osservanza della date Regole, nella figura ultima della cantilena». (Zarlino 1562-IVcap.33:341).

«Mientras que algunos tocan cualquier tipo de composición de la manera más deliciosa en el laúd, en Italia y España se usa con más frecuencia la viola sin arco [i.e. vihuela]. Por otra parte en la mayor parte del mundo la viola con arco se usa no sólo de esta manera, sino también para la recitación de romances épicos.»[36] (fig.4)

Fig.4. Hombre tocando una lira da braccio frente a una audiencia en *De Morgante maggiore* (Florencia, c.1500). (Biblioteca Nacional de Austria,

Castiglione en su *Cortesano* (1528) elogiaba el recitado musical, en un fragmento que Boscán tradujo así:

«Muy buena música, respondió miser Federico, me parece cantar diestramente por el libro [i.e. polifonía vocal]; mas aún pienso que es mejor cantar con una vihuela. Porque toda la dulzura consiste casi en uno que cante solo, y con mayor atención se nota y se entiende el buen modo y el aire no ocupándose los oídos en más de una sola voz que si se ocupan en muchas, y allí entonces se juzga más delgadamente un yerro por pequeño que sea, lo que no acaece si muchos cantan, porque el uno ayuda al otro. Mas por lo que yo estoy mejor con el cantar con una vihuela, es por lo que vulgarmente llamamos recitar, el cual da tanta gracia y fuerza a las palabras, que es maravilla» (Boscán 1984:152).

¿De qué tipo de recitado nos están hablando estos autores? Probablemente de aquel que se basa en unos modelos sencillos, que permite adaptarlo a diversos poemas y que el intérprete puede tener a mano para cuando es solicitada su actuación, sin previo aviso, como sucede con frecuencia en *El Cortesano*. Se trata de una tradición que en España ha llegado casi hasta nuestros días con los *romances de ciego*, aquellas largas historias, a veces truculentas, que eran pregonadas por las calles y sus textos vendidos para conseguir un precario medio de subsistencia para sus intérpretes. Así describía Cecilio Navarro, a finales del siglo XIX, esa actividad de los ciegos:

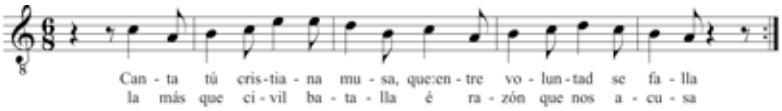
[36] «Et quamvis aliqui ad hoc instrumentum id est leutum: quaslibet cantilenas (ut supra tetigimus) jocundissime concinant: ad violam tamen sine arculo in Italia et Hispania frequentius. Viola vero cum arculo: non solum ad hunc usum: sed etiam ad historiarum recitationem in plerisque partibus orbis assumitur». Johannes Tinctoris: *De inventione et usu musicae* (Nápoles, c. 1487), libro IV, p. 44 (Ness 1984:340).

> «Se dice que tienen tanta memoria que con dos o tres veces que se les lee un pliego de coplas ya se las saben, y hay a quien basta una audición para recitarlas al pie de la letra y con la *canturria de gesta* […] son *interminables* sus parlamentos […] tienen especial aptitud para la música.»[37]

Observar que el autor menciona que el ciego canta con la «canturria de gesta» unas piezas «interminables». La «canturria» tal vez se trate de una de las melodías de gran simplicidad anotadas por Francisco Salinas (1577). Éste da una serie de ejemplos que es interesante estudiar.[38] Con ritmo trocaico,[39] ofrece este ejemplo de «Melodía […] con la que pueden cantarse todos los versos octosílabos, usadísimos en la narración de historias y fábulas» (fig.5):[40]

LIBER VI 307
Cantus eorum hic esse potest:
Canta tú Christiana Musa.
Et in historijs.
A cavallo va Bernardo.

*Canta tú, Cristiana Musa* es el primer verso de las *Coplas contra los pecados mortales*, de Juan de Mena, que aparecen en el *Cancionero Castellano del Siglo XV*,[41] con doscientas doce cuartetas, seguidas de otras doscientas setenta y seis similares, atribuidas a Gómez Manrique. Se trata de una obra en la que el recitado musical de cada una de sus dos partes dura cerca de una hora, con la melodía de ritmo trocaico indicada por Salinas (fig.6)[42]:




[37] Navarro 1881-I:730-744. Copiamos otras citas reforzando las ideas de la extensión de los poemas, de la capacidad de improvisación, del interés de la audiencia en la historia y de cómo el intérprete es, a veces, autor del texto: «Conoce a fondo las reglas de la poesía y con la guitarra en la mano es fuerte en improvisación» (Ferrer ; Pérez 1844-II:472-482). «No hay pueblo ni aldea que en dia de romería no se canten las coplas de un crímen, las hazañas de un bandido […] Algunos de estos romances que cantan en las calles son inventados por los ciegos mismos» (Gutiérrez 1918). Estos tres ejemplos aparecen citados en Rodríguez-Moñino 1967.

[38] Francisco Salinas trata de las relaciones entre los pies métricos, la duración de las notas y el perfil melódico (1577-VIcap.IIIss:307-373). Esta fuente la hemos consultado gracias a la mención que aparece en García 1963.

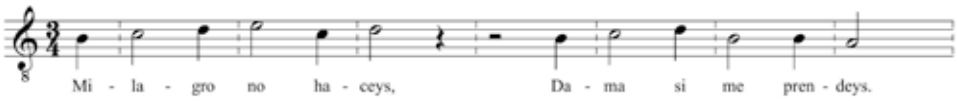
[39] El troqueo es un pie de la poesía clásica compuesto por una sílaba larga (tónica) y otra breve (átona).

[40] «Cuyo canto puede ser éste […] en cuyo tipo de métrica se pueden cantar todas aquellas coplas españolas. Pues así se llaman las que se apodan de arte real, de ocho sílabas, las más usadas de todas y muy adecuadas para historias y fábulas, como aquella que dice *Canta tú, cristiana musa* y en las historias, *A cavallo va Bernardo*» (Salinas 1577:307).

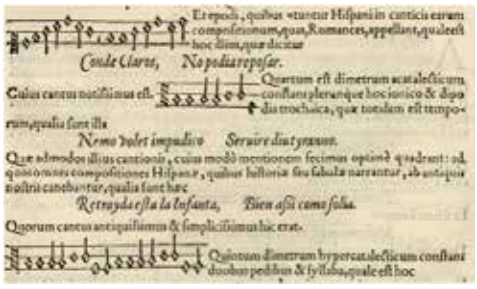
[41] BUB. Fondo de reserva. Sig.: Ms. 116, datado entre 1470 y 1480. Puede consultarse a través de la edición de la Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives. *Canta tu Christiana Musa* se encuentra entre los ff. 51-73, la primera parte, escrita por Juan de Mena, y entre los ff. 73-100 la segunda parte, escrita por Gómez Manrique.

[42] Cantando el romance a un tempo de ♩. ca.80, la duración de cada dos cuartetas es de unos 30”; la de toda la primera parte es de unos 53’ y la de la segunda, de unos 69’. El romance A caballo va Bernardo (citado por Salinas), con treinta y cuatro versos, no es particularmente largo.

La recitación poética que siga de manera regular y estricta un sencillo modelo melódico, obligará a veces a acentuar sílabas átonas. Los barbarismos se producen porque la prosodia no mantiene siempre el mismo ritmo. Miremos el ejemplo siguiente de Salinas, calificado por el autor como «usado frecuentísimamente en los cantos y danzas vulgares» que utiliza metros yámbicos.[43] El breve texto en castellano que lo acompaña, presenta una irregularidad en la acentuación de la palabra *Dama,* que no merece ningún comentario por parte del autor, aunque si que indica que las pausas son facultativas (fig.7):[44]




Una misma melodía puede servir a diferentes poemas con las mismas características métricas. El ejemplo musical que Salinas proporciona para el romance de *Conde Claros* es el mismo que para el de *Retraída está la infanta*, cuya melodía era «de las más antiguas y sencillas» (fig.8):[45]




La interpretación de cada uno de estos dos romances, con el modelo de recitado de Salinas, dura casi media hora.[46] Esta melodía no es sólo un ejemplo de la reiteración

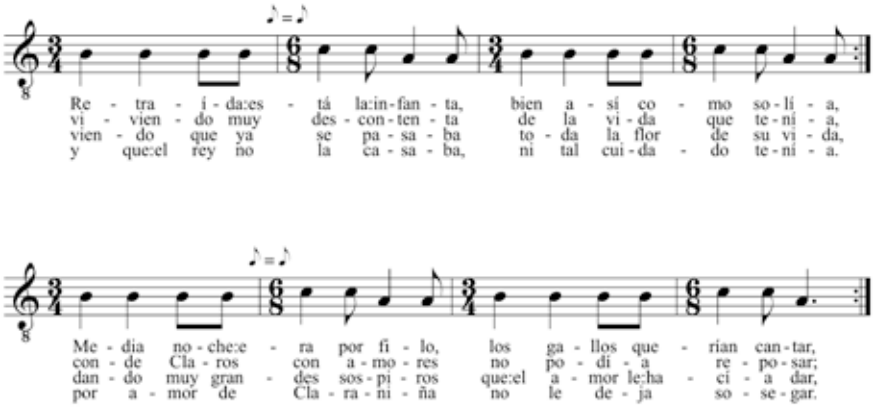
[43] El yambo es un pie de la poesía clásica compuesto por una sílaba breve (átona) y otra larga (tónica).

[44] Salinas 1577-VI:298. El autor, sin embargo, en el capítulo XVIII, p. 357, señala la conveniencia de añadir silencios para cantar bien, para las respiraciones y para las cadencias (como se sugiere en la transcripción en notación moderna de la fig.6).

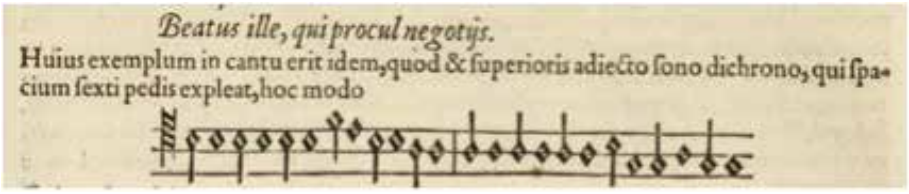
[45] «También los españoles usan el épodo en las composiciones de sus cantares que llaman romances, como aquél que dice *Conde Claros, no podía reposar*, que es muy conocido. El cuarto es de medida acataléctica, que consta generalmente de un jónico y una dipodia trocaica, que se repite tantas veces como sea necesario, como *Nemo volet impudico / servire diu tyranno*, que cuadran perfectamente con la melodía de la canción que mencionamos. Con ella eran cantadas por nuestros antepasados todas las composiciones españolas en que se narran historias o fábulas, como, por ejemplo, *Retraída está la infanta, bien así como solía*, cuyo canto era uno de los más antiguos y simples» (Salinas 1577:346). Al final del segundo ejemplo musical de la ilustración de Salinas falta otro "la" con valor de mínima, necesario para encajar el texto y que corresponde con la explicación que da el autor: debe ser como el tercer ejemplo. Queremos señalar también, como curiosidad, que en esta melodía se basa Manuel de Falla en *El retablo de Maese Pedro* (1922), para su tema de Melisendra.

[46] Una edición moderna del *Retraída está la infanta –Romance del Conde Alarcos–* aparece en Díaz

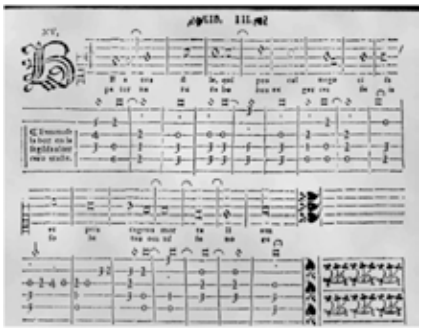
de un sencillo modelo para recitar musicalmente distintos poemas, sino también de la combinación de un ritmo ternario simple con uno binario compuesto. Se trata de una alternancia frecuente en los villancicos de sabor tradicional de Luis Milán, además de en los de su contemporáneo Juan de la Encina, entre otros (Gásser 2007). En la transcripción del siguiente ejemplo, con las dos primeras cuartetas de los dos romances, se puede ver cómo –aunque básicamente las sílabas tónicas coincidan con notas largas– también se producen algunas irregularidades en la prosodia (fig.9):




Volvamos ahora a ver algunos de los ejemplos señalados antes en los vihuelistas. Salinas (1577-VI:301) muestra un ejemplo en ritmo yámbico con la époda de Horacio tratada por Mudarra (fig.10):

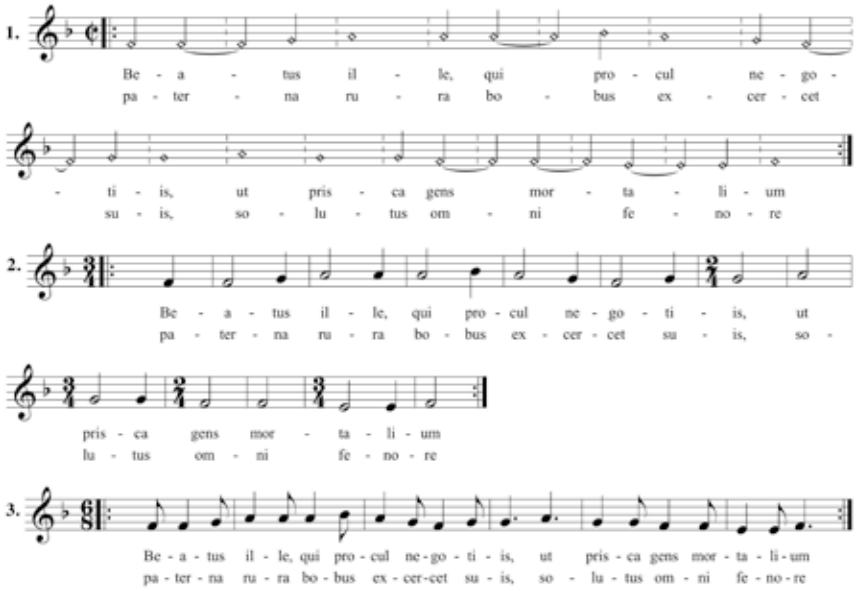



La versión de Mudarra del poema de Horacio tiene una presentación un tanto confusa en cuanto a la métrica (fig.11):



1984:240-245. Tiene cuatrocientos veintiocho versos, lo que ilustra la extensión de su recitado musical, que con un *tempo* de ♩. = 88, tendría una duración de unos veintisiete minutos. Los cuatrocientos doce versos del romance de *Conde Claros*, con un *tempo* similar al anterior, durarían unos veintiséis minutos.

En la siguiente transcripción, en el pentagrama nº1 cada *tactus* del original se ha hecho coincidir con un compás. En el pentagrama nº2 se refleja el ritmo yámbico implícito, mientras que el nº3 muestra una simplificación, más regular, del nº2 (fig.12):



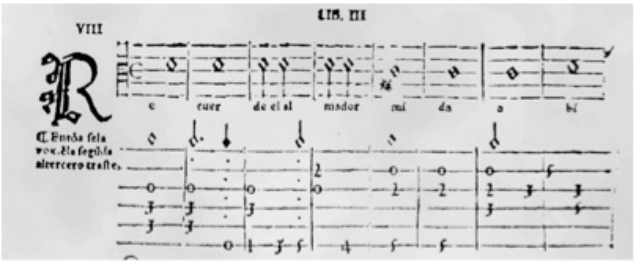

En ninguno de los tres ejemplos la aplicación de los múltiples versos del poema evita defectos en la acentuación, al reiterar el mismo esquema melódico y métrico. Resultan alteraciones de la recta pronunciación y puede quedar dañada la comprensión del poema. Una de las ventajas de cantar a una sola voz con el acompañamiento de un instrumento, tocado generalmente por el mismo cantante, es la de no tener que acoplarse con otros cantantes y, por lo tanto, tener la posibilidad de adaptar adecuadamente la expresión de la música y el texto.[47] En la recitación cantada de largos poemas, los posibles cambios en la métrica musical deberían ser sutiles, para no distraer la atención del oyente con desplazamientos rítmicos que desviasen la atención hacia la manera de interpretar en vez de centrarla en el sentido de la poesía.[48]

Todos los ejemplos que aparecen en Salinas tienen algunas características comunes, como son: (1) distribución silábica del texto, (2) la mayoría de acentos caen en notas largas, (3) la melodía se desarrolla en un ámbito estrecho y es muy sencilla. La mayoría de los

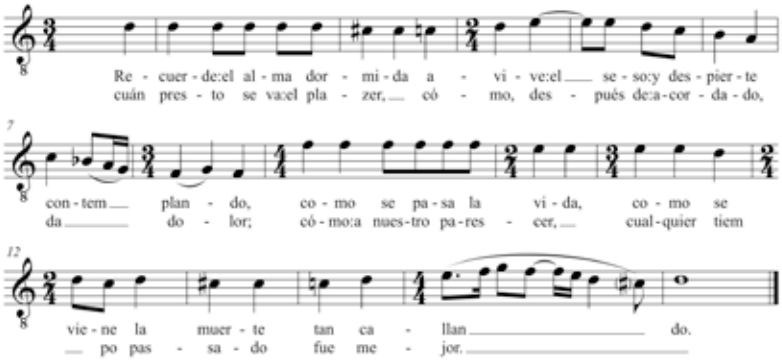
[47] Castiglione, Bardi y Caccini señalarán esta ventaja en sus escritos en defensa del canto monódico acompañado.

[48] Recordemos que *El Maestro* (1536) de Luis Milán es el primer libro impreso de música en el que aparecen indicaciones de tocar algunas obras con una pulsación variable, no regular. Aunque aparecen en obras instrumentales, el concepto de flexibilidad podría aplicarse, con discernimiento, en la música vocal cuando hubiera razones a su favor, como la de una clara elocución del texto, si se quisieran tener en cuanta las indicaciones de Zarlino y de Salinas. En *El Maestro* las indicaciones de hacer «mutación de compás», (i.e. cambio de pulsación), se encuentran en los cuadernos cuarto y quinto del primer libro y en los *Tentos* del segundo (Schrade 1976:48, 72,96 y 262-294).

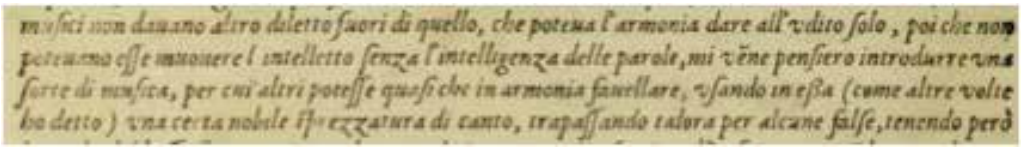
ejemplos citados de los vihuelistas confirman esas características, además de utilizar un acompañamiento instrumental de la voz básicamente con acordes, sin apenas contrapunto. ¿Qué sucede si la melodía presenta algo mas de interés por si sola? Veamos la canción de Mudarra con el texto de las *Coplas* de Manrique a la muerte de su padre. Ya habíamos indicado que esta obra duraría cerca de una hora si se cantasen todas sus estrofas (fig.13):




En la transcripción vemos cómo esta melodía tiene más lirismo que las de los ejemplos de Salinas (fig.14):




Los adornos que en una audición de un par de estrofas pueden resultar emotivos y gratificantes, se transformarían, a través de la repetición de más estrofas del largo poema, en un amaneramiento que, lejos de satisfacer, obstaculizarían la clara percepción del sentido del poema, mediatizado por la expresión de la música. En este tipo de melodías la distribución del texto es más difícil y menos espontánea. Por eso las más sencillas, sin aparente interés propio, son más adecuadas para la recitación melódica, para «narrar en armonía», utilizando la expresión empleada por Giulio Caccini en el prólogo de su *Le Nuove Musiche* (fig.15):[49]


musici non dauano altro diletto fuori di quello, che poteua l'armonia dare all'vdito solo, poi che non poteuano esse muouere l'intelletto senza l'intelligenza delle parole, mi vẽne pensiero introdurre vna sorte di musica, per cui altri potesse quasi che in armonia fauellare, vsando in essa (come altre volte ho detto) vna certa nobile sprezzatura di canto, trapassando talora per alcune false, tenendo però

[49] «Ai Lettori» (Caccini:1602:[p. 1]). La expresión que utiliza el autor –"fabular en armonía"– parece conectar ese modo de cantar con elegante naturalidad, con la creación improvisada de historias.

Aunque el estilo de las obras de Caccini sea notablemente más melodioso que el del recitado musical tal como aparece en Salinas, cumple con la premisa de facilitar la comprensión del texto, como probablemente sucedería en los extensos poemas cantados en *El Cortesano*. Éstos no son supuestos excepcionales. Reseñaremos brevemente, para concluir, otros ejemplos más –tanto anteriores como posteriores– para reafirmar cómo el recitado poético musical formaba parte de las prácticas interpretativas normales en aquellas épocas.

La finalidad de la recitación musical de los versos podía ser el entretenimiento, pero también podía haber un motivo pedagógico, encomiástico, religioso, u otro. Algunas melodías de trovadores y de las *Cantigas de Santa María* (s.XIII), aún siendo más largas y elaboradas que las de los ejemplos de Salinas, reúnen varias de sus características y, la más importante para la hipótesis principal planteada en este artículo, es que, a veces, acompañan poemas de notable extensión.[50]

Sobre el recitado musical como distracción cortesana, en una carta de María Sforza a su madre, enviada desde Ferrara el 22 de Agosto de 1468, leemos:

> «Ayer no fuimos al campo, pero durante la comida tuvimos varios pasatiempos con clavicémbalo, laúd y bufones y con el Maestro Giovanni Orbo, que recita maravillosamente, más de lo que es habitual.»[51]

Tinctoris informa que los dos hermanos Orbo eran excelentes literatos además de músicos, lo que los conecta con Luis Milán:

> «Y no hay que olvidar que, hace poco tiempo, oí en Brujas a dos hermanos Orbo, de Flandes, hombres no menos expertos en literatura que en el canto. Uno se llama Carlos, el otro, Johannes. Aquél tocaba con la viola la parte más alta y éste el tenor de muchas composiciones, tan sabiamente y tan agradablemente que yo nunca me había deleitado tanto con ninguna otra melodía.»[52]

---

[50] Ver los textos de las Cantigas nº15 (Escorial, 5; Toledo, 19. Fols. 23v-26r), 65 (E, 65; To, 88. Fols. 94v-96r), 75 (E, 75; To, 99. Fols. 109v-111r) y 115 (E, 115; To, 55. Fols. 162r-164v) (Filgueira 1985).
El que fuera director artístico del Festival de Utrecht, Jan Nuchelmans, nos comentó en Agosto del 2008, que hicieron una vez el experimento de programar la *Cantiga* número 65 íntegra, que dura unos 65 minutos, adornada con interludios instrumentales. Se trataba de ver la respuesta de la audiencia ante un fragmento de música repetido hasta la saciedad, con un texto en galaico portugués del siglo XIII narrando un milagro de Santa María, que no podría ser seguido por los oyentes más que a través del correspondiente programa de mano.

[51] «Heri non andassimo in campagna, ma al disnare havessimo diversi piacere, de clavicembala, de liuti, ed buffoni et de Mag[ist]ro Zohanne Orbo, qual dixe maravigliosamente, piu de l'usato». Emilio Motta, «Musici alla corte degli Sforza», *Archivio storico lombardo*, xiv, (1887), 283n., citado por Lewis Lockwood (1984:105). Giovanni Orbo era un músico ciego activo entre 1465 y 1501 en Munich, Mantua, Ferrara y Milán, a quien se atribuye el tocar el laúd con los dedos, en lugar de con un plectro, según aparece en *Johannes Tinctoris* (1445-1511): *De inventione et usu musicae* (c.1481) (Ness 1984:341). Entretenimientos cortesanos que incluían recitación, además de danza y canciones, aparecen tratados en Brown 1991:37-52.

[52] «Neque preterire in animum venit: quod exiguo tempore lapso: duos fratres Orbos natione Flamingos:

Emilio Ros-Fábregas apunta que canciones devocionales en el tiempo de los Reyes Católicos, que consisten en dos breves unidades musicales, relacionadas con las estrofas y el estribillo, parece que eran repetidas hasta durante una media hora para dar cabida a los cientos de versos de las coplas de Ambrosio Montesino (c.1450-1514) cantadas, como contrafacta sacras, con alguna melodía conocida.[53] Es sólo un caso de la antiquísima tradición de reutilizar materiales musicales y poéticos.[54] Remontándonos milenios, recordemos que en ediciones críticas de los salmos de La Biblia –escritos básicamente entre el 1030 y el 930 a.C.– podemos ver encabezamientos que indican la tonada genérica con que deben ser cantados. Por ejemplo, los salmos 57, 58 y 59 empiezan señalando al «maestro del coro» que deben ser cantados a la tonada de "Taixhet"; el nº 60, debe ser cantado a la tonada de "Xuixan edut", el 62 a la de "Jedutun", etc (*Biblia* 1994:952-957).

Por toda Europa había melodías monofónicas que circulaban ampliamente. Se identificaban a través del conocido nombre del *incipit* del texto de la canción y servían para contrafacta seculares o sacras, como, por ejemplo:

> «Coplas hechas por fray Antonio Montesino a la columna del Señor […] cantase al son que dicen "Oh castillo de Montánchez" […] Coplas muy devotas hechas a reverencia del nacimiento de nuestro señor Jesucristo [trovadas por el delicioso poeta fray Antonio de Montesinos] […] cántanse al son de "La zorrilla con el gallo" […] Altres [chançonetas para cantar] per la nit de Nadal al to de "Que farem del pobre Joan" […] Yo se a quien de amores le fue muy bien . . al tono de "Buscará Jorge"» (Rodríguez-Moñino 1967:384,388,561 y 571).

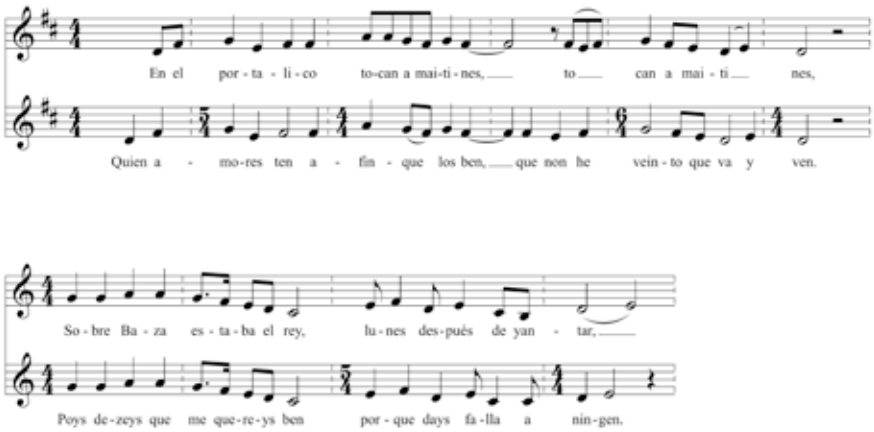
---

viros quidem non minus litteris eruditos quam in cantibus expertos: quorum uni Carolus: alteri Johannes nomina sunt. Brugis audiverim: illum supremam partem et hunc tenorem plurium cantilenarum: tam perite: tamque venuste hujusmodi viola consonantes: ut in ulla nunquam melodia: me profecto magis oblectaverim» (<http://boethius.music.indiana.edu/tml/15th/TININV> diciembre 2016).

[53] Una contrafacta es reutilizar una melodía cambiando su texto original por otro nuevo. Es una práctica frecuente en la historia de la música (Ros-Fábregas 1993:1505-1514 y Ros-Fábregas 2008:83-107). En esta segunda obra Ros-Fábregas indica cuáles son las cinco melodías que sobreviven de las que Montesino indica que deben ser utilizadas para sus coplas con la inscripción: «cantanse al son de…» o «cantanse al son que dize…». Estudios anteriores a los de Ros-Fábregas sobre la utilización de una melodía preexistente para un nuevo texto, aparecen en Rodríguez-Moñino 1967 y Haar 1989.

[54] Con proximidad cronológica a Milán encontramos contrafacta literarias sacras, por ejemplo en algunos de los sonetos de Garcilaso de la Vega reescritos a lo divino por Sebastián de Córdoba (Gale 1971). Córdoba sigue la tradición de los imitadores de Gerolamo Malipiero en su *Il Petrarca Spirituale* (Venecia, 1536). En el ámbito musical también se dan procesos similares. Avanzando en la historia recordemos algunos madrigales de Claudio Monteverdi (1567-1643) cuya rica polifonía es readaptada sustituyendo el poema original por otro a lo divino de Aquilino Coppini. Por ejemplo el madrigal nº3 del Libro Vº de Monteverdi con poesía de Giovanni B. Guarini (1538-1612) *Era l'anima mia /già presso a l'utim'ore* (Rime, 65:1598), es readaptado por Aquilino Coppini (fl. 1600), y se convierte en *Stabat virgo Maria estissimo dolore.* Del mismo compositor mencionemos también que no sólo hace una versión polifónica en 1614 de la monódica de su *Lamento d'Arianna* de 1608 (pub.1623), con poesía de Ottavio Rinuccini (1562-1621), sino también una contrafacta religiosa, adaptando el texto de Jacopone da Todi (s. XIII), en su *Selva Morale e spirituale* (SV 288, nº37), de 1640: *Pianto della Madona a voce sola sopra il Lamento dell'Arianna.* Señalamos estos ejemplos para constatar la práctica frecuente de reutilizar unas musicas para adaptarlas a nuevos textos.

Abundando en esta idea queremos llamar aquí la atención sobre la existencia de dos melodías que aparecen en *El Maestro* y que actualmente forman parte del repertorio tradicional anónimo. Se trata de los dos villancicos en portugués, *Quien amores ten* y *Poys dezeys que me quereis ben* (Schrade 1967:149-151 y 153). El primero se canta actualmente como villancico navideño con el texto *En el portalico tocan a maitines*, y el segundo con el texto del romance del cerco de Baza, *Sobre Baza estaba el rey*. Los siguientes ejemplos muestran los paralelismos entre las melodías recogidas oralmente y las de Milán (fig.16 y 17):




Según Manuel García Matos, «la música popular tiene una capacidad de supervivencia mayor que la de la poesía del mismo género» (García 1963:67-84). Si la autoría de Milán de estas dos canciones fue olvidada y las melodías se convirtieron en patrimonio popular, o las de Milán y las tradicionales derivan de la misma fuente, está por estudiar.[55]

El último documento que queremos citar es de Vincenzo Galilei (1520-1591), en el que trata tanto del recitado musical atribuido a los antiguos como del que se practica en su tiempo. En su *Dialogo…della Musica antica et della Moderna* (1581), que dedicó a Giovanni Bardi, encontramos el siguiente fragmento, en el que, en una conversación entre Strozzi y Bardi, se nos habla de una práctica como la que vemos descrita en *El Cortesano*, que incluye:

(1) el recitado de largos poemas, sugiriendo una duración de entre una y dos horas,
(2) el hecho de que la misma persona sea el autor del texto y de la música,
(3) la práctica de la improvisación, y

[55] Las dos melodías las escuché cantar a mi madre, que de joven las había aprendido en el Instituto Escuela. La poesía de *En el portalico*, de José de Valdivieso (1565-1638), se cantaba en el Auto de Navidad del Instituto Escuela de Madrid, en el primer tercio del s. XX y posteriormente en la institución que heredó sus líneas pedagógicas, el Colegio Estudio (Lerín 2008:41), aunque esta versión difiere de la recogida por tradición oral, que es muy próxima al villancico de Milán. Sobre el texto, ver en el mismo estudio la sección de Pedro Álvarez de Miranda: *Las fuentes literarias del 'Auto de Navidad'*, p.139 ss.; el romance *Sobre Baza* aparece musicado en la pieza nº 330 de la numeración de Barbieri (1890) del *Cancionero Musical de Palacio* (Madrid, Real Biblioteca, MS II/1335). Es una versión polifónica a tres voces de este romance, pero su música no guarda parecido con el villancico de Milán.

(4) con una interpretación flexible, conveniente, en los casos que hemos visto, para adecuar los sencillos esquemas melódicos al poema:

> «STR: El citarista debía consumir mucho tiempo en componer sus canciones y en aprenderlas de memoria para recitarlas después, frente al príncipe, al Senado, o donde fuera necesario, porque según lo que yo entiendo y he leído, no siempre era un madrigal o una canción o una breve napolitana la melodía que recitaba el músico antiguo cuando por medio de ella buscaba producir algún señalado efecto en el oyente, sino que la mayoría de las veces era una historia o fábula o algún otro hecho heroico, o algo parecido, en lo que a menudo pasaba una o dos horas de tiempo.
> BAR: […] el poema las más de las veces, por no decir siempre, era compuesto por el mismo, porque el músico entonces no estaba separado del poeta, ni el poeta estaba separado de la música, […el poema] lo cantaban después a la cítara (por así decir) improvisando y en fantasía. Esta es la costumbre todavía, aunque de la manera que se hace hoy en día, cuando los doctos y prácticos contrapuntistas e intérpretes al mismo tiempo del laúd o de instrumento de tecla, por gusto propio, cantan solos sobre el [poema], sin necesidad de ponerse de acuerdo con nadie más que con el instrumento que tocan, y [así] producirán los mismos efectos que hacían los antiguos, siempre que expresen el concepto de las palabras.»[56]

Los ejemplos anteriores, coetáneos y posteriores a Milán que hemos ido comentando, nos confirman un tipo de práctica musical, el recitado musical de extensos poemas, que aunque totalmente alejada del formato de concierto moderno, está suficientemente documentada como para contribuir a que tengamos una imagen más completa de la función de la música unida a la poesía en aquellos siglos. La clara declamación expresiva del texto y la conexión de los asuntos cantados con los intereses de la audiencia, son dos de los datos que podemos inferir de las relaciones entre literatura y música en los poemas recitados musicalmente en *El Cortesano* de Luis Milán. Si este tipo de obra poético musical no forma parte de los estándares de la industria musical que se promociona con el sello de autenticidad, es porque el mercado actual mantiene un criterio que sí que es histórico: el de contentar a su públi

[56] «STR. Gran tempo doveva consumare il Citharedo nel comporre le sue Canzoni, & nel mettersele à memoria per recitarle poi avanti il Principe, ò al Senato, ò dove gli era di mestiero; perche secondo che io ho intendo, & letto, non sempre un Madrigale ò una Canzone, ò una breve Napoletana era quella tal Cantilen che recitava l'antico Musico quando col suo mezzo cercava d'operare alcun effetto di momento nell'uditore ma il piu delle volte un'intera historia, ò favola, ò alcuno fatto heroico, ò cosa simile; nella quale spendeva bene spesso una, & due hore di tempo.
BAR:…il Poema…il piu delle volte per non dir sempre, era dagli istessi composto. Imperoche il Musico alhora non era disgiunto dalla poesia, ne il Poeta era separato dalla Musica…[la Poesia] la cantavano poi alla Cithara (per cosi dire) all'improviso, & di fantasia. La qual cosa costumano ancora, secondo però l'uso di hoggi, i dotti, & prattici contrapuntisti, & sonatori insieme di liuto, & di tasti, & cio usano quando per lor diporto cantano sopra essi soli senz'havere rispetto d'accordare con altri che con lo strumento qual suonano, & farebono gli effetti istessi che gli antichi facevano, tutte le volte che gli esprimessero il concetto delle parole…» (Galilei 1967:99).

## FONDOS DOCUMENTALES

**Biblioteca de la Universidad de Barcelona (BUB).**

Fondo de reserva. Cancionero Castellano del Siglo XV. Sig.: Ms. 116, datado entre 1470 y 1480.

## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Aron, Pietro (1545), *Lucidario in musica di alcune opinione antiche e moderne,* Venecia.

Caccini, Giulio (1602), *Le Nuove Musiche*. Firenze, Marescotti (vid. Recursos web).

Conforto c.1593 (vid. Recursos web).

Fernández de Heredia, Juan (1562), *Algunas obras de burlas, y estas primeras pasó con un caballero amigo suyo*… Valencia, Juan Muy.

Milán, Luis (1535), *Libro de motes de damas y caballeros intitulado el juego de mandar*, Valencia, Francisco Díaz Romano.

Milán, Luis (1536), *Libro de música de vihuela intitulado el maestro,* Valencia, Francisco Díaz Romano.

Milán, Luis (1561), *Libro Intitulado El Cortesano*, Valencia, Juan Arcos.

Salinas, Francisco (1577), *De musica libri septem,* Salamanca, Mathias Gastius.

Zarlino, Giuseppe (1562), *Institutioni harmoniche,* Venecia, Francesco Senese.

## BIBLIOGRAFÍA

Arriaga, Gerardo (2007), «Reflexiones en torno a Luis Milán: vida, obra, historiografía», *Roseta, Revista de la Sociedad Española de la Guitarra,* núm. 0, Madrid, p. 12-16.

Bardi, Giovanni de' (1974), «Discorso mandato a Giulio Caccini detto Romano sopra la musica antica e 'l cantar bene», *Giovan Battista Doni*: *Lyra Barberina*, Anton Francesco Gori ed., Florencia, Stamperia Imperiale, 1763. Bolonia, Forni, Facs. ed.

Branca, Vittore (1956), *Giovanni Boccaccio, Decameron,* Letteratura Italiana Einaudi, Torino, Utet.

*Biblia Catalana Interconfesional* (1994), Barcelona, Associació Bíblica de Catalunya, Editorial Claret, Societats Bíbliques Unides.

Boscán, Juan (1984), *Los cuatro libros de El Cortesano [de Castiglione],* Barcelona, 1534. (Introducción y notas de Rogelio Reyes Cano, Madrid, Espasa-Calpe, 1945).

Brown, Howard Mayer (1991), «Songs after supper. How the aristocracy entertained themselves in the fifteenth century», *Musica Privata. Die Rolle der Musik im Privaten Leben,* Innsbruck, Edition Helbling.

Campo Tejedor, Alberto del (2004), «Trovadores de repente. La improvisación poética en el Siglo de Oro», *eHumanista*, v.4, 2004, p. 119-157.

Castiglione, Baldassare (1528), *Il libro del Cortigiano,* Venecia, Aldo Romano y Andrea d'Asolo (vid. Boscán 1984).

Colella, Alfonso (2015), «Juegos de palabras y música en *El Cortesano* de Luis Milán», *Scripta, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, núm. 5, Universitat de València, p. 229-252.

Dart, Thurston (1958), «Miss Mary Burwell›s Instruction for the Lute», *Galpin Society Journal*, XI.

Díaz Roig, Mercedes (1984), *El Romancero Viejo,* Madrid, Cátedra.

Escartí, Vicent Josep (2011-a), *Lluís del Milà: El cortesano,* edició a cura de Vicent Josep Escartí, estudis introductoris de Vicent Josep Escartí i Antoni Tordera, 2 v., (*Estudi i transcripció* y *Facsímil*), València, Biblioteca Valenciana, Ajuntament de València, Universitat de València.

Escartí, Vicent Josep (2011-b), «Sobre la vida y las ideas de un cortesano renacentista: Luis Milán (1507?-1559)**»,** *eHumanista*, vol. 18, p. 248-266.

Ferrer del Rio, Antonio y Pérez Calvo, Juán (1844), «El Ciego», *Los españoles pintados por sí mismos,* Madrid (vid. Rodríguez-Moñino 1967).

Ferrer Valls, Teresa (2007), «Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI», E. Berenguer (coord.), *Reino y ciudad. Valencia en su historia,* Madrid, Fundación Caja Madrid, p. 185-200.

Filgueira Valverde, José (1985), *Cantigas de Santa María,* Madrid, Editorial Castalia.

Frenk, Margit (1990), *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII),* Madrid, Editorial Castalia (1987).

Frenk, Margit (2003), *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII*), México, Fondo de Cultura Económica.

Fuenllana, Miguel de (1981), *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra,* Sevilla, Martín de Montesdoca (1554), Ginebra, Minkoff Reprint, Facs. ed.

Gale, Glen R. (1971), «Sebastián de Córdoba (c.1545 – c.1604): Obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas, Granada, 1575», *Garcilaso a lo divino*, Madrid, Castalia.

Galilei, Vincenzo (1967), *Dialogo di Vincentio Galilei Nobile Fiorentino della Musica antica et della Moderna* (Fiorenza, Giorgio Marescotti, 1581), New York, Broude Bros.

García Matos, Manuel (1963), «Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado *De musica libri septem* (Salamanca, 1577)», Barcelona, *Anuario Musical*, XVIII.

Gásser, Luis (1996), *Luis Milán on Sixteenth-Century Performance Practice,* Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.

Gásser, Luis (2007), «El villancico, Milán y la métrica implícita», Actas del *Simposio sobre Luis Milán,* Valencia, Sociedad Española de la Vihuela.

Gómez Muntané, Maricarmen (1992), *Fletxa, Mateu (1481?-1553?), La Viuda. (Ensalada),* Barcelona, Biblioteca de Catalunya.

Gómez Muntané, Maricarmen (2008), *Las Ensaladas (Praga, 1581),* vol.I, Valencia, Institut Valencià de la Música.

Gómez Muntané, Maricarmen y Griffiths, John (2013), *Mateo Flecha (c.1481-1553?), Los villancicos,* Valencia, Generalitat Valenciana, Subdirecció de Música, Cultura i Arts.

Griffiths, John (2003), *Luis Milán, Alonso Mudarra y la canción acompañada,* Siglos de Oro, núm. 22.

Gutiérrez Solana, José (1918), «El ciego de los romances», en *Madrid, escenas y costumbres. Segunda serie,* Madrid (vid. Rodríguez-Moñino 1967).

Haar, James (1989), «Monophony and the Unwritten Tradition» en *Performance practice: Music before 1600*, Howard Mayer Brown and Stanley Sadie, editors, New York & London, W. W. Norton & Company.

Knighton, Tess (1997), «Spaces and context for listening in 15th-century Castile: The case of the Constable's palace in Jaén», *Early Music,* 25/4, p. 661-677.

Lambea, Mariano (2000), *Íncipit de poesía española musicada, ca. 1465-ca. 1710,* Madrid, Sociedad Española de Musicología.

Lambea, Mariano (2012), con la colaboración de Lola Josa y Francisco A. Valdivia, *Nuevo Íncipit de Poesía Española Musicada* (NIPEM), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Lerín, Javier (2008), *Auto de Navidad del Colegio Estudio, originariamente ordenado y compuesto per Jimena Menéndez-Pidal con música seleccionada y compuesta originalmente por Magdalena Rodríguez Mata,* Madrid, ADANAE.

Lockwood, Lewis (1984): *Music in Renaissance Ferrara: 1400-1505*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.

Milán, Luis (1874), *Libro Intitulado El Cortesano*. Madrid, 'Colección de Libros Españoles Raros o Curiosos', VII.

Moll, Jaime (1963), «Notas para la historia musical de la corte del Duque de Calabria», *Anuario musical*, XVIII, Barcelona, p. 123-135.

Mudarra, Alonso (1980), *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546), Mónaco, Editions Chanterelle, Facsímil.

Narváez, Luys de (1980), *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela* (Valladolid, Diego Fernández de Córdoba 1538), Ginebra, Minkoff Reprint, Facs. ed.

Navarro, Cecilio [1881], «El Ciego», *Los hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos*, Barcelona (vid. Rodríguez-Moñino, A. (1967)).

Nelson, Bernadette (2005), «The court of don Fernando de Aragón, Duke of Calabria in Valence, c.1526-c.1550: music, letters and the meeting of cultures», *Early Music*, May 2005, p. 194-222.

Ness, Arthur J. (1984), *The Herwarth Lute Manuscripts at the Bavarian State Library, Munich: A Bibliographical Study with Emphasis on the Works of Marco dall'Aquila and Melchior Newsidler*, Ph. D. diss., New York University, Ann Arbor (Michigan), U.M.I.

Ravasini, Inés (2010), «Crónica social y proyecto político en *El Cortesano* de Luis Milán», en Fosalba, Eugenia y Vaillo, Carlos, *Literatura, sociedad y politica en el Siglo de Oro*, Bellaterra, Servei de Publicacions de la UAB, p. 69-92.

Rodríguez-Moñino, Antonio, ed. (1967), *Cancionero de Romances en que están recopilados la mayor parte de los romances castellanos que asta agora se han compuesto. Anvers, Martín Nucio (ca.1548),* Madrid, Editorial Castalia.

Ros-Fábregas, Emilio (1993), «Canciones sin música en la corte de Isabel la Católica: Se canta al tono de…», *Revista de Musicología,* 16/3.

Ros-Fábregas, Emilio (2008), «Melodies for Private Devotion at the Court of Queen Isabel», ed. Barbara Weissberger, en *Queen Isabel of Castile. Power, Patronage, Persona,* Woodbridge, Tamesis.

San Agustín (1983), *Las Confesiones,* (10ª ed. traducida según la edición latina de la congregación de San Mauro, por el R. P. Fr. Eugenio Ceballos) Madrid, Espasa-Calpe.

Schrade, Leo (1976), *Libro de Música de Vihuela de Mano Intitulado El Maestro, compuesto por Luys Milán,* Leipzig, Breitkopf & Härtel (1927).

Villanueva Serrano, Francesc (2011), «Poemas inéditos del vihuelista y escritor Luis Milán y nuevas consideraciones sobre su identidad: el Ms.2050 de la Biblioteca de Catalunya», *Anuario Musical*, núm. 66, Barcelona.

Weinmann, Karl y Wilhelm Fischer, eds. (1961), *Johannes Tinctoris (1445-1511) und sein unbekannter Traktat 'De inventione et usu musicae',* Tutzing. Primera ed. Regensburg: F. Pustet, 1917.

## RECURSOS WEB

Caccini, Giulio (1602), *Le Nuove Musiche*. Firenze, Marescotti (<*http://imslp.org/wiki/Le_nuove_musiche_(Caccini,_Giulio*> (diciembre 2016).

Tinctoris (<http://boethius.music.indiana.edu/tml/15th/TININV> diciembre 2016).

Conforto, Giovanni Luca, *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scholari […]* Roma, ca.1593, p.2. (<http://imslp.org/wiki/Category:Conforti,_Giovanni_Luca> diciembre 2016).

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

RECERQUES

# Les obres barroques del Palau Mercader*

Anna Ferrando Galícia
Universitat de Barcelona
afergal19@gmail.com

**Resum**

El Museu Palau Mercader de Cornellà de Llobregat conserva una col·lecció heterogènia de pintura. Una col·lecció desconeguda pel gran públic però també per als investigadors i que reuneix obres del segle XVI al XX. El present article se centra en una sèrie de pintures d'època barroca que van entrar a formar part de la col·lecció durant la segona meitat del segle XIX, gràcies a la voluntat del comte de Bell-lloc, Joaquim de Mercader.
**Paraules clau:** Col·leccionisme, barroc, pintura, retratística, Cornellà, comte de Bell-lloc.

**Resumen:** ***Las obras barrocas del Palau Mercader***

El Museu Palau Mercader de Cornellá de Llobregat alberga una heterogenea colección de pintura. Una colección desconocida por el gran público pero también por los investigadores y que reúne obras de los siglos XVI al XX. El presente articulo centra su atención en una serie de pinturas de la época barroca que entraron a formar parte de la colección durante la segunda mitad del siglo XIX, gracias a la voluntad del conde de Bell-lloc, Joaquim de Mercader.
**Palabras clave:** Coleccionismo, barroco, pintura, retratística, Cornellá, conde de Bell-lloc.

**Abstract:** ***The baroque paintings of the Museu Palau Mercader***

The Museu Palau Mercader houses a heterogeneous collection of paintings. This collection, unknown to general public and researchers alike, contains works from the period between the sixteenth and twentieth centuries. This article focuses on a group of Baroque paintings which entered the collection during the second half of the nineteenth century, thanks to Count Joaquim de Mercader.
**Keywords:** collecting, baroque, painting, portraits, Cornellà, the Count of Bell-lloc.

* Volem agrair al personal del Museu Palau Mercader que ens ha obert les portes i ens ha facilitat l'accès a la col·lecció. També i especialment l'ajuda rebuda per part de l'Anna Plans, per la seva disposició i per compartir el seu coneixement amb nosaltres.

El Museu Palau Mercader de Cornellà de Llobregat és una joia que encara hem de descobrir. Va ser construït per encàrrec del comte de Bell-lloc, Joaquim de Mercader i de Bell-lloc (Mataró 1824 - Cornellà de Llobregat 1904), entre el 1864 i el 1869. L'arquitecte encarregat del projecte va ser Josep Domínguez Valls que va conferir a l'edifici un aspecte marcadament medieval, a la manera de fortalesa. El Palau Mercader estava destinat a ser la residencia d'estiueig del comte, qui, aquell any 1864, s'havia casat en segones núpcies. L'interior del Palau Mercader és un reducte del gust i els costums que imperaven al tombant de segle XIX, així com un catàleg dels diferents estils decoratius del segles XVIII i XIX. Més enllà de l'arquitectura i les arts decoratives, que prenen una gran importància en aquest espai, el present article se centra en algunes de les obres d'època barroca de la col·lecció. El 1902 s'edità el *Catálogo General del Museo de Antiguedades propiedad del Señor Conde de Belloch*[1] redactat pel mateix comte de Bell-lloc, Joaquim de Mercader. Tot i que en aquest catàleg no hi són inventariades totes les pintures que avui decoren les parets del palau, és important tenir-ho present per entendre la història del que es va denominar "el museu dels comtes de Bell-lloc". Va ser el pare de Joaquim, Ramon de Mercader i Novell (Barcelona, 1789- 1840), el primer en sentir l'afany col·leccionista (Mateos 2007:111-118). Va ser ell qui va inaugurar una col·lecció de ciències naturals que instal·là a la casa que la família tenia al carrer Lledó de Barcelona i que posteriorment heretà Joaquim de Mercader. La col·lecció era eminentment de zoologia i malacologia, però també posseïa alguns exemplars d'armes, monedes i objectes arqueològics. A mans de Joaquim de Mercader el museu del seu pare va engrandir-se a través de l'adquisició de nous exemplars i a més, va començar a portar un registre de les peces que entraven. En la mesura que va poder, Joaquim va documentar cada peça. El comte també va procurar donar a conèixer el seu museu particular promovent-ne les visites guiades, com testimonien algunes ressenyes publicades a l'època. El 1873 la família Mercader es traslladava a una nova residència, un palau d'estil neomudèjar que es trobava al Passeig de Gràcia cantonada amb el carrer Provença. El museu es va ubicar en dues sales, una destinada a les ciències naturals i l'altra a les ciències humanes. Tot i la predilecció de Ramon de Mercader i Novell per les ciències naturals, la creixent presència d'objectes d'arqueologia, numismàtica i armes de la col·lecció fa pensar en una preferència envers aquestes per part de Joaquim de Mercader. La última reubicació que va patir el *Museo de Antiguedades* del comte de Bell-lloc va tenir lloc el 1902, quan de nou, el comte traslladava la seva residència a Cornellà de Llobregat, al palau que s'havia fet construir el 1864.

Joaquim de Mercader i Bell-lloc era un home inquiet, un aristòcrata humanista, amant de l'art, les antiguitats i l'arqueologia. Va obtenir la confirmació del títol nobiliari, com a segon comte de Bell-lloc, per part del rei Amadeu I de Savoia l'any 1871. A diferència del seu pare, més interessat per les ciències naturals, Joaquim va ser un intel·lectual preocupat pel patrimoni que es proposà recuperar la història familiar essent un estudiós de la seva genealogia. Les seves nombroses adhesions a associacions tan culturals com científiques així ho fan palès. Va ser membre de l'Associació Arqueològica de Barcelona, de la Societat Barcelonesa d'Amics del País, de la Societat Catalana d'Excursions Científiques o de la Junta de Museus (Mateos 2007:118). En la tasca de la recuperació

[1] ANC 1-755, lligall CLXXXV, núm. 1.

de la memòria familiar, l'any 1869 el comte ordenava que es restauressin les capelles de sant Pere i la de sant Pau de la Roca del Vallès que havien estat cremades el 1808 durant la Guerra del Francès. El castell de Bell-lloc va quedar destruït i ja no es tornaria a construir. La voluntat de Joaquim era convertir l'església de sant Pere en un panteó familiar, per complir amb aquest propòsit manava traslladar els sepulcres dels seus avantpassats Guillem de Bell-lloc, Gausbert de Bell-lloc i la seva muller Rolanda que es trobaven a Sant Pau del Camp. Amant de les tradicions, el comte va restituir l'aplec popular que s'havia celebrat a la capella de sant Pere, festa que es tornaria a celebrar entre el 1870 i el 1877. En la ressenya de l'esdeveniment publicada a *La Renaixensa* el 30 de juliol de 1877 l'amfitrió era descrit: «Joaquim de Mercader, comte de Belloch, un amant entussiasta de las cosas de la terra, un inteligent investigador de las antigüetats clássica y cristiana, y un generós protector de las manifestacions artísticas; avuy aqueixas prehuadas despullas se veuen cuidadas carinyosament per una má destre».[2] Joaquim de Mercader estudià l'arbre genealògic dels comtes de Bell-lloc i els llinatges entroncats; publicà un opuscle sobre la història de les capelles de sant Pere i sant Pau de la Roca del Vallès;[3] i a més, organitzà l'arxiu i la biblioteca familiar i catalogà les peces del museu. L'any 1902, un Joaquim de Mercader, ja gran, va decidir editar el catàleg, segurament amb l'ajuda dels seus fills Arnau i Francesc, que és font imprescindible per a conèixer la col·lecció del Palau Mercader de Cornellà de Llobregat.

La col·lecció de pintura que conserva el Museu Palau Mercader, si bé és molt interessant, també és molt heterogènia, fet que dificulta conèixer el seu origen i la seva configuració. Aquest article centra la seva atenció en algunes obres barroques que adquirí Joaquim de Mercader i que avui en dia es troben al palau. Es desconeix la tasca com a col·leccionista del comte, però tenim constància que l'adquisició d'aquestes pintures es va fer a través de la compra, i segurament responia a circumstàncies singulars que explicarem a continuació. En tot cas, també era habitual que amics, coneguts i familiars, coneixedors de l'interès patrimonial de Joaquim li regalessin pintures i altres objectes. Sortosament, unes anotacions del mateix comte, en els manuscrits preparatoris del catàleg del museu de 1902 han aportat noves dades sobre l' ingrés d'aquestes peces. Aquestes notes que Joaquim de Mercader va deixar han contribuït a fer aquesta primera aproximació a la col·lecció dels Mercader Bell-lloc.

## Els quatre retrats àulics del Saló dels Àustries

Presideixen el Saló Lluís XVI, conegut també com Sala dels Àustries, quatre retrats àulics: el primer és el retrat de l'arxiduc Carles (1685-1740), un dels pocs retrats que es conserven en territori català; el segon és el de la seva esposa, Elisabet Cristina de Brunsvic (1691-1750), i el tercer i quart són els retrats de Felip III (1598-1621) i la seva esposa

[2] *La Renaixensa*, «La festa de sant Pere en lo castell de Belloch», any 7, núm.7, Barcelona, 30-VII-1877, p. 57.

[3] Mercader i de Bell-lloc, Joaquim de (1870), *Historia de las capillas de los santos apóstoles Pedro y Pablo que hoy existen en el castillo de Belloch situado en el Vallés* va ser editat per primera vegada el 1870 i la segona edició va arribar el 1877.

Margarida d'Àustria (1584-1611). Aquests dos darrers retrats provenen de la casa que els Bell-lloc tenien a la Rambla de Mataró: «988. Lienzo al oleo busto de Doña Marguerita de Austria senyora de Felipe III numero 925 del catalogo. Este y el citado numero 925 se hallaron en un salon de la casa de Belloch en la ciudad de Mataró. Se sospecha que fueron un regalo de dichos reyes a Pedro de Belloch y de Palau».[4] Pere Pau Bell-lloc i Palau va ser un cavaller que va participar com a diputat en les Corts de Barcelona l'any 1599 que va presidir Felip III.

Fig. 1. Andrea Vaccaro, atribuït, *Retrat de l'Arxiduc Carles d'Àustria* (1706-1707), oli sobre tela, 95 x 75,5cm. Sala dels Àustries, Museu Palau Mercader, Cornellà de Llobregat, núm. inv. 492.

[4] ANC1-755, lligall CLXXXV, núm.6.

Els dos primers, els retrats de l'Arxiduc Carles (fig.1) i de la seva esposa, han estat atribuïts a Andrea Vaccaro (1668-?),[5] nét del famós pintor Andrea Vaccaro (1604-1670) i haurien estat pintats durant l'estada de l'arxiduc a Barcelona entre els anys 1708 i 1711. Tot i que, més recentment, Francesc Fontbona (2009) els atribueix a Pere Crusells (1672- ca.1642) de qui es coneix un retrat en miniatura de l'arxiduc datat del 1708. Va ser a l'església de sant Pere del castell de Bell-lloc on, segons va escriure Joaquim de Mercader, el 30 d'agost de 1858, va descobrir els retrats de l'arxiduc i la seva esposa. L'església va quedar en molt mal estat després que les tropes napoleòniques la cremessin el 1808 i no va ser fins el 1865 que Joaquim de Mercader, ja sent-ne propietari, la restaura i deixa practicable. Joaquim de Mercader trobà per casualitat i amb gran astorament els retrats. El comte recordava aquell fet amb bona dosi de romanticisme:

> «Posteriormente, y muchos años después de revocada toda la Iglesia, el dia 30 de Agosto de 1858, hallé dos magníficos cuadros al óleo de muy buena mano, pintura flamenca, en el mejor estado de conservación, detrás de un armario de madera comun que se hallaba colocado á la derecha del altar mayor, y metidos dentro una caja hecha al objecto de madera de pino, arreglados cuidadosamente y cubiertos por encima de la pintura, con hojas de papel blanco que ya por el tiempo estaba amarillo, é infinidad de retazos del mismo para formar almohada con el fin de conservarlos, y resultaron ser los retratos de los citados Archiduques Don Cárlos y Doña Isabel Cristina. Son de mas de medio cuerpo y de tamaño natural, los que hoy conservo en uno de los salones de mi habitación en Barcelona. Considero que dichos retratos fueron un regalo que los Archiduques hicieron al conde de Belloch durante la guerra de sucesión, y éste tal como los recibió, les puso en aquel sitio para así salvarlos del enemigo ó tal vez después de aquello, para evitar compromisos, pero lo raro es, que escaparon del incendio, habiendo sido cabalmente aquel lado del templo el más perjudicado y casi destruido por el voraz elemento. Se conoce que ningun individuo de la familia estaba enterada que en aquel sitio se hallasen escondidos los citados retratos, pues es muy estraño si lo sabian, no lo hubiesen revelado á alguno de sus hijos ó descendientes pues que de seguro no hubieran estado tantisimos años olvidados».[6]

Segons Joaquim de Mercader, els retrats van ser un regal del mateix arxiduc Carles cap al seu avantpassat, Ramon II de Bell-lloc i Macip (1664-1717), sergent d'Infanteria i fervent austriacista. També va ser l'arxiduc Carles qui va concedir per primera vegada el títol de comte l'any 1707 a Ramon de Bell-lloc.

[5] Santiago Alcolea (1919-2008) va atribuir els retrats de l'Arxiduc Carles i el de la seva esposa, Elisabet Cristina de Brunsvic, al pintor Andrea Vaccaro en la seva tesi doctoral (Alcolea 1959/1960:42 i 125). La tesi va ser posteriorment publicada en els *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* entre el 1956 i el 1961. Alcolea ja feia notar que els dos retrats van ser exposats el 1910 al Palau de Belles Arts de Barcelona en el marc de l'Exposició de Retrats i Dibuixos antics i moderns (Alcolea 1961/1962:189). En el catàleg apareixien com a obra d'Andrea Vaccaro (1604-1670), el famós pintor napolità, i avi de l'Andrea Vaccaro que va ser pintor de la cort de l'arxiduc i per tant, autor dels retrats segons Alcolea. També s'especificava que eren propietat del comte de Bell-lloc, aleshores Arnau de Mercader i de Zufia.

[6] ANC1-755, lligall. XXIII, núm. 16, p.11-13 Joaquim de Mercader i Bell-lloc va escriure l'opuscle sobre la. *Historia de las Capillas de los Santos Apóstoles Pedro y Pablo que hoy existen en el Castillo de Belloch situado en el Vallés*. La primera edició és del 1870 i la segona del 1876.

## El llegat dels Peguera, barons de Rocafort

A la planta baixa del palau hi ha tres retrats d'època barroca: un retrat masculí i dos de femenins. Al catàleg del 1902 els retrats són esmentats de la següent manera: «906- Retrato de medio cuerpo de N. Armengol, Barón de Rocafort (siglo XVII). Procedente de la família Armengol, luego Peguera, hoy extinguida. 907- Retrato al óleo, medio cuerpo, de una señora de la família Armengol (siglo XVII). Epoca Carlos II. 908- Retrato al óleo, medio cuerpo, de otra señora de la família Armengol. Ostenta la Cruz de Santiago».[7] Ara bé, els manuscrits preparatoris del catàleg contenen més informació que la versió impresa, cosa que permet entendre què hi fan els retrats de la família dels barons de Rocafort al Palau Mercader: «Los tres retratos ante dichos fueron vendidos por Doña Manuela de Peguera, ultima baronesa de Rocafort a su primo el Conde de Belloch junto con otro mueble de su familia».[8] Així doncs, Joaquim de Mercader, va comprar els tres retrats a la seva cosina, la baronessa de Rocafort, Maria Manuela de Peguera i de Pedrolo (1854-1881) que va morir soltera i sense descendència. Sabem gràcies a les anotacions de Joaquim de Mercader que les peces: «fueron vendidas por Doña Manuela de Peguera baronesa de Rocafort a su primo el conde de Belloch el dia 16 de abril de 1859 por 4400 reales».[9] A més, Joaquim de Mercader afegia: «Me contó todo en la Casa de Barna».[10] Així doncs, les peces es trobaven a la casa dels Rocafort de Barcelona, situada a la intersecció entre la Rambla i el carrer Canuda prop de l'església de Betlem,[11] i que aquestes foren adquirides el 16 d'abril de 1859. La compra d'aquestes obres pot ser vista com a favor del comte envers la seva cosina, però també com un gest de salvaguarda del patrimoni familiar d'un llinatge de gran importància en la història de la noblesa catalana.

Segons la informació rebuda pel comte de Bell-lloc, el retrat masculí (fig.2) és un baró de Rocafort de finals del segle XVII. El retratat està en posició de tres quarts. A la mà dreta sosté un paper, en el qual no es distingeix què hi ha escrit. La tipologia de retrat respon al segle XVII. És un retrat sobri, amb un fons neutre i cortinatge per emmarcar. La presència de l'escut d'armes a la part superior dreta facilita la identificació del personatge. Es tracta d'un escut d'armes quarterat: en el primer quarter hi ha l'escut de la família Rocafort; en el segon l'escut dels Aimeric de Manresa; en el tercer l'escut de la família Agulló; i en

[7] ANC1-755, lligall CLXXXV, núm.1.

[8] ANC1-755, lligall CLXXXV, núm.6.

[9] ANC1-755, lligall CLXXXV, núm.6.

[10] ANC1-755, lligall CLXXXV, núm.4.

[11] De la ubicació de la casa del baró de Rocafort, en tenim notícies gràcies a Rafael Amat i de Cortada, baró de Maldà (1746-1819), cunyat del baró de Rocafort. El dia 14 de gener del 1777 descrivia el convit per les núpcies entre Gaietà d'Amat i de Rocabertí (m.1794), tercer marquès de Castellbell i Maria Antònia Peguera i Armengol, germana de Ramon de Peguera i Armengol, baró de Rocafort gràcies al seu matrimoni amb Gertrudis d'Armengol i Despujol. El convit va tenir lloc a la casa dels Rocafort: «La casa de Rocafort, en la Rambla, estava adornada ad aranyes de cristall primorosíssimes, i cornucòpies igualment en lo saló principal i estrados, a una i altra part, sent tot il·luminat». El dia 3 de setembre de 1778 escrivia sobre l'obertura de tres botigues a la part baixa de la casa dels Rocafort, al carrer Canuda: «Les botigues obertes en la paret del convent dels pares Trinitaris Calçats ja queden del tot llestes i ocupades de llogaters; i també les tres de casa Rocafort, sites en lo carrer de la Canuda» (Amat 1987:54 i 71).

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana
d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675



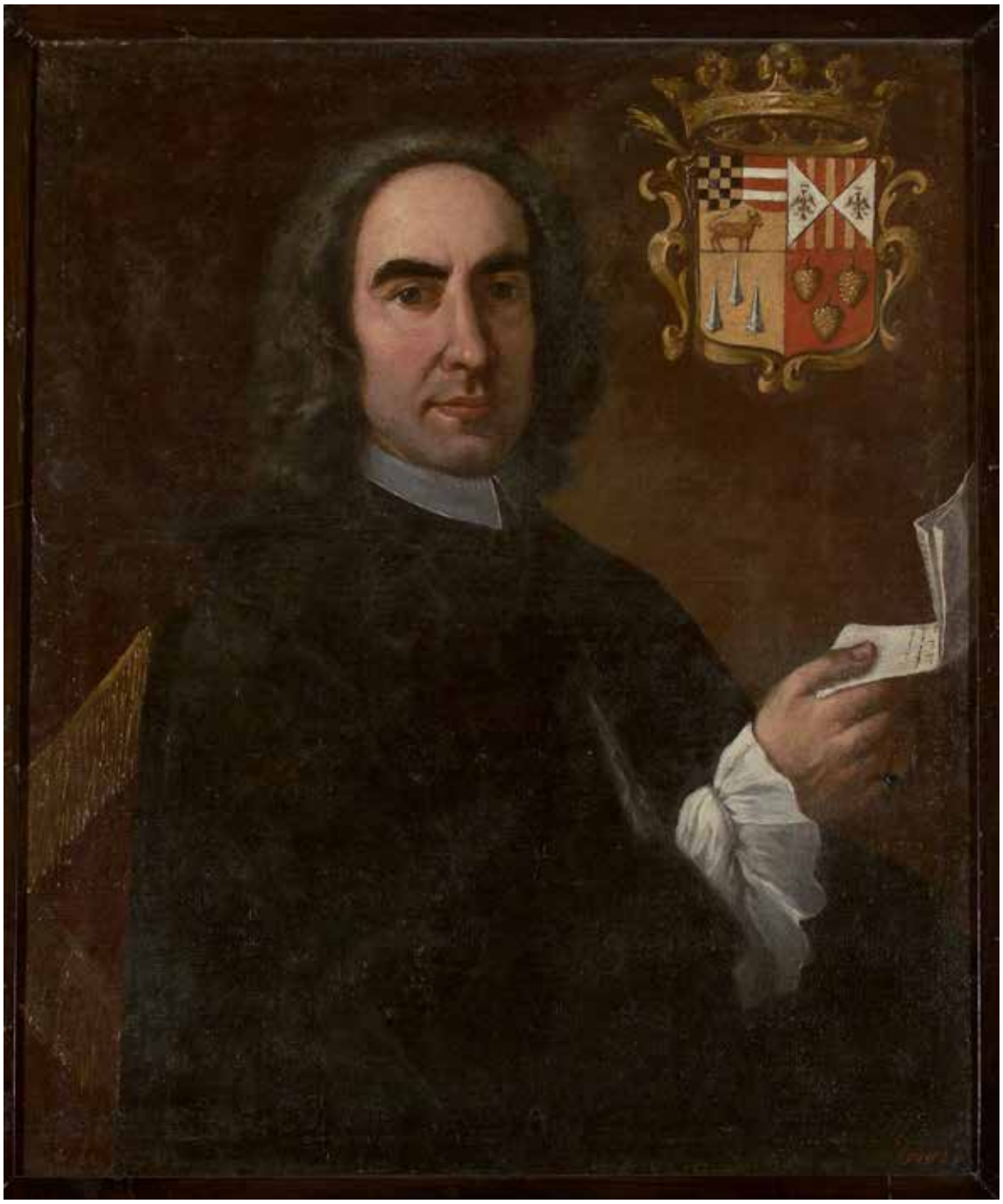


Fig. 2. Desconegut. *Retrat d'Antoni d'Armengol i d'Aimeric, baró de Rocafort* (ca. 1665-1700), oli sobre tela, 91,8 x 79,7 cm. Planta baixa, Museu Palau Mercader, Cornellà de Llobregat, núm. inv. 2307.

Fig. 3. Desconegut. *Retrat de dama* (ca. 1665-1700), oli sobre tela, 83,6 x 67,2cm. Sala de Naturals, Museu Palau Mercader, Cornellà de Llobregat, núm. inv. 2306.

Fig. 4. Desconegut. *Retrat d'una dama que ostenta una creu de Sant Jaume al pit* (ca. 1665-1700), oli sobre tela, 85 x 69,8 cm. Sala de Naturals, Museu Palau Mercader, Cornellà de Llobregat, núm. inv.2305.

el quart camper hi ha l'escut de la família Argençola. Segurament, aquest darrer es tracti d'Antoni d'Armengol i d'Aimeric, quinzè baró de Rocafort (baró entre el 1732 i el 1764), fill d'Antoni d'Armengol i d'Agulló (baró entre els anys 1684 i 1732) i de Gertrudis d'Aimeric i de Cruïlles. Antoni d'Armengol i d'Aimeric s'establí a Barcelona i va ser membre de la Reial Acadèmia de Bones Lletres (Campabadal 2006:77 i 97). El paper que sosté amb la mà dreta podria ser la revalidació del títol de baró conedit pel rei Ferran VII el 18 d'abril del 1747 (Fluvià 2003:61-65).

Els retrats de les dames de la família Armengol (fig.3 i fig.4) estan pintats amb molta delicadesa i dolçor. Segueixen una tipologia compositiva idèntica que respon a models de retrats de cort a l'època de Carles II (1665-1700) (Martínez 2013: 219-256), entorn al pintor de la cort espanyola Juan Carreño de la Miranda (1614- 1685) i després utilitzada per Claudio Coello (1642-1693). És una tipologia que es va posar de moda amb la primera esposa de Carles II (1661-1700), Maria Lluïsa d'Orleans (1662-1689) i els primers anys de matrimoni amb la seva segona esposa, Marianna del Palatinat-Neuburg (1667-1740) que va regnar entre els anys 1690 i 1700. Alguns exemples són el *Retrat de Maria Lluïsa d'Orleans* de Juan Carreño de la Miranda propietat del Banc Sabadell o el *Retrat de Marianna de Neuburg* de Jan Van Kessel II de la col·lecció Abelló de Madrid (Martínez 2013: 220).

Els retrats de dama del Palau Mercader també segueixen les característiques de la retratística femenina de la cort de Carles II: la simulació de marcs ovalats fingits; l'enquadrament del bust femení fins a la cintura, fet que a més permet entreveure les bocamànigues de vestit; el rostre lleugerament en la posició de tres quarts; la mirada fixada en l'espectador; el pentinat marcat per la ratlla al mig i deixant caure dos flocs de cabell sobre el bust. El cabell, en les dames retratades, també podia estar guarnit, a l'alçada de les orelles, per una joia o ornament i les arracades acostumaven a ser de grans dimensions, fins les espatlles. Les dames solien lluir vestits amb gipó (peça de vestir que cobreix el tronc des dels muscles fins a la cintura, cenyit i ajustat al cos, amb mànigues), d'escot barca, amb encaixos i brodats, incrustacions de pedres precioses i un joiell sobre el pit; i per acabar, els fons eren neutres i sovint tenien un cortinatge, però no hi havia cap mena de referència a l'estament social de la retratada.

La primera dama de la família Armengol llueix una llarga melena que cau en dos grans flocs de cabell sobre el pit i dues grans arracades. Amb la mà dreta sosté un llibre i la dreta la recolza sobre el pit. L'altra dama ostenta la Creu de Sant Jaume al pit. Segons va deixar escrit Joaquim de Mercader,[12] aquest retrat correspondria a una dama de la família que va ingressar en algun moment de la seva vida al convent de Santa Maria de Jonquera de Barcelona.[13] La retratada llueix dues trenes llargues i una medalla al pit amb la imatge de la Verge i el Nen Jesús. Amb la mà dreta porta un llibre de dimensions reduïdes, possiblement d'oracions. A diferència del gipó de l'altre retrat que està més treballat amb una sèrie de brodats florals, aquest gipó negre és molt més sobri.

Com ja hem esmentat abans, a més dels tres retrats de la família Armengol el comte de Bell-lloc va comprar a la seva cosina un quart retrat i dos arquilles d'estil napolità. Aquest quart retrat (fig. 5), atribuït a Antoni Viladomat per Francesc Miralpeix (2014:403), es creia que podria ser Magí IV de Mercader i Moragues (1658-1732), ciutadà honrat i conseller de Barcelona. Es tracta d'un retrat de la primera meitat del segle XVIII, seguint els cànons i la moda francesa: duu una corbata d'encaix brodat al coll i perruca blanca arrissada llarga. El retratat és un home molt jove que reclinat lleugerament sobre una taula assenyala la ciutat que es mostra al fons de la tela. Joaquim de Mercader dóna informació molt valuosa en el manuscrit del catàleg perque permet identificar qui és el personatge: «1010. Lienzo grande Retrato del Sr. D. de Peguera y de Aymerich sucesor de la Casa Armengol Barones de Rocafort. Lleva un traje del siglo XVII el cual cuya toga trató de cuerpo entero y está bien acabado […] Que muy debajo del traje se crea como el aro dorado de una llave que dentro de este lleva un escudo superado de corona

[12] ANC1-755, lligall CLXXXV, núm.6.

[13] Els monestirs femenins de l'ordre de Sant Jaume tenien la finalitat d'allotjar les famílies dels cavallers mentre aquests eren a la guerra o bé morien. Les dames que hi ingressaven no eren obligades a convertir-se en monges. El monestir de Santa Maria de Jonquera va ser molt reconegut des d'antic per la societat catalana ja que moltes de les grans famílies del país van tenir-hi dames allotjades. Les famílies nobles que tenien moltes filles les col·locaven al monestir per tal de no passar la vergonya de no poder-les casar i d'aquesta manera tenir-les pensionades en un lloc de luxe. En ingressar tenien la categoria de religioses, però si no sentien la vocació no professaven: és més, si de grans es casaven no perdien tampoc la categoria de religioses. Tenien preferències les dames que eren familiars de cavaller o monja de l'ordre i veïnes de Barcelona (Costa 1974:253-255).

y dentro de él CVI que será Carlos VI cuya llave está puesta el aro abajo».[14] La clau i les sigles CVI fan referència a l'Arxiduc Carles d'Àustria però també al personatge retratat per Antoni Viladomat. Al catàleg de 1902 és citat de la següent manera: «1010. Lienzo al óleo. Retrato, cuerpo entero, del Ilustre. Sr. D. Antonio de Peguera y de Aymerich, Barón de Rocafort. (Ultimos del siglo XVII). Procedente de la casa de los Barones de Rocafort».[15] Joaquim de Mercader assegurava que era el polític, militar i escriptor Antoni de Peguera i d'Aimeric (1682-1707), que arribà a Primer Coronel del Regiments de les Reials Guàrdies Catalanes, exèrcit regular austriacista durant la Guerra de Successió. En el terreny literari, l'any 1700 Antoni de Peguera juntament amb altres erudits van fundar l'Acadèmia dels Desconfiats de Barcelona, acadèmia que promovia la història i les lletres catalanes, en la qual va participar activament durant els seus tres anys d'existència. Ara bé, tot i ser fill de Guerau de Peguera i de Berardo, primer marquès de Foix i senyor de Torrelles, mai no va ostentar el títol de marquès de Foix, ja que era el segon en la línia successòria. Va morir molt jove, a l'edat de 25 anys.

La família dels marquesos de Foix i la dels barons de Rocafort s'uniren l'any 1742 a través del matrimoni entre Gertrudis d'Armengol i Despujol, baronessa de Rocafort, i Ramon de Peguera i Berardo, tercer marquès de Foix. Així, tot passava a ser un llegat familiar comú que explicaria perquè arribà a mans de Maria Manuela de Peguera i Pedrolo. La baronia de Rocafort de Queralt, a la Conca de Barberà, va ser una baronia immemorial i els seus orígens es remunten a l'edat mitjana. Se sap que des del segle XVI la família Armengol n'era la titular. Per altra banda, el marquesat de Foix, provinent de Torrelles de Foix a l'Alt Penedès, tenia el seu origen quan l'any 1706 l'arxiduc Carles nomenà primer marquès de Foix a Guerau de Peguera, pare d'Antoni de Peguera i Aimeric.

Presidint el Saló Principal del Palau Mercader, juntament amb dos imponents tapissos flamencs, hi ha tres arquilles. Una pertanyia als comtes de Bell-lloc - té l'escut pre-comtal de la família a la part inferior- i les altres dues a la família dels barons de Rocafort, que adquirí Joaquim de Mercader juntament amb els retrats d'aquesta família com ho indica el catàleg manuscrit: «871. Arquilla del siglo XVII de gran tamaño con figuras pintadas al vidrio sobre asuntos Biblicos. Fue comprada por 500 pesetas. 141. Arquilla del siglo XVII con cristales pintados con asuntos mitologicos procede de la Casa de Armengol Barones de Rocafort».[16] Es tracta d'una parella d'arquilles que presenten una estructura idèntica: tres carrers amb una portada al centre, flanquejada per dues columnes salomòniques i sobre una petita balustrada. Cada calaix està decorat amb dos vidres pintats. A la base hi ha l'escut dels barons de Rocafort en talla. L'estructura del moble i la iconografia mitològica de les arquilles segueixen els models napolitans. Aquesta tipologia d'arquilla amb panells de vidre pintats va ser molt comuna a finals del segle XVII a Nàpols. Va esdevenir la tipologia més cèlebre a Europa entre les classes benestants, ja que demostrava el seu alt poder adquisitiu, i perquè en diferents centres d'Europa se'n van començar a fabricar. S'utilitzaven per guardar petits objectes de luxe de qualsevol

[14] ANC1-755, lligall CLXXXV, núm. 4.

[15] ANC 1-755, lligall CLXXXV, núm. 1, f. 60.

[16] ANC 1-755, lligall CLXXXV, núm.6.

Fig. 5. Antoni Viladomat, atribuït, *Retrat d'Antoni de Peguera i d'Aimeric* (principis del segle XVIII), oli sobre tela, 161,8 x 120 x 6 cm. Saló dels Retrats del Palau Mercader, Cornellà de Llobregat, núm. inv. 792 (tradicionalment s'ha identificat el personatge reratat com a Magí IV de Mercader i Moragues).

tipologia alhora que eren valorats per si sols, tant per la riquesa com pel disseny del mateix moble. El disseny era volgudament ostentós i solien ser fabricats de dos en dos, per tant és summament interessant que hagi sobreviscut en el temps la parella, ja que normalment només se'n conserva un, però en aquest cas es conserven les dues arquetes. Pel que fa a la iconografia, els panells de vidre de vegades seguien un programa mitològic o bíblic i d'altres les escenes només mostraven figures en paisatges rocosos sense que hi hagués una voluntat narrativa.[17] Tradicionalment, la literatura artística ha atribuït al pintor Luca Giordano (1632-1705) molts panells pintats (González-Palacios 1984:223-231), però no s'ha pogut demostrar documentalment aquesta atribució, ni tampoc a cap dels artistes propers a ell.[18] És per això que per fer la catalogació els experts utilitzen la formula "a

[17] L'ús de panells de vidre pintat per embellir gabinets es coneixia a Nàpols des del 1635, que en aquell moment es trobava sota el domini d'Espanya i se'n coneixen diversos exemplars a Mallorca.

[18] El 1742, Bernardo de Dominici, va escriure en el seu *Vite de Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani*,

l'estil de" Luca Giordano, com a font d' inspiració. En el cas de les arquilles dels barons de Rocafort, els vidres pintats recorden els frescos de Luca Giordano al Palazzo Medici Riccardi de Florència, sobretot en el tema del Triomf de Neptú.

## Dues obres enigmàtiques al Saló dels Àustries

Ara volem destacar dues obres que també es troben a la Sala dels Àustries, però que en aquest cas no surten esmentades en cap inventari ni en les anotacions del comte. Dues pintures de tema enigmàtic que presenten característiques pròpies de la pintura flamenca del segle XVII: una escena de paisatge portuari i una escena cortesana. La primera obra (fig. 6). Presenta una noia asseguda en un vaixell tocant el llaüt. Sembla que el vaixell estigui a punt de salpar. La noia es troba isolada de la resta de personatges i mira fixament a l'espectador amb un somriure sorneguer. L'arquitectura de l'escena és clarament italianitzant i hi apareixen les columnes d'un temple clàssic i una torre que podria ser la Tomba de Cecília de Roma. Trobem un clar referent iconogràfic d'aquest llenç al Louvre *Personnages de fantaisie dans une barque avec une joueuse de cistre* (1656)[19] de Jean-Baptiste Wéenix.[20] Aquest model iconogràfic va ser molt difós amb la publicació, l'any 1783, de l'obra de M. Lebrun, *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands*. L'obra apareix a la pàgina 44 per il·lustrar la biografia de Jean-Baptiste Wéenix, pintor de l'escola barroca d'Utrecht (Brejon de Lavergnée 1970:294). Els pintors d'aquesta escola van conrear el gust per les escenes musicals, sota la influència del caravaggisme, seguint un gust cortesà més propi del rococó que del barroc. En la tela de *Fantasia amb personatges dins d'una barca amb una jove que toca el llaüt* de Weenix s'hi representa un vaixell on té lloc un petit concert. Aquesta tipologia de representació ve de lluny ja que altres artistes holandesos havien fet servir el tema per il·lustrar algun dels mesos de l'any. Tot i que l'obra va ser feta la segona meitat del segle XVII, considerem que s'anticipa a la Música Aquàtica que Händel composarà el 1717 per el rei Jordi I d'Anglaterra i que van ser interpretats en la barcassa del rei tot navegant pel Tàmesi. Per tant, és un escena de gènere musical, contextualitzada en una arquitectura italiana inventada (Mirimonde 1962/1963:132).

D'altra banda, trobem algunes diferències entre la tela del Louvre i la del Palau Mercader. Per exemple, a la tela de Louvre, al costat del vaixell, hi ha un cigne, atribut de la música, que no hi és a la tela del Palau Mercader. En el cas de la tela de Cornellà, la noia que toca el llaüt està aïllada de la resta del grup, mentre que en l'escena del Louvre la jove que toca el llaüt està acompanyada per un flautista i un dels passatgers posa la mà sobre

publicat a Nàpols, de la similitud d'estil entre els panells de vidre d'aquest tipus d'armaris i el treball de Luca Giordano, en particular en la seva paleta de color vermell i blau clar. Hi ha, però, diferents teories sobre l'origen dels panells.

[19] Museu del Louvre, núm. inv. R.F, 1943-7.

[20] Jean-Baptiste Wéenix (Amsterdam, 1621- Utrecht, c.1660) va ser un pintor holandès de l'escola d'Utrech. Va viatjar a Itàlia entre 1643 i 1647 on va pintar paisatges de gust italianitzant, però sobretot es va especialitzar en representacions de joc. Els seus paisatges, invencions sobre l'arquitectura clàssica, s'animen amb escenes bufones i populars que es troben a cavall entre el paisatgisme i la bambotxada.

l'espatlla nua de la noia, en un gest molt seductor, que vol fer entendre l'estima que té per l'art musical.

Fig. 6. Desconegut. Fantasia amb personatges dins d'una barca amb una jove que toca el llaüt, segons Weenix (detall), segle XVII, oli sobre tela, 88,5 x 110,5 cm. Galeria del Museu Palau Mercader, Cornellà de Llobregat, núm. inv.485.



## El cicle de Moisès de Pere Pau Muntanya

Per últim voldríem parlar d'un cicle pictòric de la vida Moisès que consta de vuit quadres a l'oli, set dels quals es troben a la Sala del Renaixement i el vuitè, on es representa l'escena de Moisès i l'esbarzer ardent, que es troba a la capella. Van ser comprats per Joaquim de Mercader: «1052. Siete lienzos al fresco se cree son del autor Montaña representan la Historia de Moises. Fueron comprados junto con otro que lleva el numero 1064 y juntos. Los cuales se han colocado en un salon de la casa-torre de Mercader en Cornellá».[21] Segons Joaquim de Mercader eren obra de Pere Pau Muntanya i Placeta (1749-1803), no obstant això, no apareix cap cicle de Moisès en el catàleg de les obres conegudes, desaparegudes o amb constància documental d'aquest artista (Ballart 1987:87). No obstant això, és probable que es tracti d'un programa pictòric ideat per decorar algun palau barceloní durant el darrer terç del segle XVIII. Pere Pau Muntanya va ser, juntament amb Francesc Pla, dit el Vigatà (1743-1805), els pintors més prolífics en la realització de salons de cases senyorials (Subirana;Triadó 2008:511). Des del punt de vista formal, podem constatar que els plafons del Palau Mercader segueixen els esquemes compositius aplicats per Muntanya i el seu taller en tots els seus programes decoratius. L'activitat pictòrica de l'artista i el

[21] ANC1-755, lligall CLXXXV, núm.6.

seu taller estava fonamentada en la repetició de certs models (Quílez 1998/1999:216) mitjançant els quals van dur a terme la decoració al fresc d'edificis tant emblemàtics de l'època com la Llotja i la Duana de Barcelona. Comparant el plafó de Moisès i la corona del faraó del Palau Mercader trobem similituds compositives i estilístiques amb les escenes del *Tractat de regència amb Trípoli* (1790-1792) de la Duana de Barcelona i l'escena de *Sesostris al temple de Vulcà* (c.1790) del Palau Bofarull de Reus. Per altra banda, iconogràficament no tenim referències de cap cicle pictòric dedicat a la vida de Moisès pintat per Muntanya, però sí al Saló del Tron del Palau Episcopal de Barcelona, obra del Vigatà i datat el 1785. En aquest cas, però, es tracta de grisalles.

## Conclusions

Com dèiem a l'inici d'aquest article, la col·lecció pictòrica del Museu Palau Mercader és molt heterogènia: es tracta d'una seixantena d'obres en les quals predominen aquelles barroques i les del tombant del segle XX. En aquest fons pictòric destaca la presència de retrats, tant els esmentats com els retrats familiars dels Bell-lloc-Mercader, que quedaven fora de l'àmbit d'aquest article. Dins d'aquest grup d'obres, són d'especial interès els *Retrat de Maria de Sadurní* de Francesc Tremulles (1717-1773) o el *Retrat d'Arnau de Mercader i Paulina Pozzali i Crotti* realitzat per Mateu Balasch (1872-1936).

Com ja apuntava Joan Maria Minguet (1988:7) queda pendent un estudi més profund i precís per fer una panoràmica de tota la col·lecció, sobretot de les pintures dels segles XIX i XX en les quals hi són representats pintors com Francesc Masriera (1842-1902), Antoni Fabrés (1854-1938) o Josep Cusachs (1851-1908). Encara no ens és possible resseguir la formació de la col·lecció, però hem pogut aportar una mica de llum sobre l'ingrés i procedència d'algunes de les obres que van entrar gràcies a l'acció de Joaquim de Mercader. L'afany col·leccionista del comte no es corresponia ni a gustos personals ni a una actitud sistemàtica de recerca en el mercat, sinó que, més aviat, responia a la preocupació d'un humanista sensible que pretenia salvaguardar la memòria pictòrica de la seva família i de llinatges propers. El fet però, és que va incorporar al fons pictòric obres de gran qualitat, com els retrats de la família dels barons de Rocafort i obres que, si més no, seguien l'estil d'artistes reconeguts com Pere Pau Muntanya o les arquilles pintades a la manera de Luca Giordano cosa que denota cert coneixement artístic per part de Joaquim de Mercader.

## FONS DOCUMENTALS

**Arxiu Nacional de Catalunya (ANC)**

**Fons Llinatge Mercader, Comtes de Bell-lloc (ANC1-755)**

ANC1-755, lligall CLXXXV, núm. 1. Mercader i de Bell-lloc, Joaquim (1902), *Catálogo General del Museo de Antiguedades propiedad del Señor Conde de Belloch.*

ANC1-755, lligall XXIII, núm. 13. Mercader i de Bell-lloc, Joaquim de, *Historia de las Capillas de los Santos Apóstoles Pedro y Pablo que hoy existen en el Castillo de Belloch situado en el Vallés*. Barcelona: Impremta de L. Obradors y P. Sule, 1876.

ANC1-755 lligall, CLXXXV, núm. 4. *Objetos en el Museo. Clasificados por el señor conde de Belloch* (manuscrit).

ANC1-755. lligall CLXXXV, núm. 6. *Objetos en el Museo. Clasificados por el señor conde de Belloch. Llibreta* (manuscrit).

## FONTS BIBLIOGRÀFIQUES

*Exposición de retratos y dibujos antiguos y modernos; catálogo ilustrado, 1910,* Barcelona, Imp. de Henrich y Cª.

*La Renaixensa*, «La festa de sant Pere en lo castell de Belloch», any 7, núm. 7 Barcelona, 30-VII-1877, p. 56-63.

Mercader i de Bell-lloc, Joaquim de (1870), *Historia de las capillas de los santos apóstoles Pedro y Pablo que hoy existen en el castillo de Belloch situado en el Vallés por su actual posesor el Iltre. Sr. D. Joaquín de Mercader Belloch, Conde de Belloch*, Barcelona, Imprenta de libros Obradors y P. Sulé.

Lebrun, Jean-Baptiste-Pierre (1783). *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands : ouvrage enrichi de deux cent une planches gravées d'après les meilleurs tableaux de ces maîtres, par les plus habiles artistes de France, de Hollande et d'Allemagne avec un texte explicatif,* París, Gros-Chenet.

## BIBLIOGRAFIA

Alcolea, Santiago (1959-1960), «La pintura en Barcelona en el siglo XVIII (I)», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.

Alcolea, Santiago (1961-1962), «La pintura en Barcelona en el siglo XVIII (II)», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.

Amat i de Cortada, Rafael (1987), *Calaix de sastre, en què s'explicarà tot quant va succeint a Barcelona i veïnat des de mig any de 1769, a les que seguiran les dels altres anys esdevenidors per divertiment de l'autor i de sos oients, anexes en el dit Calaix de sastre les més mínimes frioleres*, v.I. (1769-1791), Barcelona, Curial.

Brejon de Lavergnée, Arnauld, ed. (1970). *Le siècle de Rembrandt : tableaux hollandais des collections publiques françaises: Musée du Petit Palais, 17 novembre 1970 - 15 février 1971*, París, Réunion des Musées Nationaux.

Ballart Hernández, Ester (1987), *Pere Pau Montañà, 1749-1803, pintor : segon director de l'Escola Gratuita de Dibuix*, Barcelona, Universitat de Barcelona.

Campabadal Bertran, Mireia (2006), *La Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona en el segle XVIII*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Casanovas, Montse; Loran, Margarida; Plans, Anna (2007), *De Joaquim de Mercader i Belloch a Paulina Pozzali Crotti, dues generacions que il·lustren l'evolució de l'aristocràcia catalana de mitjans del segle XIX a mitjans del segle XX*, Projecte d'investigació inèdit, dipositat al Centre d'Història Contemporània de Catalunya.

Costa, Maria-Mercè (1974), «Les dames nobles de Jonqueres», *II Col·loqui d'Història del monaquisme català: Sant Joan de les Abadesses 1970*, Poblet : Abadia, p. 253-255.

Fernández Trabal, Josep (2008), «El fons Llinatge Mercader, comtes de Bell-lloc», *Butlletí de l'Arxiu Nacional de Catalunya*, núm. 19, p. 2-11.

Fluvià i Escorsa, Armand de (2003). «Naturalesa jurídica de la baronia de Rocafort de Queralt», *Paratge*, núm. 15, p. 61-65.

Fontbona, Francesc (2009), *Les joies dels nostres museus: art en els museus locals de la província de Barcelona*, Barcelona, Diputació de Barcelona.

Foucart, Jacques, coord. (2009), *Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du Musée du Louvre*. París, Gallimard, Musée du Louvre Éditions.

González-Palacios, Alvar (1984), *Il Tempio del Gusto. Li arti decorative a Italia fra il classicismi ed il Barocco. Roma e il Regno delle due Sicilie,* Milà, Longanesi, p. 223-231.

Martínez Leiva, Glòria (2013), «El exilio de la reina viuda Mariana de Neoburgo y la configuración de un nuevo retrato aúlico», *Actas Carlos II y el Arte de su tiempo*», Madrid, Fundación Universitaria Española, p. 219-256.

Mateos Rusillo, Santos M. (2007), *La valoració, preservació i comunicació del patrimoni històric a Catalunya durant el segle XX. El cas de Cornellà de Llobregat,* Cornellà de Llobregat, L'Avenç.

Minguet i Batllori, Joan M. (1988), «Primera aproximació al fons pictòric del Palau Mercader», *Baix Llobregat: Butlletí del centre d'Estudis Comarcals*, núm. 15, p. 4-6.

Minguet i Batllori, Joan M. (1991), «El Palau Mercader i el seu fons pictòric», *Cornellà, una ciutat*, Ajuntament de Cornellà de Llobregat, p. 47-49.

Miralpeix, Francesc (2004), *Antoni Viladomat i Mananlt (1678-1755). Biografia i catàleg crític,* Girona, Universitat de Girona.

Miralpeix, Francesc (2014), *Antoni Viladomat i Mananlt (1678-1755). Vida i obra*, Girona, Museu d'Art de Girona.

Mirimonde, Albert Pomme de (1962-1963). «La musique dans les ouvres hollandaises du Louvre, I. Fêtes et scènes de genre», *La revue du Louvre et des musées de France*, París, p.123-138.

Quílez, Francesc (1998-1999), «A l'entorn de l'activitat pictòrica de Pere Pau Muntanya al Camp de Tarragona», *Locus Amoenus*, núm. 4, p. 201-217.

Subirana, Rosa Maria, Triadó, Joan-Ramon (2008), «Art, Història i Ideologia. Programes de les cases i palaus barcelonins al segle XVIII», *Pedralbes: revista d'història moderna*, núm. 28, p. 503-550.

Subirana, Rosa Maria, Triadó, Joan-Ramon (2011), «Recuperació econòmica i producció artística. La decoració mural de les cases i palaus barcelonins al darrer terç del segle XVIII», *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*, Barcelona, ACAF/ART Llibres, Universitat de Barcelona.

Torres i Tilló, Santi (2012), *Pintura catalana del Barroc: l'auge col·leccionista i l'ofici de pintor al segle XVII*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.

Vila Carabasa, Josep Maria (1992), *Estudi de les fonts documentals de Can Mercader de Cornellà,* Barcelona, Diputació de Barcelona, Àrea de Cooperació, Servei de Patrimoni Arquitectònic Local, p. 259-266.

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

# El paper de Pompeu Gener com a promotor i activista cultural a través de la revista internacional *Mundial Magazine* (1911-1914) de Rubén Darío

Ester Barón Borràs
Universitat de Barcelona
Ester.baron@hotmail.com

Carlota Marzo Barón
Universitat Pompeu Fabra
carlotamarzo@hotmail.com



**Resum**

Entre el 1911 i el 1914 el poeta nicaragüenc Rubén Darío dirigí la revista *Mundial Magazine* que trobà en la figura del modernista Pompeu Gener el vincle entre la intel·lectualitat catalana i hispanoamericana. Gener, a través de la correspondència amb el poeta, feu possible la col·laboració d'artistes i literats catalans dins de la revista tot obrint la cultura catalana al món. Per això, en el present estudi es pretén reivindicar la figura de Pompeu Gener i el seu paper com a vertebrador, persona de contactes i promotor cultural i, a la vegada, mostrar el ressò que tingué Rubén Darío i la seva revista a Catalunya.
**Paraules clau:** modernisme, *Mundial Magazine*, Hispanoamèrica, Rubén Darío, Pompeu Gener.

**Resumen:** ***El papel de Pompeu Gener como promotor y activista cultural a través de la revista internacional*** **Mundial Magazine** ***(1911-1914) de Rubén Darío***

Entre 1911 y 1914 el poeta nicaragüense Rubén Darío dirigió la revista *Mundial Magazine*, que tuvo en la figura del modernista Pompeu Gener el vínculo entre la intelectualidad catalana e hispanoamericana. Gener, a través de la correspondencia con el poeta, hizo posible la colaboración de artistas y literatos catalanes dentro de la revista a la vez que mostraba la cultura catalana al mundo. Por lo tanto, en el presente estudio se pretende reivindicar la figura de Pompeu Gener y su papel como vertebrador, persona de contactos y promotor cultural y, a su vez, mostrar la repercusión que tuvo Rubén Darío y su revista en Cataluña.
**Palabras clave:** modernismo, *Mundial Magazine*, Hispanoamérica, Rubén Darío, Pompeu Gener.

**Abstract:** ***Pompeu Gener as promoter and cultural activist through the international magazine*** **Mundial Magazine** ***(1911-1914) of Rubén Darío***

Between 1911 and 1914, the Nicaraguan poet Rubén Darío edited the journal entitled *Mundial Magazine* in which the modernist Pompeu Gener became the bridge between the Catalan and the Hispano-American intelligentsia. Gener, through correspondence with the poet, made possible the collaboration of Catalan artists and writers in the journal and, at the same time, projected the Catalan culture into the world. This study therefore aims to proclaim the figure of Pompeu Gener and his role as a unifying force, person with contacts and cultural promoter and, in turn, to show the effect that Rubén Darío and his magazine had in Catalonia.
**Keywords:** modernism, *Mundial Magazine*, Hispanic America, Rubén Darío, Pompeu Gener.

Amb el present estudi es vol posar llum a la figura del periodista i escriptor Pompeu Gener[1] (fig. 1) que tot i ser un dels personatges més influents del panorama cultural català de finals del XIX i principis del XX, ha esdevingut un gran oblidat, sempre emmarcat dins d'un tipus d'intel·lectual pintoresc, de poca credibilitat, malgrat l'important paper que exercí com a pont entre reconegudes figures del món artístic i literari català del seu temps i personalitats de terres iberoamericanes com el poeta modernista Rubén Darío (1867-1916), amb el qual mantingué uns vincles molt estrets, a través de la seva col·laboració a la revista *Mundial Magazine*.

Fig.1. Ramon Casas, *Retrat de Pompeu Gener* (c. 1897-1899).
Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC).

[1] Pompeu Gener i Babot (Barcelona, 1848-1920) periodista, escriptor, assagista, dramaturg, filòsof vinculat al nucli modernista català. Personatge cosmopolita i bohemi, gran viatger, col·laborà amb els seus textos a *L'Esquella de la Torratxa* i sobretot a la revista *Joventut*. En els darrers anys ha estat motiu d'estudi per l'historiador Xavier Vall i Ontiveros amb la seva tesi llegida el 2012 a la Universitat Autònoma de Barcelona, *Pompeu Gener i el Nacionalisme Regeneracionista (1887-1906): La Intel·lectualitat, la Nació i el Poder a Catalunya* a on s'aborden les concepcions polítiques de Gener.

Pompeu Gener va estar vinculat des d'un principi al nucli modernista català i freqüentà les tertúlies i les celebracions que es feien al taller de Santiago Rusiñol al carrer Muntaner de Barcelona i des d'aleshores no es deslligà de les activitats i propostes que es posaren en marxa des del grup. L'any 1891, el trobem ja plenament integrat, participant a les conegudes festes modernistes que tingueren lloc primer a Barcelona i després a Sitges de la mà del seu màxim representant, Santiago Rusiñol (1861-1931), amb el qual els uní una gran amistat col·laborant activament en l'edició de *l'Almanac Modernista de la literatura catalana*[2] i amb textos a les revistes *Pèl i Ploma, L'Esquella de la Torratxa* i sobretot a *Joventut* (Casacuberta 1997:60,61,114,126). Si bé en un primer moment des d'Espanya es concebia el modernisme català com un referent de modernitat i Gener s'inclogué en el moviment regeneracionista espanyol, amb el temps, juntament amb d'altres, s'anà apartant de la intel·lectualitat regeneracionista espanyola per seguir els camins nacionals del catalanisme. Tot i així, malgrat la posició de reconeixement de la qual gaudí durant la seva vida, els darrers anys de Pompeu Gener, marcats per la misèria, serien l'únic que en restaria en la memòria, lluny, per tant, del personatge cosmopolita, bohemi i viatger d'un primer moment:

> «Topava pel corredor que conduïa a la nostra penya, amb les ungles negres, les galtes pintades de mangra, amb el pèl tenyit i fent tentines com un borratxo i mantenint amb la mà trèmula el clàssic cigaló de cafè i anís, aquell decrèpit farcell humà que es deia don Pompeu Gener; aquell a qui; perquè era més pobre que una rata i més del cementiri que del Pla de l'Os, tothom havia perdut la consideració i li deien *Peius*, com si fos un ximple qualsevol» (Sagarra 1957:438).

**Sobre les relacions polítiques i intel·lectuals de Pompeu Gener amb Hispanoamèrica**

És sabut que l'obra de Pompeu Gener començà a ser difosa per l'Amèrica Llatina a mitjans de la dècada dels vuitanta, moment en el qual la intel·lectualitat sud-americana es veia profundament atreta per la modernitat imperant a Europa, especialment la de París. Però, fou arran de la publicació del seu llibre *Herejías* que Pompeu aconseguí fer-se un lloc entre els cercles literaris i acadèmics sud-americans, ja que l'obra, a diferència d'Espanya, va ser rebuda amb molt bones crítiques.[3] Igualment, l'any 1889, Gener visità l'Exposició Universal de París i el govern xilè, que participava amb un pavelló, li oferí la possibilitat d'una càtedra d'història i filosofia a la Universitat de Santiago que finalment aquest refutà (Vall 2012: 210).

[2] *Almanac Modernista de la literatura catalana coleccionat per Joseph Aladern y escrit p'els més notables literats*. Any I, Reus, 1894.

[3] «Averiguada la cosa, supe que cierto traficante en libros avenido con un gran exportador americano había hecho una tirada bárbara de la obra. Mas como no hay mal que por bien no venga, aunque no cobrara el dinero, cobré fama, y mi nombre ya fue conocido en todas las Américas Latinas y otros puntos de la lengua española. A partir de aquí empezaron a llegar pedidos de mi primer libro y de los que fui publicando luego.» (Gener 2007: 228).

No obstant, Pompeu Gener no fou l'únic intel·lectual en establir forts lligams culturals entre Catalunya i Hispanoamèrica, ja que l'any 1901 Josep Puigdollers i Macià fundava la revista *Mercurio*[4] que, amb una publicació mensual, tenia l'objectiu d'enfortir la relació entre ambdues bandes de l'Atlàntic. La revista perseguia, des d'una vessant política i mercantil, obrir Catalunya al món i desmarcar-se de la centralitat espanyola per fer evident que la cultura catalana anava fent el seu camí. Tot i que Gener no formava part directament de l'equip de la revista, l'amistat amb tots ells i un mateix objectiu polític i cultural de germanor amb Hispanoamèrica tingué la seva eclosió amb la rebuda que li donaren a Rubén Darío en la seva visita a Barcelona l'any 1912.

## La visita de Rubén Darío a Barcelona l'any 1912

El 28 d'abril de 1912 arribava a Barcelona el poeta nicaragüenc i pare del modernisme castellà Rubén Darío (fig.2), acompanyat d'una comitiva formada pel pintor, il·lustrador i escenògraf argentí Alfredo Guido, el redactor Javier Bueno i el reporter fotogràfic Boyé. En aquells temps Darío dirigia les revistes *Mundial Magazine* i *Elegancias,*[5] ambdues editades a París-

La visita responia a la necessitat d'efectuar una gira per Europa i Sud-Amèrica per tal de donar a conèixer aquestes noves propostes culturals, ja que al mes de maig la revista celebraria el seu primer any de difusió. El viatge començava a París, seguia per Barcelona, Madrid, Lisboa i finalment arribava a Rio de Janeiro, Sao Paulo, Montevideo i Buenos Aires. La crònica del viatge va ocupar nombroses pàgines de *Mundial Magazine* sota el títol «El viaje de *Mundial* por tierras de España, Portugal y América».[6]

El rebombori que produí l'arribada del "Príncipe de las letras castellanas" fou considerable i a l'andana de l'estació l'esperaven, com anunciava la premsa de l'època, un «gran número de literatos, ateneístas, una numerosa comisión de la Casa de América y la mayoría de los cónsules de la naciones sud-americanas»,[7] entre els quals destacava Pompeu Gener, conegut entre els seus com a *Peius*, i amb qui Darío mantenia una bona amistat gràcies als anys que havien compartit a París i Madrid; Frederic Rahola, director de la revista *Mercurio*, i el senyor Villas Muxí, president de la "Casa Amèrica".

Abans de l'arribada de Darío a Barcelona, Pompeu Gener escriuria al poeta i el posaria al dia sobre els actes previstos:

[4] En un primer moment anà acompanyada del subtítol «revista comercial hispano-americana» però el 1904 adoptaria el terme d'ibero-americana. Frederic Rahola i Trèmols es convertiria en el periodista i redactor en cap d'aquesta aposta cultural i Pere Casas Abarca seria el director artístic i president del consell d'administració juntament amb Rafael Vehils i Mariano Viada Lluch.

[5] Revista *Elegancias* amb seu a París, 1911-1914. Ed. per Rubén Darío.

[6] *Mundial Magazine*, París, núm. 14, juny de 1912, p. 148-158.

[7] *La Vanguardia*, 29 d'abril de 1912, p. 3.

«Hemos hablado en la Casa América y en el Ateneo de lo que hay que hacerle como homenaje. El sr. Vehils nos mandó una carta de usted en que dice que no puede dar conferencias y sí leer versos. Así, para hacer la fiesta más solemne con el Sr. Rahola y otros habíamos pensado lo siguiente: En el Ateneo leería usted los versos en el gran salón de sesiones. Y en el Restaurante Mundial, que está en un gran edificio encima del mar allí se le daría un gran banquete, asistiendo a ambas solemnidades, el Ateneo y la Casa América siendo una comisión mixta la que las organice. No se olvide de escribirnos o hacer escribir, enseguida el día de su llegada».[8]

Fig.2. Fotografia Rubén Darío, Frederic Rahola i Santiago Rusiñol.
Revista *Mercurio*, febrer de 1916.

[8] Carta de Pompeu Gener a Rubén Darío, 14-IV-1912. Archivo Rubén Darío (Zegers 1999: 111).

Darío visitaria l'Ateneu Barcelonès on estaria acompanyat per la senyora comtessa de Castellà, els senyors Rahola, Miquel dels Sants Oliver i Lluís Domènech i Montaner. Rubén Darío llegí diversos fragments del seu *Canto a la Argentina*, que van emocionar al públic i que Josep Maria de Sagarra elevaria amb les següents paraules: «Mai, ni el millor actor ni el millor rapsode d'aquest món, no m'han arribat, ni de lluny, a commoure com la recitació de Rubén Darío, tan plena d'ombres i de fluïditats que semblava que llegís versos des del fons de l'aigua» (Casacuberta 1997: 441).

En aquest acte, Darío seria convidat per Rusiñol i Rahola, tal com és sabut, a fer una excursió a Sitges i a un dinar al "Cau Ferrat". Igualment, la Casa Amèrica aprofità l'ocasió i celebrà un banquet en el seu honor. Entre els assistents hi havia, tal com apunta la premsa de l'època, els senyors Rubió i Lluch, Pompeu Gener, Eugeni d'Ors, Martorell, Rusiñol, Rahola, entre molts d'altres. Es va fer un brindis i Darío llegí la poesia titulada *La rosa niña*.

Igualment, un any després de la seva visita a Barcelona, el 1913 la Sala Parés exposaria un dibuix de l'artista canari Néstor Fernández de la Torre acompanyat d'un poema de Darío. L'exposició tingué poca durada, tan sols quatre dies ja que després fou presentada a Madrid i a París. La revista *Mercurio* se'n feia ressò de l'obra i la publicava al número de desembre.

## La participació dels artistes catalans a *Mundial Magazine*

Rubén Darío havia fundat, gràcies als empresaris uruguaians Alfredo i Armando Guido, la revista *Mundial Magazine* el mes d'abril de 1911, de la qual passà a ser el seu director literari mentre Leo Merelo ocupava el càrrec de director artístic. La revista buscava la col·laboració d'escriptors i literats espanyols i hispanoamericans i el format era molt ampli i divers: articles, cròniques, reportatges d'art, literatura, ciència, teatre, història, actualitat, política, moda, curiositats, etc. Tot això acompanyat d'il·lustracions, fotografies, dibuixos i gran quantitat d'anuncis publicitaris.

Amb una periodicitat mensual, el magazine tenia la seva seu a París, concretament al *Boulevard des Capucines*. La seva difusió fou extensa per diferents països i hi havia agents de la revista a Gran Bretanya, Alemanya, Itàlia, Espanya,[9] Xile i Argentina. *Mundial Magazine* aconseguí estar en funcionament durant tres anys seguits, però l'esclat de la Primera Guerra Mundial suposaria la fi del projecte l'agost de 1914.
La relació de Pompeu Gener amb Rubén Darío, segons paraules del propi Gener, s'havia

[9] En un primer moment la revista es venia a Madrid i a Barcelona i davant de l'èxit del magazine a la capital catalana, Pompeu recomanà a Darío la necessitat de centralitzar la seva venda sense passar primer per Madrid. Segons Gener en una carta adreçada al poeta: «El *Mundial Magazine* ha entrado con muy buen pie en Barcelona, y se vende bastante, pero me han dicho los libreros que tendrían que hacer una remesa á uno solo directamente sin pasar por Madrid, pues esta capital con ser mayor en número de habitantes, lee más, y cuenta con más de cien mil americanos que la habitan. Adjunta mando una tarjeta de un individuo que tiene una gran librería y es muy activo, que podría hacerles á Vds. el reparto, y liquidación.» Carta de Pompeu Gener a Rubén Darío, 12-VIII-1911. Colección Archivo Rubén Darío.

iniciat molts anys abans, primer a París, més tard a Perú i també a Madrid. De fet, va ser llavors, amb la creació de la revista, quan els lligams entre Gener i Darío s'establiren altra vegada. Fou el 8 de juny de 1911 quan Gener, assabentat d'aquesta iniciativa, li demanà, a través de correu epistolar, la possibilitat de col·laborar a la revista que aleshores tan sols tenia un mes de funcionament. L'escriptor oferia la seva virtut més evident, la d'un intel·lectual polifacètic amb capacitat d'adaptació i amb molts contactes dins el camp artístic i literari català:

> «He sabido que V. dirige la magnífica Revista titulada *Magazine Mundial*, y recordando nuestra antigua y buena amistad de Perú, y de Madrid me dirijo a Vd. para que me admita como colaborador en dicha Revista, ya que mi nombre no solo es conocido en Europa, sino apreciado también en todas las Américas Latinas. Adjunto mando un cuento humorístico que creo le gustará a Vd. y que está escrito para ser ilustrado, ya que he podido admirar las magníficas ilustraciones altamente artísticas, que ostenta el 1er. número del Mundial. Si á V. le pareciere bien yo podría encargarme de hacer unas notas mensuales sobre los últimos adelantos científicos o filosóficos, pues soy miembro corresponsal de varias asociaciones científicas de Europa. Si esto no les pareciere bien, podría dar una reseña de la literatura y movimiento intelectual en Cataluña y de tiempo en tiempo mandaría un artículo que se prestase a la ilustración».[10]

Darío li respondria: «Mi distinguido y siempre recordado. No le escribí, pidiéndole colaboración, por no saber sus señas. Todo lo que me envíe será aceptado, con tal de que sea «ilustrable» […] Quedo su viejo amigo, Rubén Darío».[11]

Podem comprovar, doncs, com Darío amb l'interès d'enfortir els lligams entre els intel·lectuals d'Espanya i Hispanoamèrica, donà total llibertat a Pompeu Gener en l'elecció de col·laboradors per a la revista. Per tant, possiblement Gener esdevé la clau de volta en les relacions de Darío amb la intel·lectualitat catalana del moment ja que *Peius* era un home de contactes i actuà com una mena d'epicentre que desplegà tota una xarxa d'amistats i coneguts disposats a col·laborar amb el poeta nicaragüenc.

En aquesta represa de contacte amb Darío i com veurem, Gener proporcionà al poeta sud-americà la col·laboració d'artistes catalans per a *Mundial Magazine*, entre els quals destaquen Xavier Gosé, Feliu Elias, Apel·les Mestres, Ramon Casas, Josep Maria Sert, Hermen Anglada Camarasa, Pere Torné Esquius, Pascual Monturiol, Lluís Jou i Senabre, Joaquim Xaudaró i Josep Maria Xiró Taltabull. També escriptors com el mateix Pompeu Gener, Carme Karr, Àngel Guimerà, Isabel Maria del Carme Castellví Gordon (Comtessa de Castellà), Pere Ferrer Gibert, Alfons Maseras i Galtés i Joan Pérez Jorba.

[10] Carta de Pompeu Gener a Rubén Darío, 8-VI-1911. Colección Archivo Rubén Darío.

[11] Carta de Rubén Darío a Pompeu Gener, 14-VI-1911. Colección Rubén Darío.

Així doncs, el 2 d'agost de 1911 Gener es posava en contacte amb Darío oferint-li la participació de Xavier Gosé[12] i Feliu Elias[13] de la següent manera:

> «Mi buen amigo Rubén Darío: Le mando adjuntas dos cartas, una para un dibujante de los llamados modernistas, que tiene un gran talento para hacer portadas y decorar libros, y otra para un pintor colorista y dibujante de gran talento, que ya es conocido en París. El primero es Elias, y el otro Gosé. Este último para las acuarelas de la portada de la Revista puede serles muy útil, como para otros aspectos –véanlos a ambos».

Igualment, en la mateixa carta li parlà del pintor i decorador Josep Maria Sert, del dibuixant Enric Pasqual Monturiol i finalment de Ramon Casas:

> «En cuanto al gran pintor decorador José M. Sert éste está de viaje. Cuando vuelva a París les mandaré una carta de presentación, lo mismo que para otro que dibuja maravillosamente los asuntos de impresión altamente dramática, llamado Pascual Monturiol. Casas anda por Europa en automóvil. Cuando vuelva que será pronto se lo escribiré a V. y le mandará preciosos dibujos».[14]

Pel que fa a Xavier Gosé acceptà l'oferta i col·laborà al llarg dels anys 1911 i 1912 amb la presència de dibuixos que acompanyaven escrits[15] o en la realització d'algunes portades de la revista com les corresponents al Nadal de l'any 1911 i al mes de maig del 1912. En la primera hi representava una noia amb barret, asseguda i llegint sota un taronger, en la segona hi plasmava una estampa geomètrica senzilla però de gran solidesa i estil que combinava el marró i el beix en un contrast bicolor que podria imitar la fulla punxeguda i serrada de l'om i en la darrera hi apareixia de nou una jove amb barret i amb una cistella de flors (fig.3). En el mateix número de desembre presentaria una Nativitat i il·lustraria un conte de Darío titulat *Cuento de Pascuas* al més estil Gosé. Tanmateix, li fou encarregat el

---

[12] A més d'adreçar-se a Darío, Gener també es cartejà amb els dos artistes per tal d'informar-los d'aquesta nova proposta: «Amigo Gosé: Por la presente tengo el honor de ponerle en relación con el ilustre literato y genial poeta hispano americano Rubén Darío que ya conocerá Ud. de nombre. Es director literario de una de las primeras revistas que se publican hoy en París, llamada, *Mundial Magazine*. Creo podrán entenderse Ud. para ilustrar escritos o para publicar alguno de sus notables trabajos artísticos. Se lo recomiendo eficazmente. Sin más, ya sabe cuánto le aprecia y admira su amigo Pompeyo Gener.» Carta de Pompeu Gener a Xavier Gosé, 1-VIII-1911. Colección Archivo Rubén Darío.

[13] «Mi querido amigo Elias: Esta tiene por objeto la presentación del ilustre escritor hispano americano Rubén Darío director de la revista *Mundial Magazine* que se edita en París siendo una de las primeras del Mundo. Creo que se entenderán respecto a ilustrar y decorar trabajos de la indicada Revista. El amigo Rubén Darío es persona de un gran gusto artístico, y además los editores son personas sumamente ilustradas. Así se los recomiendo eficazmente. Sin más por hoy ya sabe cuánto le aprecia su afmo. amigo Pompeyo Gener. Los amigos de aquí le saludan y se acuerdan mucho de Ud.» Carta de Pompeu Gener a Feliu Elias 1-VIII-1911. Colección Archivo Rubén Darío.

[14] Carta de Pompeu Gener a Rubén Darío, 2-VIII-1911. Colección Archivo Rubén Darío.

[15] Respecte als textos, Gosé il·lustrà *La justicia del Inca Huaina-Capac* de l'escriptor i polític bolivià Alcides Arguedas i *El cofre de ébano* d'Alejandro Sux, pseudònim de l'escriptor i periodista argentí, Alejandro José Maudet. En ambdós contes Gosé s'allunyà profundament de les seves temàtiques habituals i dibuixà, per exemple, una tribu d'indis.

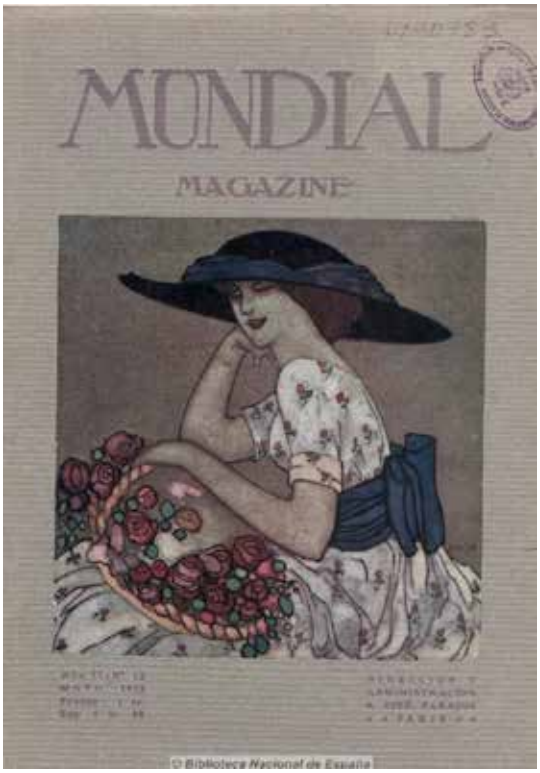


Fig.3. Xavier Gosé, il·lustració de la portada de la revista *Mundial Magazine*, maig de 1912.

Fig.4. Xavier Gosé, il·lustració del Conte de Pascuas de Rubén Darió. *Mundial Magazine*, desembre de 1911.

primer cartell de la revista sota el lema «Mundial primer Magazine Hispano-Americano editado en París»[16] amb el qual es volia fer ressò d'aquesta iniciativa artístic-literària. En el cartell, Gosé hi representà una dona al més estil *parisien* caminant sobre una bola del món (fig.4).

Segurament, el més destacat de la participació de Gosé a *Mundial Magazine* fou bàsicament la necessitat, en algun moment, d'adaptar els dibuixos al text però no deixant de banda la plasmació de la moda i del *dolce far niente* de la confortabilitat burgesa de París a la qual ens tenia acostumats.

La gran qualitat artística de Xavier Gosé i el seu reconeixement públic fou motiu d'un reportatge a la revista el mes de gener de 1912 en mans del poeta i crític d'art Joan

[16] «Reproducción del cartel de Mundial en 7 colores y oro debido al artista español Xavier Gosé. Este cartel, esencialmente decorativo, cuyas dimensiones son 74 centímetros de alto, por 52 de ancho, preparado para que pueda ser fijado a la pared formando cuadro, lo enviamos a toda persona que nos haga el pedido acompañándolo de 5 francos, muy bien embalado en un tubo de iguales dimensiones.» *Mundial Magazine*, París, núm.2, juny de 1911, p. 121.

Pérez i Jorba[17], que sota el pseudònim de Epifane de Carpocrates, es feia ressò dels nous assoliments de Gosé i alabava les qualitats d'aquest il·lustrador predecessor a l'Art déco amb gran exactitud i perspicàcia, sabent captar i resumir allò que avui en dia podem batejar com a "segell Gosé". L'article incloïa dues fotografies de l'artista i diversos dibuixos.

Per la seva banda, Feliu Elias no arribà a col·laborar-hi mai, tampoc Pascual Monturiol, ni Josep Maria Sert, malgrat l'interès del propi *Peius*. Sí en canvi, de la mateixa època que les col·laboracions de Gosé, entre 1911 i 1912, són les de Xauradó, que solia tenir una secció pròpia en la qual combinava text i dibuix, quasi sempre còmic, i la majoria de vegades emmarcat en vinyetes, algunes d'elles anomenades "el 15 X 15" (fig.5). El pintor Josep Maria Xiró i Taltabull, deixeble de Modest Urgell, hi participà l'any 1911, amb tres col·laboracions que tendien a un cert simbolisme èpic, entre les quals destaca la il·lustració d'un poema de Leopoldo Lugones intitulat *Endecha*. També realitzà la portada del gener de 1912 amb una dona abillada amb barret de plomes.

Segons una carta que Pompeu envià a Darío, Apel·les Mestres[18] també hauria pogut col·laborar[19] a *Mundial* amb unes il·lustracions però, desconeixent el motiu, l'artista català finalment no hi participà. Tot i així, la relació entre els tres ja venia conreada de feia temps, ja que l'any 1894 Pompeu, en una carta, li promet a Darío enviar-li un conjunt de poemes de Mestres:

> «Dos veces he estado a ver a Apel·les Mestres para pedirle que le remita sus dos últimos primorosos tomitos de poesías. El pobre ha estado gravísimamente enfermo y no me ha sido dado verle todavía. Me han dicho hoy que dentro ocho días se hallaría en disposición de recibirme. Enviados por él o por mí, tendrá á V. los indicados tomitos».[20]

Respecte al pintor Hermen Anglada Camarasa, seria presentat a Darío pel mateix Pompeu Gener: «Adjunta mando a V. otra carta de presentación para otro artista notable, Dn. Hermes Anglada. No sé la dirección, pero como ha expuesto en el salón, y tiene premios, y ha hecho exposiciones brillantes en la sala *Georges Petit*, fácil les será informarse de su domicilio. Cuando yo llegue a Paris ya les presentaré personalmente otros».[21] El pintor col·laborà una única vegada amb la realització de la portada del mes d'agost de l'any 1913, per la qual trià una de les seves obres, i evidencià, amb la plasmació d'una dona com a protagonista de la composició, concretament Sonia de Klamery[22], el seu

[17] Joan Pérez i Jorba (Barcelona, 1878-Voutenary-sur-Cure, Fontenay, 1928). Escriptor, poeta i crític d'art.

[18] Pompeu Gener i Apel·les Mestres coincidiren per primera vegada a l'Escola de Belles Arts l'any 1868 i a partir d'aleshores s'inicià entre ambdós una gran amistat.

[19] «Apel·les Mestres hará uno que ilustrará él mismo.» Carta de Pompeu Gener a Rubén Darío, 10-XII-1911. Colección Archivo Rubén Darío.

[20] Carta de Pompeu Gener a Rubén Darío, 20-II-1894. Colección Archivo Rubén Darío.

[21] Carta de Pompeu Gener a Rubén Darío, 12-VIII-1911. Colección Archivo Rubén Darío.

[22] Aquesta obra titulada *Sonia de Klamery (de pie)*, 1913, oli sobre tela, 188x126 es conserva al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid procedent de l'ordenació del fons del Museo Español de

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675



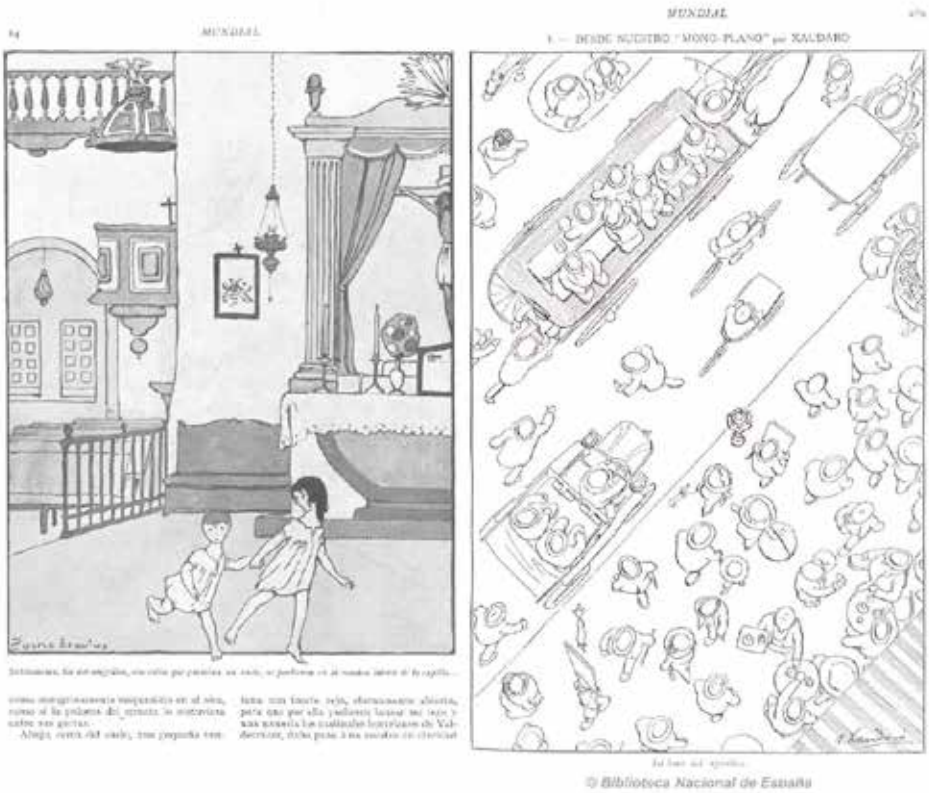



Fig.5. Pere Torné Esquius i Joaquim Xauradó, dibuixos publicats a la revista *Mundial Magazine*, números de novembre de 1913 i gener de 1912 respectivament.

estil personalíssim que havia begut del neoimpressionisme i del simbolisme per després crear una marca pròpia que es mouria entre el decorativisme i la superficialitat (fig.6). Tanmateix, dins de la revista es publicaria un article sobre «La mujer en el arte de H. Anglada Camarasa»,[23] acompanyat amb il·lustracions d'obres del pintor, retrats de dones tocades amb peinetes, vestides amb mantellines... Igualment Pere Torné Esquius contribuí entre 1912 i 1913 amb tiratges de dibuixos que il·lustraven contes,[24] els quals estaven dotats d'una certa innocència i posaven imatge al text.

Així mateix, el pintor Ramon Casas trobà el seu lloc a la revista gràcies a la intervenció de Pompeu Gener i a un text sobre ell publicat a la revista, tal hi com aquest li havia anunciat a Darío:

Arte Contemporáneo, MEAC. Correspon a la portada de *Mundial Magazine*, any III, núm. 28, agost 1913.

[23] ATL, «La mujer en el arte de Hermen Anglada Camarasa», *Mundial Magazine*, París, núm. 28, agost de 1913, p. 357-362.

[24] Com és el cas de *Cuento de Navidad* del literat mexicà Amado Nervo, la sèrie de narracions d'Antonio González Linares *La leyenda de la voluntad*, *La leyenda del amor* i *La leyenda del ideal* i, finalment, el conte *Sendas de milagro* de Fernando Pontes, accèssit en el concurs de contes de la revista.

> «Vi, aquí a Ramón Casas, que está a punto de marcharse otra vez a Nueva York donde le pagan 50,000 francos por retrato. Ahora está recorriendo los Pirineos en automóvil con Lord Deering. Llegará a fines de mes y pasará aquí algunos días antes de embarcarse. Me ha prometido darme dibujos especiales para el *Mundial Magazine* que yo le remitiré á Ud. y añadiré unas notas sobre él, y su manera de pintar».[25]

L'article estava comprès per cinc pàgines acompanyades per obres de Casas entre les quals hi havia el seu autoretrat i cinc retrats més de dones, cadascuna de les quals representava una nació, *La Española*, *La Americana*, *La Italiana*, *La Inglesa* i *La Parisiense*. Pompeu Gener[26] exaltava la capacitat de retratista com la gran virtut de Casas però, més enllà d'això, redactà un escrit molt personal que es decantà vers la relació d'amistat entre ambdós i l'estret vincle que els uní des del naixement del pintor deu anys més jove que Pompeu.

## Els escriptors catalans a *Mundial Magazine*

Pel que fa als literats catalans presents a la revista ens trobem amb Àngel Guimerà que publicà el conte titulat *El niño judío* el qual fou il·lustrat pel barceloní José Basté[27]. El gran autor de la Renaixença catalana col·laborà una única vegada amb un text en prosa, estil poc conreat en el seu cas, i amb una temàtica amb reminiscències d'identitat i creences tal com havia tractat a *Mar i Cel*. Tanmateix, durant el 1912 Guimerà portà la seva producció teatral als escenaris espanyols, les obres del qual serien traduïdes per Rafael Marquina. Uns mesos abans però, ho intentava a *Mundial Magazine* amb la *Reina Joven*. Malauradament, aquesta obra no arribaria a ser publicada a la revista. Pompeu Gener actuà també d'intermediari entre Darío i Guimerà però fou en va: «Guimerà lo veo de vez en cuando me prometió "la Reyna Joven" pero no sé si la habrá mandado- vive: Calle Petritxol 4. […] Vi á Guimerà; este en cuanto V. le escriba le remitirá la traducción al castellano de su Reyna Joven hecha por Marquina».[28]

Per la seva banda, el propi Pompeu Gener fou presentat a *Mundial Magazine* amb gran entusiasme pels editors de la revista i la seva col·laboració s'inicià el novembre del 1911 amb *El capitán Proteo. Novela histórica a fines del Antiguo Régimen*. La secció dedicada al capità Proteo ocupà dos números de la revista, el de novembre de 1911 i el del gener

[25] Carta de Pompeu Gener a Rubén Darío, 12-VII-1911. Colección Archivo Rubén Darío.

[26] «Conozco a Ramón Casas de toda la vida. Su madre y la mía eran íntimas amigas. Desde que nació que le he visto crecer y desarrollarse en lo físico y en lo intelectual. Hemos viajado juntos, hemos vivido en los mismos sitios, y nos hemos alojado en los mismos hoteles. Sus fiestas han sido las mías, y él ha sentido mis contrariedades como propias. Así es que, al contar a los lectores de *Mundial Magazine* quien es este gran pintor, me hace el efecto de que escribo un trozo de mis memorias íntimas», *Mundial Magazine*, París, núm. 10, febrer de 1912, p. 349.

[27] Pintor i il·lustrador en actiu entre finals del segle XIX i principis del XX.

[28] Carta de Pompeu Gener a Rubén Darío, 10-XII-1911. Colección Archivo Rubén Darío.

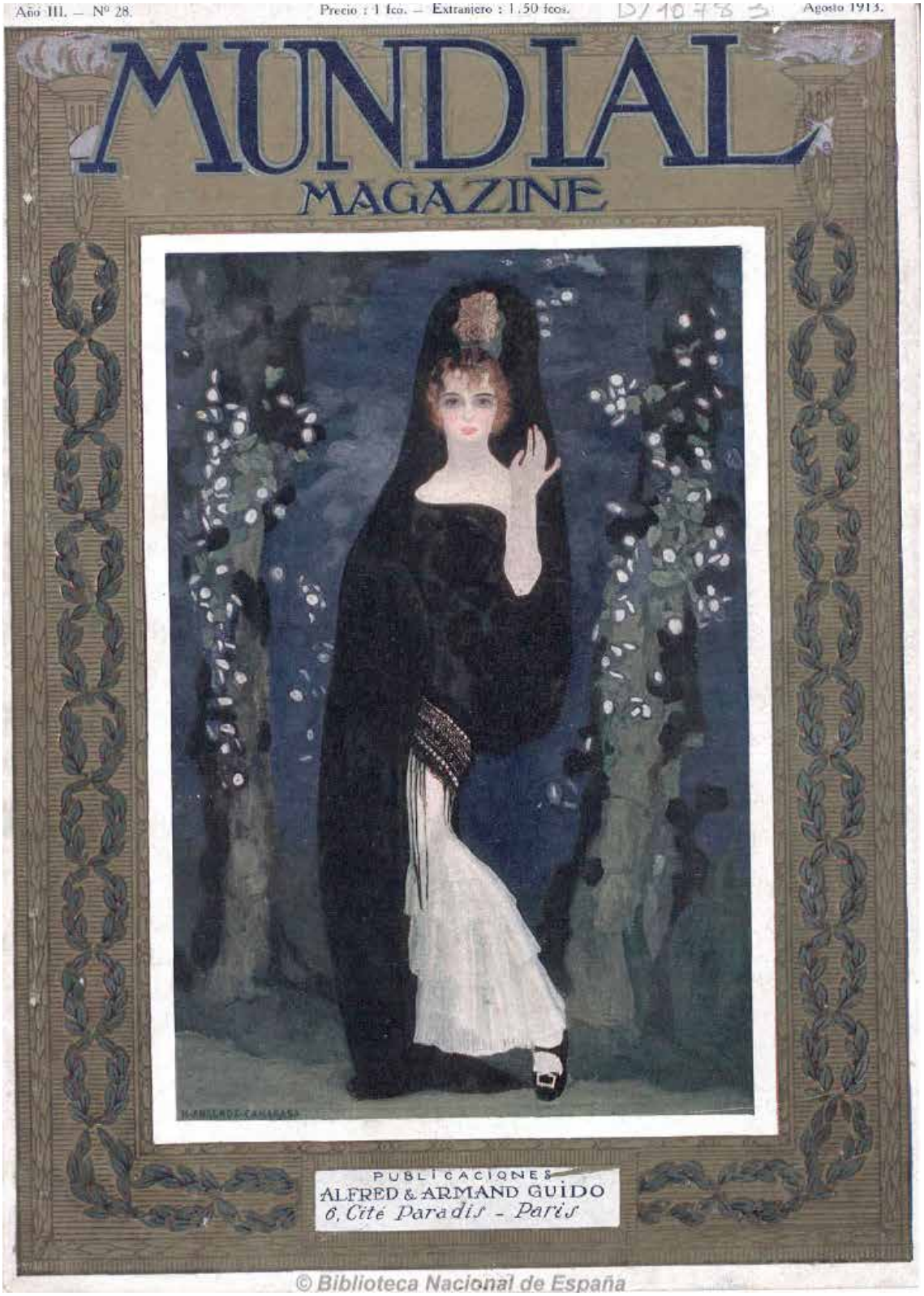



Fig.6. Hermen Anglada Camarasa, il·lustració de la portada. *Mundial Magazinez*, agost de 1913.

de l'any 1912. Les dues foren il·lustrades pel pintor i seguidor de l'Art Nouveau, l'italià Manuel Orazi.[29]

Els escrits de Pompeu[30] es caracteritzaren per ser amens i poc científics tal com ja li havia recomanat Alfons Maseras: «Lo millor que podeu fer és enviar contes i articles de vulgarització científica, que tinguin el seu costat pintoresc i pràctic, és a dir, que siguin lo menys científic possible».[31] Aquestes publicacions tenien una finalitat lúdica, de mer entreteniment, sense cap tipus de pretensió intel·lectual elevada. Ell mateix comentaria que eren escrits «en estilo ameno, al alcance de todos».[32]

Més enllà dels contes, Pompeu Gener s'encarregà d'escriure sobre les grans figures del panorama artístic i literari del moment com queda palès en les seves cartes a Rubén Darío. Entre les quals trobem Ramon Casas, com ja s'ha comentat anteriorment, i el pintor Ignacio Zuloaga:

> «Contaría con Vs. para la admisión de dos artículos que he hecho sobre unos geniales pintores actuales: Zuloaga, y Ramón Casas, teniendo en mi poder ya los dibujos de este último, y unos fotograbados artísticos preciosos hechos expresamente de los propios cuadros de Zuloaga. Podrían escoger, pues traeré más de 20. Esto me completaría la suma con 200 francos. La ilustración, bien entendido, la pagarían aparte».[33]

Igualment el 20 de febrer de 1912 dedicaria un text a la ballarina Tórtola Valencia i informaria a Darío sobre aquest fet: «Mi admirado amigo […] he certificado un artículo en correos, dirigido a usted para *Mundial.* Es sobre una gran artista coreográfica que ha admirado España, por sus reproducciones de antiguas danzas religiosas de Oriente y que va a presentarse en el próximo verano en las principales capitales de América empezando por Bolivia. En Madrid y en Barcelona ha dado representaciones, no solo en el teatro sino en los círculos artísticos, lo mismo que en Londres, donde reside».[34] L'article anava acompanyat d'unes fotografies de la ballarina per il·lustrar-lo tal com havia fet amb els textos referits a Casas i Zuloaga.

Pompeu col·laboraria també amb un text sobre l'escriptor colombià José María Vargas Vila i, dins la secció "Cabezas", amb un sobre Santiago Rusiñol el qual seria il·lustrat per Daniel Vázquez Diaz[35] amb un retrat del pintor, de traç ràpid i lleuger, i al carbonet,

---

[29] Manuel Orazi (Roma, 1860-París, 1934). Pintor, il·lustrador i cartellista italià establert a París.

[30] Entre els contes trobem la publicació de *Desastres y desventuras de Mister Choffy's*, *La noche de Navidad de dos compañeros de armas* y *Las Pascuas de Navidad del Moro Loco*.

[31] Carta d'Alfons Maseras a Pompeu Gener, 21-IV-1913 (AHCB).

[32] Carta de Pompeu Gener a Rubén Darío, 15-II-1913. Colección Rubén Darío.

[33] Carta de Pompeu Gener a Rubén Darío, 22-VIII-1911. Colección Archivo Rubén Darío.

[34] Carta de Pompeu Gener a Rubén Darío, 20-II-1912. Colección Rubén Darío.

[35] Daniel Vázquez Díaz (Nerva,1882-Madrid, 1969) en les seves estades a París, abans d'establir-s'hi definitivament l'any 1918, entraria en contacte amb els intel·lectuals de l'època i especialment amb l'equip

deixava petjada del gran representant del modernisme català. Cal apuntar així mateix que molts dels projectes de Gener com és el cas d'uns articles sobre Antoni Gaudí,[36] Josep Clarà[37] i Joan Maragall[38]finalment no van ser publicats.

Per la seva banda, la polifacètica Carme Karr,[39] col·laboradora juntament amb Pompeu Gener a la revista modernista *Joventut,* participà en dues ocasions a *Mundial Magazine* l'any 1912. En la primera publicació parlà del retratista i pintor català Pablo A. Bejar i en la segona i, última, de l'Orfeó Català. El mateix mes de març Rafael Vehils se'n faria ressò de la primera publicació de Karr a la revista i felicitaria a Darío sobre l'interès que mostrava per enfortir els lligams intel·lectuals entre Catalunya i Hispanoamèrica.[40]

Karr, musicòloga i políticament activa, escriuria sobre la creació de l'Orfeó Català de l'any 1891 i tot el que suposà la instauració d'aquesta entitat artística per a la cultura catalana. Carme Karr, a través d'aquest article, elevava el propòsit engegat i, tanmateix, i segurament el més important, projectava Catalunya al món.

L'escriptor Alfons Maseras, juntament amb Pompeu Gener, seria dels redactors catalans que més col·laboraria en la publicació d'articles per a *Mundial Magazine*. Les seves contribucions[41] es mantenien en la línia lúdica de Gener. Tanmateix s'encarregà d'una



que formava part de *Mundial Magazine*. Seria l'encarregat d'il·lustrar la secció "Cabezas", en la qual retratava personalitats de l'època com és el cas de Rubén Darío i Santiago Rusiñol, acompanyats d'un escrit sobre el personatge en qüestió, el primer pel guatemalenc Gómez Carrillo i el segon pel mateix Pompeu Gener.

[36] «Sobre Gaudí (arquitecto) aún no he podido acabar el trabajo pues este señor está en el campo reponiéndose de su salud y no ha vuelto. En cuanto vuelva, le veré para unos datos que me faltan y para las ilustraciones, que serán curiosísimas, y se lo remitiré junto». Carta de Pompeu Gener a Rubén Darío, 20-II-1912. Colección Rubén Darío.

[37] «Al mandar los trabajos anteriores prevenía a Alfredo Guido que mandaría un breve estudio sobre el gran escultor español José Clará *sociétaire del Salon*, primera medalla que acababa de hacer una gran exposición en Barcelona de obras destinadas a la Argentina y Chile principalmente. Este artículo formaría parte de la serie que tengo empezada con el de Ramón Casas, Ignacio Zuloaga. Y podría formar un volumen sobre artistas hispanoamericanos, cuando hubiese los suficientes, aprovechando los grabados de Mundial». Carta de Pompeu Gener a Rubén Darío, 15-II-1913. Colección Rubén Darío.

[38] «No habiendo recibido orden de usted no mandé lo de Maragall más a más cuando vi un bonito suelto en Mundial, acompañado del retrato». Carta de Pompeu Gener a Rubén Darío, 20-II-1912. Colección Rubén Darío.

[39] Carme Karr (1865-1943) dona cultivada en molts camps entre els quals cal destacar la seva lluita feminista i pacifista en la qual col·laborà activament amb Dolors Monserdà junt amb la qual fundà la revista *Feminal*, per tal de suplir una mancança evident, la no presència de les dones dins dels cercles intel·lectuals catalans.

[40] «Acabo de leer en la revista Mundial correspondiente a este mes la halagadora ponderación que la Sra. Carmen Karr ha hecho de esta nuestra empresa de fraternidad hispano-americana. Como director que es Vd. de la referida publicación, me apresuro a testimoniarle mi gratitud por tan bondadosa deferencia, siéndome muy grato hallar nueva ocasión para poderle reiterar la devoción sincerísima de esta corporación hacia el más ilustre de los poetas y el verdadero nacional de Hispano-América». Carta de Rafael Vehils a Rubén Darío, 16-III-1912. Colección Archivo Rubén Darío.

[41] *El árbol del bien y del mal*, *Parábola del real festín*, *La sombra del Conde Arnaldo* amb il·lustracions de Lecoutre, *De cara al mar* amb il·lustracions de Falgàs, *Las tres profesas de brujas* amb il·lustracions de

secció de "Cabezas" en la qual tractà sobre l'escriptor i polític uruguaià José Enrique Rodó.

Així com, Joan Pérez i Jorba es posaria en contacte directament amb Darío el 23 d'abril de 1911 i li comunicaria la possibilitat de col·laborar a la revista:

> «Trataba sencillamente de proponerle mi colaboración para *Mundial*, comenzando por una buena reseña de los salones oficiales e independiente de pintura que acaban de ser inaugurados. Luego podría hacer una serie de estudios sobre los más grandes pintores franceses, estudios que el magazine haría ilustrar con representaciones de los más célebres y valiosas lienzos. Para evitar la frecuencia de mi firma en el magazine, adoptaría algunos seudónimos».[42]

Tal com li anuncià al poeta nicaragüenc, utilitzaria pseudònims en els seus escrits com és el cas de *Epifane de Carpocrates*, *Jorge de San Jorge*, en al·lusió al poeta valencià medieval, i *Arnaldo de Villanueva*, pel metge del segle XIII. Les seves col·laboracions a *Mundial*, que anaren des del 1911 fins el 1913, es mogueren dins de l'àmbit de l'art.[43]

Pérez Jorba informaria a Darío dels seus propòsits per a la revista: «Mi querido amigo y maestro: Me permito recordarle que, para Mundial de Octubre, tengo listo ya un estudio sobre Zurbarán. Ahora preparo otro sobre Juan de Juanes, el jefe de la escuela valenciana. Luego irá otro sobre Morales y luego sobre algún otro pintor de enjundia español. Así al final, podrá hacerse un libro especialmente consagrado a la pintura española».[44]

La poetessa i escriptora Isabel Maria Castellví, sota el pseudònim de Comtessa de Castellà, col·laborà tan sols en una ocasió el novembre de l'any 1912 amb un escrit titulat *La canción de otoño*. En ell, amb un to profundament melancòlic, descrivia l'arribada de la tardor. Per la seva banda, el periodista Pere Ferrer Gibert, redactor en cap dels diaris mallorquins *El Liberal* i *El Dia*, contribuí tres vegades en la publicació a *Mundial Magazine*. La primera, el maig de 1912, parlà de Mallorca,[45] la segona, l'agost de l'any 1913, escrigué un conte titulat *Flirt* i il·lustrat per Hemmings i la tercera i última, el febrer

---

José Basté, *Mictlan Tehuctli* amb il·lustracions de Viscal i una traducció del *Cant Espiritual* de Maragall a la versió de Nadal del 1911.

[42] Carta de Joan Pérez i Jorba a Rubén Darío, 23-III-1911. Colección Archivo Rubén Darío.

[43] Tractà temes diversos, sobretot escrits sobre artistes com *El Greco*, *Diego Velázquez, Bartolomé Esteban Murillo*, *Juan de Juanes*, *Francisco de Zurbarán*, *Orígenes y acrecimiento de la pintura española. Artistas primitivos y artistas de transición* i, finalment, *Un renovador del Arte decorativo* (Georges Henri Manzana Pissarro) i *Los pintores de la pasión*.

[44] Carta de Joan Pérez i Jorba a Rubén Darío, sense datar. Colección Archivo Rubén Darío.

[45] Darío visitaria Mallorca l'hivern de 1906 a 1907 i després el 1913 s'instal·laria per un temps a Valldemossa, fou en aquestes estades que entraria en contacte amb la intel·lectualitat de l'illa. «Sr. D. Rubén Darío. Amigo y maestro: ahí va mi última y modesta obrita, en la que encontrareis páginas que harán revivir nuestra estancia en Mallorca. Los amigos Rusiñol y Alomar me encargan os salude efusivamente y os felicite por el acierto demostrado en la discreción del *Mundial Magazine*». Carta de Pere Ferrer Gibert a Rubén Darío, 11-VIII-911. Colección Archivo Rubén Darío.

de 1914, redactà sobre *Las memorias de don Juan*. La seva seria la darrera col·laboració catalana a la revista abans de l'esclat de la Primera Guerra Mundial i l'imminent tancament de la mateixa.

Un cop tancada la revista, Rubén Darío, un enamorat de Barcelona i de Mallorca, escriuria al seu gran amic Julio Piquet i li diria: «Torre ideal, cerca del Tibidabo: jardín y huerto a un lado; tranvía cerca; baño, luz eléctrica, timbres, la mar de piezas, todo amueblado, todo listo; piano... ¡Dieciocho duros al mes! Yo no me muevo de aquí. Pagué tres meses. Me exigen, para dentro de otros tres, el resto del año. Y ya veré cómo lo arreglo, porque he aquí lo que yo necesitaba: esta soledad sana, con sol, y frutos, y flores, y pájaros, y… sólo viéndolo se cree.» Però poc temps després, arran del temor de la Primera Guerra Mundial marxaria per no tornar mai més ja que moriria dos anys després al seu país natal.



## FONS DOCUMENTALS

**Arxiu Històric Ciutat de Barcelona.**
Fons Pompeu Gener i Babot. AHCB3-092/5D34.

**Archivo Rubén Darío**.
Colección Archivo Rubén Darío, Universidad Complutense de Madrid. Biblioteca.

**Colección Rubén Darío.**
Biblioteca Nacional Digital de Chile.

**Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC).**
MNAC-GDG 026928-D, Ramon Casas, Retrat de Pompeu Gener i Babot, "Peius", c.1897-1899.

## FONTS BIBLIOGRÀFIQUES

Darío, R. (1911-1914), *Elegancias: revista mensual ilustrada artística, literaria, modas y actualidades,* París, Ed. per Rubén Darío.

***La Vanguardia***
«Notas locales», *La Vanguardia*, 29 d'abril de 1912, p. 3.

***Mundial Magazine***
*Revista de Arte, Ciencias, Historia, Teatros, Actualidades y Modas*. Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España. Números del 05/1911 al 04/1914.

***Mercurio. Revista Comercial Hispano-Americana***
Revista Comercial Ibero-Americana, Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de España.
*Mercurio. Revista Comercial Hispano-Americana*, any 1, núm. 1, 3 de desembre de 1901.
*Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, any 3, núm. 23, 4 d'octubre de 1903.
*Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, any 8, núm 81, 1 d'agost del 1908.
*Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, any 12, núm 149, 2 de maig de 1912.
*Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, any 12, núm 150, 17 de maig de 1912.
*Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, any 13, núm 191, 11 de desembre de 1913.
*Mercurio. Revista Comercial Ibero-Americana*, any 16, núm 248, 17 de febrer de 1916.

## BIBLIOGRAFIA

Casacuberta, M. (1997), *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Gener, P. (2007), *Mis antepasados y yo: Apuntes para unas memorias*, Barcelona, Punctum.

Sagarra, J. M. (1957), *Memòries*, Barcelona, Editorial Noguer.

Zegers B., P.P, (1999), *Rubén Darío. Epistolario selecto*, Santiago de Chile, LOM Ediciones.

## RECURSOS WEB

Vall, O. X. (2012), *Pompeu Gener i el Nacionalisme Regeneracionista (1887-1906): La Intel·lectualitat, la Nació i el Poder a Catalunya*, Universitat Autònoma de Barcelona: http://ddd.uab.cat/pub/tesis/2012/hdl_10803_310401/xvo1de1.pdf

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

# Alexandre de Riquer i les arts decoratives

Eliseu Trenc
Université de Reims
eliseotrenc@noos.fr



**Resum**

Aquest estudi se centra en una de les facetes artístiques del polifacètic Alexandre de Riquer, les arts decoratives. Parteix de les pintures murals a les aplicades a mobles i tot tipus d'objectes com les joies i cofres, a més de fer referència als esmalts. Distingeix dues etapes ben diferenciades i, alhora que fa una recopilació de dades i objectes, revisa el que s'ha dit sobre aquesta faceta de l'artista, fent algunes puntualitzacions sobre l'entrada del japonisme.
**Paraules clau:** Alexandre de Riquer, arts decoratives, esteticisme, modernisme, japonisme.

**Resumen:** ***Alexandre de Riquer y las artes decorativas***

Este estudio se centra en una de las facetas artísticas del polifacético Alexandre de Riquer, las artes decorativas. Parte de las pinturas murales a las aplicadas en muebles y todo tipo de objetos como las joyas y cofres, además de hacer mención a los esmaltes. Son distinguidas dos etapas bien diferenciadas en su obra y, además de recopilar datos y obras, se revisa que se ha dicho sobre esta faceta del artista y se hacen algunas puntualizaciones sobre la entrada del japonismo.
**Palabras clave:** Alexandre de Riquer, artes decorativas, esteticismo, modernismo, japonismo.

**Abstract:** ***Alexandre de Riquer and the decorative arts***

This paper focuses on one of the artistic facets of Alexandre de Riquer, the decorative arts. From a study of wall painting it proceeds to study paintings applied to furniture and to all kinds of objects such as jewels or jewellery boxes, and also mentions enamels. Two distinct periods are distinguished in his work, and, after a review of what other researchers have said about this facet of the artist, some points are made about the introduction of Japanism into his work.
**Keywords:** Alexandre de Riquer, decorative arts, aestheticism, modernism, Japanism.

Alexandre de Riquer es probablement un excel·lent representant de la figura de l'artista polifacètic capaç de conrear diverses arts i assolir, amb la seva capacitat creadora, una integració de totes elles. Riquer fou pintor, il·lustrador, gravador, exlibrista, dibuixant, dissenyador i poeta i sempre se l'ha identificat estilísticament amb el Modernisme més genuí d'Art Nouveau. Nogensmenys, veurem que hi ha dos Riquers, un que podríem qualificar de pre-modernista, que té una primera etapa que va més o menys del 1879 al 1893, i un segon, d'ençà els anys 1894, 1895, que té una etapa plenament modernista. Aquesta classificació és vàlida per a tots els artistes i arquitectes catalans nascuts abans del 1860, des del gran decorador Francesc Vidal i Jevellí, (1848), Lluís Domènech i Montaner (1850), Gaudí (1852), Apel·les Mestres (1854), fins a Riquer (1856).

La primera època creativa, de finals dels anys 1870 fins a la meitat dels anys 1890, no és ben bé modernista, sinó eclèctica. Te una forta empremta del neogòtic en els mobles de Francesc Vidal, una barreja de neogòtic i d'orientalisme a les primeres construccions de Gaudí, i també influència del japonisme sobretot en les arts gràfiques amb Apel·les Mestres i Alexandre de Riquer. És en aquest context artístic que el jove de Riquer, essencialment aleshores dibuixant il·lustrador i pintor, comença a interessar-se per la pintura decorativa. Això va ser segurament degut a un procés de canvi de la classe mitjana catalana, que assumí gradualment el valor social i cultural de l'art i esdevingué compradora d'objectes d'art modern, contemporanis.

La diversificació de les activitats de Riquer al llarg del decenni 1880-1890 s'ha d'entendre dins aquest context. Dels primers anys 1880, per aquest estil inconfusible esteticista, amb aquesta barreja d'una ornamentació en forma de catifa i una tipografia neogòtiques i uns elements estilitzats de la fauna i la flora japonitzants, data la seva targeta comercial de pintor decorador que demostra que Riquer es reivindica com un especialista del tema (fig.1). I de fet tenim d'aquests anys diverses realitzacions que proven que va tenir un cert èxit. Probablement la primera pintura decorativa que va realitzar Riquer és la sèrie de cinc tapissos que glosen la cançó popular *Los estudiants de Tolosa*, propietat de Donya Vicenta Vilaró de Torres, que coneixem ja que van ser reproduïts en blanc i negre e il·lustren el llibre del mateix títol, editat i decorat per Riquer l'any 1886. Això també ens indica que els tapissos van ser realitzats entorn del 1885. De forma adient amb el context medieval de la cançó popular, aquestes composicions són clarament neogòtiques amb aquest emmarcament rectangular que trobarem en tota la pintura decorativa de Riquer d'aquests anys. També sabem que dissenyà un sostre amb el lema *"Surge et ambula"*, que guanyà el premi que oferia l'associació barcelonina d'Amics del País.

La font estilística de tota aquesta primera pintura mural riqueriana, creiem que cal anar a buscar-la en Viollet-le-Duc i el corrent neogòtic francès. Gràcies a la llista dels llibres comprats l'any 1920 pels Museus de Barcelona, a la mort de l'artista, i a la llista dels adquirits l'any 1924 per la Biblioteca de Catalunya, a més dels que havia guardat la família a Palma de Mallorca els anys 1970, vam poder reconstituir gran part de la biblioteca molt abundant en llibres d'art d'Alexandre de Riquer.[1] Entre ells hi havia el *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, de Viollet-le-Duc, editat a París els anys 1872-1875 i *Compositions et dessins de Viollet-le-Duc* (París 1884). Com molts artistes

[1] La biblioteca de Riquer fou reproduïda a Trenc 1982:311-359 i Trenc 1983:317-346.

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana
d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

Fig. 1. Alexandre de Riquer, Targeta comercial de Riquer, pintura decorativa (c. 1880). Calaf: Col·lecció privada.

catalans, Riquer visità l'Exposició Universal de París de l'any 1889, on va tornar a veure els museus del Louvre i de Cluny, el seu museu predilecte. El seu interès per l'art medieval anava augmentant, considerava Viollet-le-Duc com el més gran dels arquitectes i per tant hauria estat un honor ésser un dels seus deixebles com ho escriu en una carta al seu germà Pepito: «…con solo poderme llamar su discípulo faria e'vano como un pavo real».[2] La majoria d'aquests tapissos estan pintats sobre tela com l' *Epifania* del 1887, barreja de neogòtic i d'un cert orientalisme amb el tema dels reis mags i la riquesa cromàtica del teixit d'otomà. Aquesta obra de gran format com tota aquesta pintura decorativa (250 x 104 cm) pertany a Maria Fonolleda, que coneixem gràcies a la feina de benedictí de recerca de teixits de Josep Casamartina, a qui donem les gràcies.

Una altra obra religiosa de la mateixa època pertany als descendents de Riquer a Palma i es un tapis de tema religiós que es va fer per la comunió d'un dels fills de l'artista. També tenim obres profanes com els plafons de *Les quatre estacions*, olis sobre tela que són d'aquests anys finals del decenni 1880-1890. Hi trobem la mateixa tipografia que a l' *Epifania*, i aquest mateix realisme i detallisme de les figures de pageses catalanes de les diverses edats simbolitzades per les estacions, en un entorn campestre que ens recorda el seu paisatgisme centrat en el camp de La Segarra d'aquells anys. Les orles també son florals i estilitzades (comença a entreveure's un cert japonisme) i com a curiositat tenim el recurs del medalló on figura el cap de les figures femenines, recurs molt emprat en la il·lustració de llibres i revistes de la època.

Compararem aquesta sèrie amb una altra dels plafons de les estacions de 1897, molt diferent. Fora d'aquestes pintures, sembla ser que el primer treball d'interiorisme de

[2] Arxius de la família Riquer a Palma (ADFRP)

Riquer fou la decoració de la casa del poeta Jacint Torres Rayetó l'any 1884, de la qual no tenim cap imatge. En una col·lecció particular de Barcelona (Col·lecció Manolo Sarró) es conserva la *Cacera*, de format molt vertical amb aquesta barreja de realisme en la figura de la pagesa i dels gossos, i d'estilització en la orla rectangular floral i el fons superior del rectangle central on trobem un tractament japonitzant d'unes plantes. I això ens porta a l'altre element estilístic que podria definir aquest protomodernisme, també qualificat per Alexandre Cirici com "Esteticisme" (Cirici 1973:48) i que és el japonisme que apareix molt clarament en el conjunt de les pintures de la casa del Senyor Bofill, del 1887, i que avui pertanyen al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). Són plafons de gran dimensió (176cm x 176 cm o 176 x 84 cm), pintats al tremp sobre tela, amb una curiosa barreja d'un marc neogòtic, d'al·legories clàssiques modernitzades de la medicina, la cirurgia, la química, l'aire, el foc, l'aigua i la llum, i un estil compositiu i un tractament formal totalment japonitzant. Van ser fets per al Senyor Bofill, que era dentista, i Riquer els presentà a la Sala Parés el novembre del 1887. A més dels sis plafons al·legòrics (el que presenta una nimfa alada davant de la sortida del sol correspon segurament al de la llum), hi ha dos plafons verticals, com els *kakejiku* japonesos, amb un tractament de la flora de manera plana i estilitzada.

Alexandre Cirici, en el seu llibre clàssic sobre l'art modernista, situa la influència col·lectiva del japonisme a Barcelona d'ençà de l'èxit contundent de la secció japonesa a l'exposició Universal de Barcelona de 1888. Nogensmenys escriu: «Però Riquer, amatent a les realitats britàniques, s'havia avançat als seus connacionals en la descoberta» (Cirici 1978:73). No estem d'acord amb Cirici en aquest punt de la influència anglesa en el japonisme de Riquer respecte als anys 1880, que es basaria, segons Cirici, en el coneixement de l'art de Whistler per part de l'artista català, coneixement que no es nota enlloc a la seva obra. El que sí vam trobar a la biblioteca de Riquer és que tenia el recull sense data *Art japonais. Compositions polychromes de caractère décoratif* i, sobretot, el llibre de Louis Gonse, *L'art japonais*, publicat a París l'any 1883 per la prestigiosa casa editorial especialitzada en llibres d'art A. Quantin, que Riquer i Apel·les Mestres, el seu gran amic i mentor, coneixien prou bé. Penso doncs, que el japonisme va entrar a Barcelona els primers anys 1880 a través de les arts del llibre i de París com es nota perfectament en els llibres il·lustrats per Mestres i Riquer. Que la influència del japonisme a les arts decoratives catalanes és ben anterior al 1888, en tenim una altra prova en el que es potser el primer disseny per les arts decoratives de Riquer, ja que l'any 1883 havia pintat a l'estil japonès els vidres d'una jardinera de ferro forjat projectada per l'arquitecte C. Oliveras, que encara no s'ha pogut localitzar, que surt però reproduïda en blanc i negre a la portada del núm. 6 de la revista *Arte y Letras*[3] i ens dóna unes precioses indicacions sobre aquest japonisme incipient a Catalunya, barrejat amb una estructura d' ebenisteria neogòtica.

No tot, però, era japonisme, i com hem dit el neogòtic i cert realisme campestre eren ingredients de l'estil de Riquer dels anys 1880, com per exemple es pot veure en la seva col·laboració arran de l'Exposició Universal del 1888 amb l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner, que Riquer coneixia com a mínim d'ençà del 1882, quan Domènech era

[3] *Arte y Letras*, núm. 6, Barcelona, 1 de febrero 1883, portada, p. 1.

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana
d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

Fig. 2. Alexandre de Riquer, *Malvasia de Canarias* (1887-888). Ceràmica que corona l'exterior de les parets del restaurant de l'Exposició Universal de 1888, El castell dels tres dragons. Barcelona: Parc de la Ciutadella

director artístic de la col·lecció de llibres il·lustrats *Biblioteca Arte y Letras* (Gutiérrez 2012), creada l'any 1881 per Enric Domènech i Montaner, administrador i Celestí Verdaguer, impressor.[4] L'espectacular Hotel Internacional de Domènech, enderrocat immediatament després de l'exposició, contenia un treball de decoració interior de Riquer, que també dibuixà els motius de les ceràmiques que coronen l'exterior de les parets del restaurant de l'exposició, *El castell dels tres Dragons*, amb temes del camp i de la flora catalana, tractats de forma realista, que encara es poden veure avui (fig.2). Com a curiositat, i també per què és ben típic de l'esteticisme i que va molt lligat a les arts decoratives tenim el primer cartell que va fer Riquer per a l'estand de Francesc Vidal a l'Exposició Universal de Barcelona del 1888. Aquest cartell és insòlit per la tècnica emprada, la fototípia, el cromatisme, blanc i negre, i el seu estil molt recarregat, neogòtic i medievalitzant. Com que també es coneix una targeta comercial idèntica a aquest cartell (col.lecció Joan Graells, Calaf) del mateix any, de mides però molt més reduïdes, es pot pensar que el cartell és en realitat una ampliació de l'anunci.

A la mateixa època, els anys 1888 i 1889, Riquer dibuixà una xemeneia del Palau Güell tornant a prendre un tema iconogràfic de moda aleshores, el de Santa Isabel d'Hongria, símbol de la caritat cristiana, en un estil esteticista neogòtic (fig.3). Cal recordar també que l'esposa d'Eusebi Güell es deia Isabel Güell i López, el que també podria explicar aquesta iconografia. L'arquitecte i constructor d'aquesta gran xemeneia fou Francesc Vidal, la qual cosa prova la col·laboració de Riquer amb aquesta gran empresa d'arts decoratives, a més del cartell. Alguns dels parafocs del Palau Güell també són dels tallers Vidal com es veu en alguna fotografia antiga de Serra.

La dedicació de Riquer a les arts decoratives era aleshores tant forta que va intentar professionalitzar-se en aquest camp, fundant l'any 1892, al carrer de Clarís, 38 i 40, amb el seu cosí Manel de Riquer un taller d'ebenisteria, de decoració d'edificis i d'interiorisme. Ho sabem per una formosa targeta comercial (col.lecció Joan Graells, Calaf) , de composició molt atapeïda, amb un disseny i una tipografia esteticistes i la presencia d'aquesta figura femenina alhora al·legòrica i sensual tan característica de Riquer. Ell dissenyava els projectes. Avui gairebé no es coneixen les realitzacions d'aquest taller. Alguns dibuixos que hem pogut veure en els diferents arxius de la família Riquer són de caràcter neogòtic, d'altres més moderns. L'únic moble que vam veure fa molts anys és una tauleta de nit que es conserva a Mallorca, d'estructura asimètrica i d'una gran simplicitat formal que recorda l'art del moble anglès de l'*Aesthetic Movement* influït pel moble japonès. La qualitat tècnica del taller devia ser bona, ja que l'única medalla d'or de la secció espanyola a la World's Columbian Exposition de Chicago del 1893 fou guanyada per "A. De Riquer y Companya", de Barcelona, que hi presentà una arqueta ricament decorada, com ho prova un document de la Comissió de l'exposició conservat als arxius de Lorenzo Borràs de Riquer, a Palma de Mallorca (ADFRP).

[4] L'any 1882, Enric Domènech publicà la revista del mateix nom *Arte y Letras*, esmentada abans, que regalava als subscriptors de la Biblioteca.

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana
d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

Fig. 3. Alexandre de Riquer, *Santa Isabel d'Hongria* (1888-1889), plafó central de la Xemeneia del Palau Güell de Francesc Vidal Barcelona. Barcelona: Palau Güell.

Nogensmenys aquesta arqueta no apareix en cap dels catàlegs de l'exposició i no sabem com era. Una cosa curiosa, ja que parlem d'arquetes, és que a l'oli sobre teixit de l'*Epifania*, a baix de la composició, a l'esquerra es pot veure una arqueta que sembla, aquesta de metall, i que Riquer hagués pogut dissenyar per Masriera, quan hi treballava. Potser també el projecte d'una politja neo-gòtica, en forma d'aucell, que vam trobar als arxius de la família Riquer a Palma (ADFRP) hauria pogut ser realitzada en aquest taller. De totes formes l'activitat del taller va durar menys d'un any, ja que a la tardor del 1893, Manel de Riquer i Carbonell, el cosí d'Alexandre, associat amb el seu germà Francesc i amb el cunyat d'Alexandre, Pedro Palau González de Quijano, va reprendre les seves excavacions al monestir de Poblet a la recerca d'un pretès tresor, vertader acte de vandalisme, de profanació i de destrucció del bellíssim cenobi, com conta amb la seva habitual ironia i mordacitat Martí de Riquer (1979:624-629).

De fet, com ens havia indicat amablement Ricard Bru, que havia consultat la documentació notarial de l'empresa en el moment de liquidar el negoci, el primer a marxar va ser l'Alexandre i per això l'empresa es va anomenar "M. Riquer y Cia" i "M. Riquer" durant un breu període de temps. En tot cas, va tenir una vida molt curta perquè la dissolució del negoci la van signar davant de notari el 6 de febrer de 1893, i per tant, amb menys d'un any de vida.

Una altra modalitat de les arts decoratives a les que es dedicà Riquer fou el disseny de joies per la casa Masriera. Segons el testimoni de Lluís Masriera, Riquer treballà força anys a la botiga del carrer Ferran, oberta l'any 1875. Escriu Lluis Masriera en les seves memòries (Masriera 1954): «Hacia el fondo del despacho de mi padre se alzaba un tabique de madera de unos tres metros de altura, detrás del cual dibujaba yo al lado de Alejandro de Riquer.» Si pensem que Lluís Masriera havia nascut l'any 1872, que ingressà a Llotja el 1886 als 14 anys i que va treballar des de ben jove al negoci familiar podem datar aquesta activitat de Riquer al taller dels Masriera entre els anys 1886 i 1890, més o menys. Es coneix un medalló d'esmalt pintat, pedreria i metall, de 6 cm. de diàmetre, signat amb el monograma AR i l' inscripció *Messalina*, el retrat de l'emperadriu, que Pilar Vélez data entorn l'any 1890[5] i que és una de les poques mostres de Riquer en l'art de l'esmalt. Nogensmenys vam trobar els anys 1970 a les col·leccions de la família Riquer a Palma dos altres esmalts de Riquer, un representant una figura femenina nua, dins un marc de gust barroc, i un altre una Mare de Déu. Pilar Vélez cita algunes de les peces dissenyades pel nostre artista que transcrivim: «l'arqueta de plata i el pergamí dedicats el 1890 al pintor Baldomer Galofré, oferta per l'ajuntament de Reus al pintor en agraïment a l'obsequi d'unes obres seves que aquell féu a la seva vila nadiua.»[6]

Tornarem a parlar del disseny de joies a l' etapa plenament modernista de Riquer, ja que els exemples coneguts de dissenys seus pertanyen a la segona etapa de la seva trajectòria artística. Però no solament dissenyà joies, com ho prova el catàleg de *La Exposición*

[5] Vélez 1999: 128. Aquest medalló fou reproduït al catàleg de l'exposició *Alexandre de Riquer 1856-1920*, que se celebrà a la Caixa de Barcelona l'any 1985 (*Alexandre de Riquer* 1999: 43n.186).

[6] Vélez 1999: 128. Els dissenys d'aquestes peces foren també esmentats i reproduïts al mateix catàleg de l'exposició (*Alexandre de Riquer* 1999: 11).

*nacional de Industrias Artísticas e Internacional de Reproducciones* del 1892. A la pàgina 97 trobem els dibuixos de Riquer destinats a tota mena d'objectes artístics, per exemple amb el N° 404, un dibuix aquarel·lat per un plat de majòlica, amb el N° 405, tres dibuixos aquarel·lats per *azulejos*, amb el N° 406, el dibuix aquarel·lat per un gerro de majòlica, amb el N° 407 un *remate de verja*, amb els N° 408 i 409, dos dibuixos de làmpada de grans dimensions (Catálogo 1892: 97). Malauradament no tenim cap foto d'aquests objectes, i ens és impossible saber si encara eren esteticistes o ja apuntaven al Modernisme.



**El Modernisme i l'Art Nouveau**

El fet que va canviar l'art de Riquer fou el seu viatge de dos mesos (maig i juny) a Londres l'any 1894. A la bibliografia sobre Riquer s'esmenta una prolongació del seu viatge a París l'any 1879 cap a Londres, abans d'anar a passar una certa temporada a Roma. Això però no s'ha comprovat mai, i el més important, des del nostre punt de vista, es que aquesta suposada visita no va tenir cap repercussió estètica a la seva obra, contràriament a la seva estada del 1894.

Riquer trobà a Anglaterra una situació i una vida artístiques que corresponien als seus ideals i a la seva mateixa concepció de l'art. Els prerafaelites, particularment Burne-Jones i William Morris, li van mostrar l'exemple d'un medievalisme modernitzat; l' *Arts and Crafts movement* li donà una doctrina que venia a reforçar i posar en relleu la seva activitat, fins ara menyspreada a Catalunya d'artista decorador i, finalment, la bella revista *The Studio,* que acabava de néixer l'any anterior, el 1893, i que divulgava l'*Art Nouveau* britànic, li donà uns models estilístics que renovarien el seu estil encara decoratiu, o bé esteticista, massa realista, massa poc estilitzat, o bé massa arcaic a causa d'uns trets goticistes massa acusats. Com Riquer va escriure en unes impressions recollides, traduïdes a l'anglès i publicades uns quants anys més tard a la revista *The Studio* pel seu vell amic Fernando de Arteaga (1900:180-187), aleshores professor de castellà a Oxford, la vida artística anglesa va ésser per a ell, l'any 1894, una revelació, la realització de les seves més profundes aspiracions, un model que calia imitar i tractar d'importar a Catalunya.

Efectivament, d'ençà l'any 1895, Riquer canvià d'estil, adoptà aquesta barreja d'estil gòtic i de japonisme característica de l'Art Nouveau, aquesta expressivitat de la línia que enclou taques planes de colors refinats, harmoniosos, que contribueixen a donar a les composicions aquest aspecte antirealista paral·lel a la temàtica simbolista idealista, trets comuns a l'Art Nouveau internacional europeu i nord-americà. Els anys 1895-1907 són anys d'una intensa activitat per al nostre artista, que esdevé una de les principals figures del Modernisme, no solament com a artista plàstic sinó també com a poeta. L' *Arts and Crafts Movement* britànic l'encoratjà a continuar les seves múltiples activitats, i justificà el seu treball de decorador ennoblint l'art industrial. Quan l'any 1900 entrà com a director artístic a la revista *Joventut*, que avui es considera la gran revista literària catalana, en un dels seus primers articles on comentava la publicació d'un àlbum - catàleg dels mosaics hidràulics de la casa Escofet, Tejera & Cia., defensà, seguint les idees de William Morris, l'art industrial:

> «Els senyors Escofet y Tejera saben clarament que l'art industrial és un art que deu pendres tan en serio com l'art de pintar un quadro o esculpir una figura; que no ignoran qu'en paissos tan avansats com Inglaterra, genis tan portentosos com el de William Morris no's donan de menos de dibuixar una rajola, un moble, la portada d'un llibre o la mostra d'una roba pera teixits d'estampats, sino que, al contrari, aplican son admirable talent a la composició d'un motiu pera paper de parets, ennoblint lo que a primera vista podria semblar més vulgar , com ho feu el ja citat William Morris, com ho estant fent Walter Crane, Leo Solon y tots els artistes més ponderats de Inglaterra i dels Estats Units d'Amèrica.» (Riquer 1900:204-205).

Com a la primera part, tractarem la pintura decorativa on Riquer realitzà algunes de les obres mestres del Modernisme català. L'any 1896 Riquer començà a treballar amb els seus companys del Cercle Artístic de Sant Lluc, Joaquim Vancells, Dionís Baixeras i Joan Llimona, en la nova decoració del presbiteri de Montserrat. Les sis teles foren pintades entre el 1896 i els primers mesos de 1897 i foren col·locades al presbiteri l'abril d'aquest mateix any. Els dos plafons laterals simbòlic religiosos de l' absis representen dues escenes de la llegenda de la Mare de Déu de Montserrat: la troballa i el trasllat de la imatge de la Mare de Déu. Els paisatges d'ambdós plafons foren pintats pel gran amic de Riquer, Joaquim Vancells, les figures del primer plafó són de Dionís Baixeras i les del segon, de Joan Llimona. Aquests plafons laterals són el doble d'amples (12 x 6 m) que els quatre plafons centrals (12 x 3 m), que són tots obra d'Alexandre de Riquer. Teresa Macià i Bigorra descriu perfectament aquests plafons en el seu article *Lliris, àngels i flors. Les pintures modernistes d'Alexandre de Riquer a Montserrat*:

> «Riquer representà en dues de les grans teles una composició vegetal, en què la natura estilitzada des de les arrels mateixes evoluciona i s'enfila fins a tocar el sol, representat com un símbol dual, el sol-creu. Entre els brancatges i les fulles entortolligades, Riquer hi col·loca els escuts de Montserrat i de Catalunya, i de l'Església i dels Benedictins, respectivament. El fons és d'un color fosc uniforme, damunt del qual es destaquen les flors blanques i les fulles de diverses tonalitats de verd. Les arrels, de color ocre, neixen d'una superfície esfèrica i travessen una zona delimitada per un fons crema. La composició, bidimensional, està organitzada de manera ascendent, de baix a dalt, on acaba amb un nombre major de flors i el sol-creu al vèrtex superior. Als altres dos plafons Riquer organitza dos estols de figures femenines alades encarades a la fornícula del cambril de la Mare de Déu. Són dues composicions verticals i ascendents, amb una vintena d'àngels representats en cos sencer i una quinzena de petits angelets, amb només cap i ales, a l'angle superior. Sobre el fons, d'una tonalitat blavosa, es retallen els perfils dels àngels, alguns vestits amb una indumentària molt rica inspirada en l'època medieval. Aquestes figures, totes nimbades, apareixen representades en diverses actituds. N'hi ha que allarguen els braços vers la fornícula central i d'altres resen. Algunes porten a les mans lliris, draperies, filacteris o encensers i unes altres toquen instruments musicals. Algunes de les figures més grans tenen estrelles i flors entre els cabells. La composició és gairebé bidimensional i està organitzada de manera ascendent, amb els àngels disposats en diagonals, alguns

de drets i d'altres agenollats. El cromatisme és tènue, i combina malves, roses, vers, ocres i blavosos. Les figures angèliques de cos sencer són representacions de l'ideal de bellesa femení típic de l'època. Es la dona fràgil, delicada i etèria. La immaterialitat del cos és donada pel fet de tenir els peus amagats sota unes llargues i ampuloses faldilles.» (Macià 1998:49-57).

Fig. 4. Alexandre de Riquer, *La botànica* (1900), projecte de marqueteria. Barcelona: farmacia Grau Ynglada.

La feminització de la figura de l'àngel és un signe clar del passatge de Riquer d'un simbolisme religiós tradicional a un sistema simbòlic diferent, marcat pel seu coneixement del prerafaelisme i del simbolisme, on allò que preval és la religió de l'Art. Per això l'àngel es feminitza i es confon amb la dona, la intercessora, ja que com diu Mariàngela Cerdà: «... la feminitat, és l'objecte devot de l'home-artista, la deu d'inspiració i la guia cap al món ultraterrenal i feliç.» (Cerdà 1981:285). A l'inrevés, això suposa que la dona es torna angelical, divina: el profà i el religiós es confonen així en una mateixa categoria. Per altra banda, Riquer segueix decorant, com havia fet durant l'etapa anterior, pisos de l'Eixample, com l'any 1897 el saló de la senyora Alomar, al Passeig de Gràcia, amb quatre grans plafons (176 x 114 cm) de les estacions, tema que ja havia tractat els anys 1880 i que esdevingué molt freqüent dins del Simbolisme pel seu caràcter cíclic i tota la simbologia inherent a la relació entre cada estació i els diversos moments de la vida humana. Aquestes elegants i estilitzades al·legories femenines van ésser editades com estampes litogràfiques per l'impressor Pierrefort de París. Un sostre, avui desaparegut, i dos plafons més estrets (176 x 60 cm) – dues al·legories de la poesia i de la música - completaven la decoració del saló. En aquestes composicions bidimensionals, medievals i estilitzades, es veu clarament com la figura femenina s'idealitza i es divinitza, es transforma en un nou ídol, una imatge de l'ideal de l'art (Gil ; López 2015:69-94). I si comparem aquests plafons amb els anteriors dels anys 1880, notem alhora llur aspecte de vitrall amb la línia que inclou les formes, el japonisme en el tractament de la naturalesa i de la flora, i un cromatisme molt més delicat, harmoniós, i menys a l' hivern, un allunyament del realisme cap una idealització de les figures femenines.

El 1900, Riquer dissenya tota la decoració interior i exterior de la farmàcia del seu cosí germà Ferran Grau Ynglada, al carrer Nou de la Rambla, en col·laboració amb Gaspar Homar per la marqueteria i Antoni Rigalt per les vidrieres. A continuació fem un resum de la part que correspon a Riquer de l'article de Núria Gil i Farré i Fàtima López Pérez sobre la farmàcia Grau Ynglada. A través del recull de làmines *Materiales y documentos de arte español* coneixem els dos pannells de marqueteria *La botánica* i *La medicina* executats pel taller de Gaspar Homar i els dos cristalls gravats a l'àcid *Estudi* i *Analisis* per la casa Rigalt & Cia. Existeix un dibuix de la marqueteria de *La botánica* que havia de servir per un escò, i que finalment però va anar a la farmàcia Grau Ynglada (fig.4). Hi havia dos altres vitralls que representaven *La reflexió* i *La observació*, no en tenim però cap foto. També, tenim constància de diversos projectes de vitralls de Riquer avui desapareguts com els que es van exposar a la Sala Parés l'any 1893 i que van ser executats per la casa *Edualdo Ramon Amigó & Cia*, o els dos projectes de vitralls per a la casa R.P., executats a can Rigalt, i que Riquer presentà a la IV exposició de Belles Arts del Cercle Artístic de Sant Lluc l'any 1899. Un altre exemple de vitralls projectats per Riquer són els dissenys de dues figures femenines, al·legories de la poesia i de la música, que van ser reproduïts en la revista *La Ilustración Artística* el 1898. Com de costum, en les marqueteries de la farmàcia Grau Ynglada, ens trobem amb al·legories femenines que personifiquen les ciències mèdica i botànica, molt estilitzades, bidimensionals, amb profusió d'elements florals, sobretot tiges descrivint arabescs en *coup de fouet*, molt elegants amb una gamma cromàtica pastel molt reeixida. Podem identificar flors i plantes, que corresponen a usos medicinals, com en el cas de les roselles en *la Medicina* i les dàlies i castanyer d' India en *la Botànica*.

La façana de la farmàcia la coneixem gràcies a una fotografia de 1906 realitzada per Adolf Mas. El dibuix fou reproduït a l'àlbum *Carpintería Artística* de l'arquitecte Andreu Audet i Puig i copiat per Manuel García-Martin que la reprodueix en el seu llibre de la col·lecció de la Catalana de Gas i Electricitat *Els Oficis Catalans protagonistes del Modernisme* (García-Martin 1977:88). El projecte de la façana es deu al mestre d'obres Carlos Bosch Negre. L'entrada, dissenyada originalment, manté una transparència gairebé total en la continuïtat de les seves línies i en l'ondulat entramat, amb un envidriat que va del sòcol fins al llindar. La part superior, amb l'escut d'Espanya al mig, resolt amb cristalls de color de la casa Rigalt, es decorat amb dues al·legories femenines de perfil, que semblen típicament riquerianes, malgrat el fet que sabem que fou Ramón Canals, soci de l'empresa de productes ceràmics *Manufacturas Berenguer i Canals*, qui les executà en rajoles de ceràmica. El conjunt és força reeixit i plenament Art Nouveau.

L'any següent, el 1901, Riquer és a Terrassa on pinta els tres plafons del saló d'actes de l'Institut Industrial. Aquesta pintura decorativa recorda la de Puvis de Chavannes, però modernitzada, i més eròtica. La industria tèxtil, el comerç i la agricultura són simbolitzats per uns nus femenins situats al bell mig d'un paradís terrenal, que sembla ésser el lloc antitètic d'una ciutat industrial com era Terrassa. Això pot explicar, com també el pressupost molt elevat que havia demanat (40 000 pessetes), que Riquer no acabés mai la decoració del saló.

Tal **c**om anem veient amb la decoració de la farmàcia de Grau Ynglada, la frontera entre pintura decorativa mural i decoració és tènue. Nogensmenys alguns dels seus treballs de decoració no comporten cap pintura, com per exemple la renovació de l'avantsala del Cercle del Liceu, realitzada el 1900. Riquer dissenya uns mobles d'escriptori d'inspiració tardogòtica anglesa amb incrustacions d'esmalts fets potser a can Masriera, amb unes cadires i unes portes que fan joc amb l'escriptori, i un paviment hidràulic de la casa Escofet que ell va dissenyar i que porta el nom de "Cisne", avui desaparegut. Les portes

d'aquesta avantsala, la que dona a l'escala del Conservatori i la que comunica amb la Rotonda, són unes obres mestres de treball del ferro amb les seves decoracions d'influència celtico-gòtica d'escola ruskiniana. També potser dissenya la tela estampada a les parets, segons però Linda Parry, aquest teixit podria ser escocès, i *las lámparas* de gas, l'únic disseny de *lámparas* avui conegut del nostre artista (Carbonell ; Casamartina 2001:85-86). Aquest conjunt del vestíbul i de l'avantsala del Cercle del Liceu és l'única decoració de Riquer conservada avui.

Gràcies a l'aportació de Teresa Sala (1997-1998:44) coneixem també una decoració excepcional de la saleta de llotja del prosceni del segon pis del Liceu, d'estil Art Nouveau, al contrari de la majoria de les avantllotges d'estil clàssic d'aquesta reforma entorn del 1900, amb marqueteries d'Alexandre de Riquer i un mobiliari a joc i arrambadors de fusta en què la línia ondulada era la protagonista. Riquer participà a la decoració amb pintures decoratives del cèlebre restaurant de Barcelona, *La Maison Dorée*, l'any 1903, conjuntament amb Vancells, Urgell, Riu, Gual i Ferrater i fou responsable de la decoració de la *Vaqueria Catalana*, del 1905 (només existeix una foto en blanc i negre, reproduïda a *La Ilustració Catalana*), que dóna una impressió de local més senzill i modest que altres

botigues, amb l'enrajolat blanc de la part baixa de les parets i una pintura mural campestre amb vaques en la part alta. Al fons de l'arc on hi ha una mena de taulell, sembla que hi hagi unes vidrieres que no es veuen molt bé.

Recentment ha aparegut en una subhasta de mobles un armari i un sofà-escó de Gaspar Homar de gran qualitat amb marqueteries dissenyades indubtablement per Riquer (fig.5). Segons la conservadora del Museu Nacional d'Art de Catalunya i especialista de Gaspar Homar i de l'Art Decó, Mariàngels Fondevila, deuen ser d'entorn l'any 1903. La relació de col·laboració i d'amistat amb Gaspar Homar es remunta als anys 1880, quan es van conèixer al taller de Francesc Vidal, on van treballar els dos. Ja hem vist que van col·laborar en la decoració de la farmàcia Grau Ynglada i en la decoració del Cercle del Liceu. No és doncs estrany trobar aquests dos esplèndids mobles de l'Homar amb una marqueteria dissenyada per Riquer, la mateixa figura femenina d'una gran elegància, tractada però en fustes de diferents colors.

Fig. 5. Alexandre de Riquer, Marqueteria pel sofà-escó de Gaspar Homar (c. 1903). Fotografia gentilesa de Mariàngels Fondevila.

Un altre moble de gran qualitat és el paravent, signat i datat a Barcelona el 1900, que pertany a la Diputació de Barcelona i es conserva al Palau Güell. No sabem quin taller d'ebenisteria el va realitzar i es desconeix qui va ser l'artífex dels vitralls, malgrat l'atribució als tallers de la casa Rigalt, Granell & Cia pels paral·lelismes en la tècnica i l'estètica amb les obres d'aquesta casa. Dels vitralls que Riquer projectà, com els de la farmàcia Grau Ynglada i que realitzà la casa Rigalt i Cia, l'únic conegut actualment és el d'aquest paravent. El bastiment de fusta policromada en tons clars emmarca dos caps i una silueta de dona realitzats en vitrall. L'aspecte *cloisonné* del vitrall, la perfecció de

les línies i la riquesa i brillantor del colorit que permet el vitrall fan d'aquesta al·legoria femenina de la poesia una obra mestra de l'art riquerià. Amb la divinització de la dona al·legòrica i la conseqüent transformació de la poesia, l'art en religió, ens trobem en aquesta confusió en què es complau sovint Riquer, ja que els plafons laterals no són profans, estan consagrats a Sant Jordi i a la princesa Sahabra.

L'any 1908 Riquer dissenyà, en un estil d'un Modernisme ja assenyat i bastant geomètric, possiblement el seu darrer moble, el moble que el Cercle Artístic de Barcelona regalà al president del govern Antonio Maura i que li fou lliurat a mitjan 1909. Treballat en una fusta noble, és una mena d'arquimesa que s'obre amb dues portes amb incrustacions de metall daurat. Tot el moble és adornat amb vint-i-un olis i dibuixos d'artistes catalans, membres del Cercle Artístic. Com diu Genoveva Tussell, que ha estudiat el moble: «El dibujo realizado a tinta china por Alejandro de Riquer, que se encuentra en el exterior de la puerta derecha, es un ejemplo perfecto de la estética modernista.» (Tusell 2000:95-104).

En el camp de les arts aplicades i les arts industrials, Riquer seguí molt actiu, dissenyà llànties, models de mosaics hidràulics per a la casa Escofet y Tejera, com ja hem vist, un dels quals fou recollit en l'àlbum catàleg de la mateixa casa, publicat el 1900[7] (fig.6) i que motivà la defensa per Riquer de l'art industrial al seu article de *Joventut* del mateix any.[8] També dissenyà diverses senyeres. El mes d'abril del 1894 s'exposà a la Sala Parés un penó per als romeus a la Ciutat Eterna en el qual intervingueren Baixeras i Riquer i on figuren símbols de Catalunya. Havia estat projectat pel Cercle de Sant Lluc sota la direcció de l'arquitecte Enric Sagnier.

Fig. 6. Alexandre de Riquer, detall del Paviment hidràulic amb el tema del signe (c. 1900). Barcelona: casa Escofet y Tejera.

[7] «Pavimentos Artísticos Escofet Tejera y Compañia», Álbum, número 6, 1900.

[8] Riquer, Alexandre de, «La casa Escofet, Tejera y Cia.», *Joventut*, Barcelona, núm. 13, 10 de maig 1900, p. 204-205.

Precisament l'any 1899, Riquer projectà la bandera del Cercle Artístic de Sant Lluc, realitzada en fusta, seda, vellut brodat i llautó (320 x 225 cm). Es bastant senzilla, només té una ornamentació floral d'inspiració gòtica i les quatre barres. El cimal de la bandera forma un cercle en llautó, en el qual es perfila la silueta de Sant Lluc pintant amb l'ajut d'un cavallet. El 1901 Riquer dissenyà la bandera de la Unió Catalanista, de grans dimensions (420 x 300 cm), exposada al Museu de Montserrat (fig. 7). El dibuix del domàs, molt estilitzat, fou teixit per la reputada industria sedera Fills de Malvehy. Sobre l'escut català de les quatre barres, en un medalló fet a base de diferents velluts, dibuixà en forma de cercle la figura de Sant Jordi, vestit de guerrer i a cavall, clavant una llança al cap del drac que l'envolta. El cimal de la bandera, de plata i ornat amb plaques esmaltades que contenen flors al·legòriques a la pàtria, la fe i l'amor, fou executat als tallers d'orfebreria dels germans Masriera. Segons els primers dibuixos que va fer Riquer i que foren publicats a la revista *Joventut*, aquesta senyera hauria hagut de ser encara més rica i complexa. Només coneixem per fotos la senyera dissenyada per Riquer l'any 1889, i realitzada per Joaquim Vancells per la Agrupació Choral de Terrassa.

Fig. 7. Alexandre de Riquer, *Sant Jordi i el drac* (1901), medalló dentral de la senyera de la Unió Catalanista. Monistrol: Museu de l'abadia de Montserrat.

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana
d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675



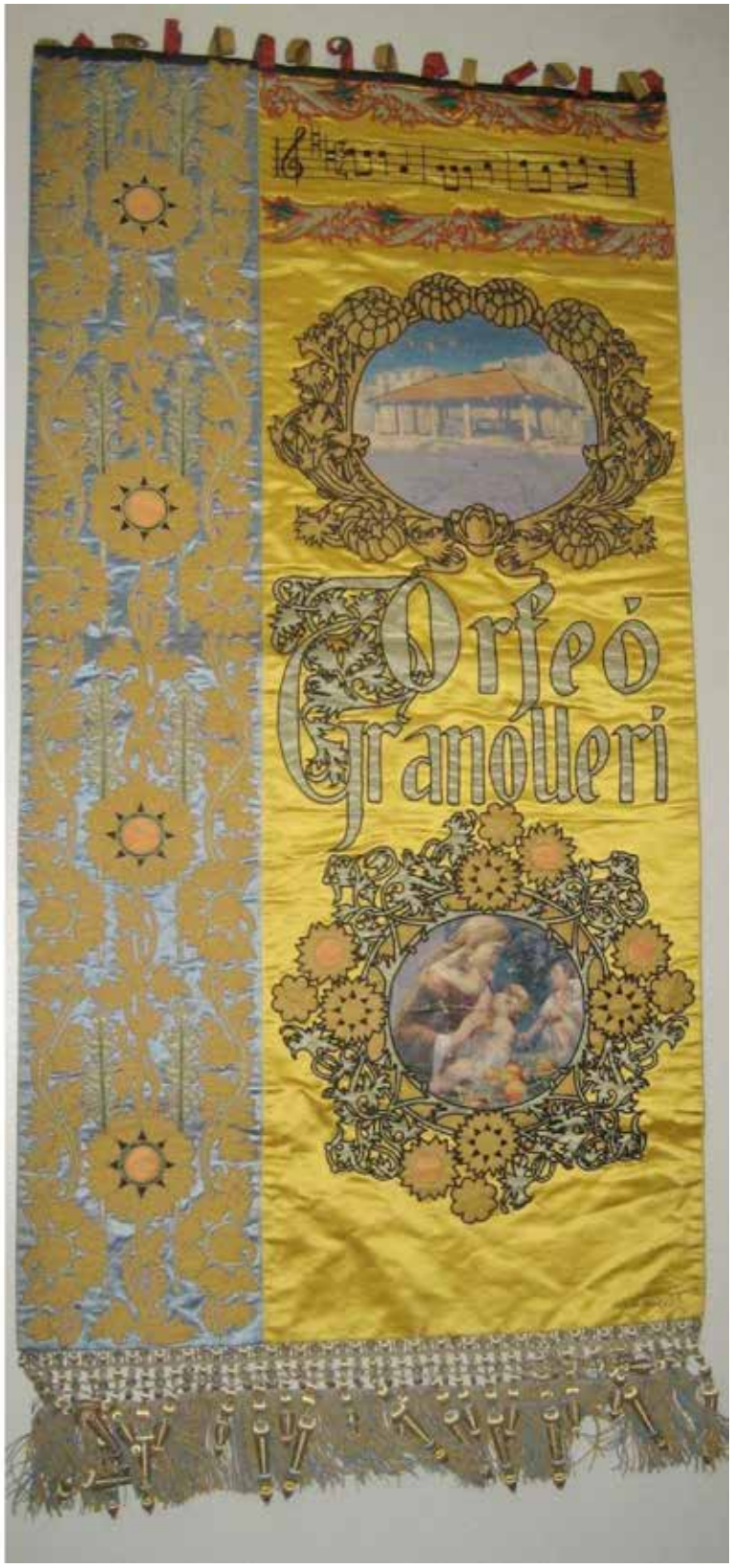



Fig. 8. Alexandre de Riquer, *Senyera de l'Orfeó Granollerí* (1916). Granollers: Museu de Granollers.

La darrera senyera de Riquer descoberta fa poc, l'artista la va dissenyar l'any 1916 per l'Orfeó Granollerí i es conserva al Museu de Granollers (fig.8). Malgrat la data tardana, és encara una obra ben bé modernista, pel seu ric cromatisme, el fons daurat sobre el qual es destaquen la tipografia grisa del nom de l'entitat i dos medallons amb orles florides, el de dalt representant el vell mercat cobert de Granollers i el de baix una verge amb l' infant. A la esquerra hi ha una ampla i rica orla floral.

Com hem vist, en la senyera de la Unió Catalanista, Riquer col·laborà amb els tallers d'orfebreria dels germans Masriera i dissenyà per a ells algunes joies com un gran gerro decorat amb uns cargols, un penjoll amb un Sant Jordi de plata i esmalt i el calze (copa d'aliança) que l'impressor Josep Thomas encarregà l'any 1902 a la casa Masriera i que és totalment modernista. També, el dibuix del medalló de Sant Jordi i el Drac de la senyera de la Unió Catalanista, Riquer l'utilitzà posteriorment per dissenyar un medalló cisellat per Pere Mascaró i l'ex-libris de Francesc Matheu. De forma curiosa, Riquer fa servir un disseny de joia per una de les seves il·lustracions del bonic llibre de mossèn Ramon Garriga, *Contes Blanchs*, publicat l'any 1909 (Garriga 1909:42-43).

En el camp dels dissenys per a tèxtil que ha investigat Josep Casamartina (2003:18-31), Riquer fou realment molt present. A més de les senyeres ja assenyalades, va dibuixar teixits, tapissos, estors, puntes, mantellines i brodats. Un dels seus primers treballs documentats en aquest camp és un estor que realitzà pel desaparegut quiosc reial de Comillas, un petit pavelló de jardí, a base de fusta i de tela, projectat per Gaudí per encàrrec d'Antoni López arran de la visita que van fer els reis d'Espanya a les seves propietats de Comillas l'any 1881. El que no sabem és si Riquer intervingué en els fanals confeccionats amb teles de Benet Malvehy o en els estors que decoraven el quiosc.

Riquer intervingué en la sèrie de regals amb motiu del casament d'Alfons XIII amb Maria Victoria de Battenberg el 1906, oferts pels monàrquics catalans. Es tracta d'una mantellina per a la núvia de la qual es van fer dos exemplars. Un es troba al Palau Reial a Madrid i l'altre al Museu de la Punta a Arenys de Mar. A més, Riquer dibuixà un mocador de punta al coixí, picat per Marià Castells, i realitzat per la seva industria familiar, Vda. Castells d'Arenys de Mar, regal de l'Institut Agrícola de Sant Isidre. Riquer projectà també les guardes en domàs de jacquard de seda de l'àlbum dissenyat per ell que conté 51 obres originals d'artistes catalans, obsequi de boda dels monàrquics barcelonesos. La guarda és un domàs de seda de color or - beix amb la representació estilitzada i japonitzant d'una branca d'arbust en sentit diagonal i amb l'escut dels Borbons i de Barcelona, junts al quadrant superior esquerre. Segons Josep Casamartina, podria haver estat teixit per l'empresa Salvador Bernades o Fàbregas Jorba. Recordem també que la majoria de les seves pintures decoratives de finals dels anys 1880 son tapissos pintats sobre teixits en otomà.

Tenim també documentació sobre una estola "present de missa nova" segurament dels padrins de la festa, Eusebi e Isabel Güell al nou prevere Norbert Font i Sagué, brodada l'any 1900, que va ser publicada, el mateix any, al núm. 4 de *La Ilustració Llevantina*. Remarquem la decoració a base de caps de serafins de l'estola, que recorda una mica la decoració del presbiteri de Montserrat. També tenim documentat (fou publicat per

Ràfols a *Modernisme i Modernistas*), un estor pintat de la fàbrica de galetes La Glòria, a voltants del 1900, molt característic de les figures femenines espirituals i medievalitzants, vistes de perfil, de Riquer. Sembla una al·legoria de la lectura. Coneixem també un altre mocador fet en sèrie, imprès sobre seda, de tema folklòric i curiosament dedicat a Sevilla. També dissenyà ventalls, com un molt panteista reproduït l'any 1907 a l'Anuari Oliva de Vilanova (fig.9).



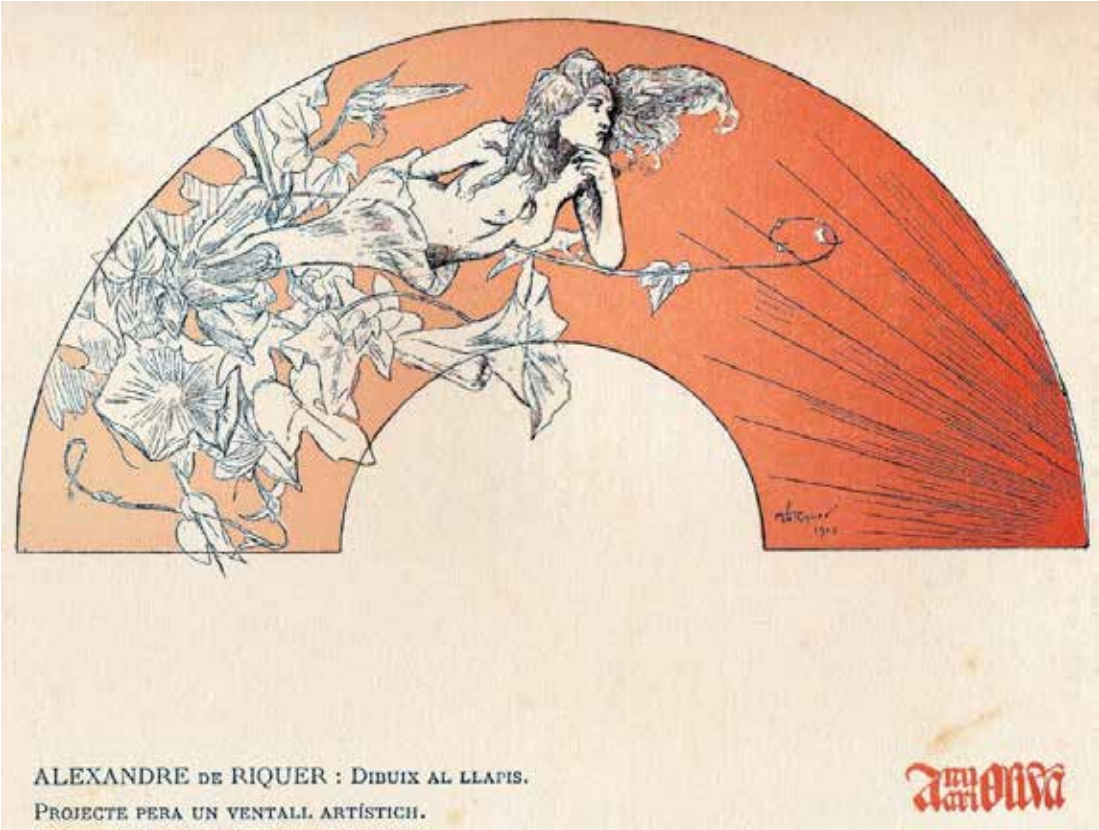



Fig. 9 Alexandre de Riquer, Projecte de ventall (1907). Publicat a l'Anuari Oliva, Vilanova i la Geltrú, 1907.

D'altra banda, com ho diu Josep Casamartina, són d'un gran interès les teles dels vestits de les figures femenines dibuixades per Riquer en els seus cartells, anuncis comercials i ex-libris; tot un mostrari de teixits i estampats Art Nouveau que no es van realitzar, que demostren però les capacitats de Riquer per a col·laborar amb la industria tèxtil. Entre els cartells de Riquer, Casamartina en destaca dos, notables pels vestits de les figures femenines, el de l'empresa de paviments hidràulics Escofet, Tejera y Cia, que trobem constantment associada a Riquer, i el de l'Antiga Casa Franch, empresa que es dedicava a la venta de velluts modernistes i catifes, particularment per a la casa Busquets. El cartell de la casa Escofet, Tejera y Cia està plantejat com un gran mosaic hidràulic però, a la vegada, com un mural de ceràmica, dividit en peces quadrades de 20x20 cm. La noia que pinta unes tulipes porta un vestit-túnica d'aires clàssics però amb un estampat de crisantems – emblema del japonisme -, i la seva companya porta un elaborat vestit d'inspiració gòtica fet d'un teixit amb el disseny de carxofes de referències morrisianes

amb mànigues bufades modernistes. El cartell de l'Antigua Casa Franch, del 1898, presenta una composició atapeïda, amb els teixits del fons i la roba anglesa d'estil Morris, que estan escollint les dues noies, semblant a princeses medievals, en un ambient molt selecte i refinat.

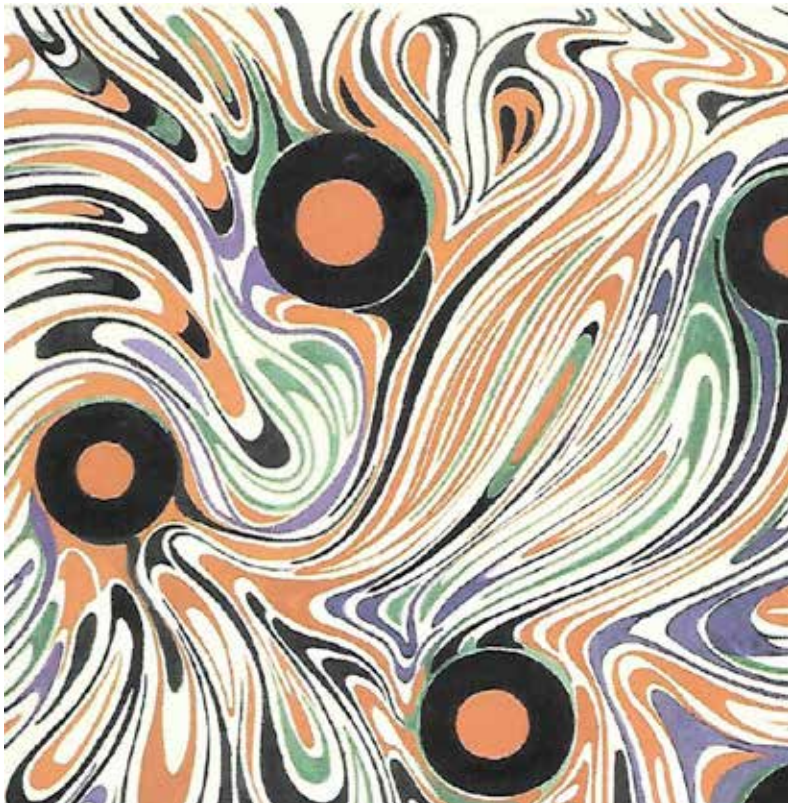


Fig. 10 Alexandre de Riquer, Projecte d'estampat de l'empresa Ponsa Hermanos (s.data). Premià de Mar: Museu de l'Estampació Tèxtil.

Finalment Josep Casamartina, arran de la preparació d'una exposició dedicada al dissenyador tèxtil Josep Palau i Oller, va descobrir, en el magatzem del Museu de l'Estampació Tèxtil de Premià de Mar, set projectes d'estampats dissenyats per Riquer. Això prova que el nostre artista havia treballat per la indústria tèxtil, i potser en el futur trobarem altres exemples ja que potser va col·laborar amb la empresa "Sociedad Española de Seda Viscosa", per la qual dissenyà les accions. Dels set dibuixos localitzats a Premià, dos formen part d'un àlbum, o llibre de taller, de l'empresa "Sedera Franco-Española". Els cinc altres estan en les carpetes dels projectes d'estampats de l'empresa "Ponsa Hermanos" (fig.10). Riquer segur que coneixia la família Ponsa, ja que va dibuixar un ex-libris per Jaume Ponsa. Alguns d'aquests dibuixos coincideixen amb un disseny de crisantems de la col·lecció Graells, fet segurament per a un teixit, i també ens remet als crisantems del vestit de la figura central del cartell Escofet-Tejera y Cia, aquesta vessant japonitzant del Modernisme. Però el disseny més sorprenent i espectacular de la sèrie és totalment abstracte i gairebé psicodèlic, d'una modernitat que sembla anticipar al seu temps i anunciar l'art psicodèlic de Califòrnia dels anys 1970.

Una de les teories que va modificar el món de l'art en la segona meitat del segle XIX fou la de l'art total, defensada d'una banda per Wagner i la seva nova concepció de la òpera, i d'altra banda pel moviment britànic de l'Arts and Crafts Movement, amb William Morris al capdavant. El Modernisme va reivindicar la unitat de l'art, la igualtat entre l'art decoratiu i aplicat i les anomenades Belles Arts. Com ho acaben de veure en les múltiples activitats d'Alexandre de Riquer en tota mena d'arts decoratives, ell encarnà l'ideal prerafaelita a Catalunya: l'artista, l'artesà i el poeta reunits en una mateixa persona. A la base d'aquesta concepció global de l'art hi ha, en el cas de Riquer com de tots els artistes simbolistes modernistes, la creació d'un reialme transcendent mitjançant un disseny unitari, susceptible nogensmenys d'aplicar-se a totes les arts aplicades, de passar d'una tècnica a una altra, amb a més a més gràcies a la sinestèsia, la capacitat d'assimilar els diversos gèneres artístics, de donar musicalitat a la pintura, al vers, plasticitat a la música, al poema, de formar un món de correspondències. Aquest art refinat, intimista, elegant, Riquer no el va cultivar en la seva torre d'ivori, com ho hauria pogut fer, tant per la seva naixença com per la seva posició social, sinó que l'utilitzà en la seva lluita per a ennoblir i embellir la vida diària. En el període d'apogeu del Modernisme, entre el 1897 i el 1907 més o menys, Riquer gràcies a la seva dedicació a les arts decoratives, a la qual caldria afegir l'altra gran dedicació seva a les arts gràfiques, participà en l'embelliment de tot l'entorn de l'home, en aquesta temptativa d'art total, un dels aspectes més fonamentals i reeixits de l'art modernista.

## FONTS DOCUMENTALS

Arxius de la família Riquer a Palma (ADFRP)

## FONTS BIBLIOGRÀFIQUES

*Arte y Letras* (1883), núm. 6, Barcelona, 1 de febrero 1883, portada, p. 1.

Arteaga y Pereira, Fernando (1900), «A spanish painter. Alejandro de Riquer», *The Studio*, London, núm. 85, abril 1900, p. 180-187.

*Catálogo de la Exposición Nacional de Industrias Artísticas e Internacional de Reproducciones*, Barcelona, Ayuntamiento Constitucional, 1892, p. 97.

Garriga, Ramon (1909), *Contes Blanchs*, Barcelona, Casa Provincial de Caritat de Barcelona, 1909, il·lustració fora text, entre p. 42 i 43.

*La Ilustració Llevantina,* Any 1, 1a època, núm. 4, 1900.

«Pavimentos Artísticos Escofet Tejera y Compañia», Álbum, número 6, 1900.

Riquer, Alexandre de, «La casa Escofet, Tejera y Cia.», *Joventut*, Barcelona, núm. 13, 10 de maig 1900, p. 204-205.

## BIBLIOGRAFIA

*Alexandre de Riquer 1856-1920*, cat.exp., Barcelona, Caixa de Barcelona, Barcelona, gener- març de 1985.

Carbonell Basté, Silvia ; Casamartina Parassols, Josep (2001), *Les fàbriques i els somnis. Modernisme tèxtil a Catalunya*, Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2001, p.85-86.

Casamartina Parassols, Josep (2003), «Alexandre de Riquer y sus diseños para textiles», *Datatèxtil*, núm. 9, novembre 2003, Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, p. 18-31.

Cerdà i Surroca, Maria Àngela (1981), *Els pre-rafaelites a Catalunya*, Barcelona, Curial, 1981, p. 285.

Cirici, Alexandre (1973), «Un periode poc estudiat : l'esteticisme», *Serra d'Or*, Any XV, núm. 165, 15 juny 1973, p. 48.

Cirici, Alexandre (1978), «Alexandre de Riquer, capdavanter de correnties», *Alexandre de Riquer, L'home, l'artista, el poeta*, Calaf, 1978, p. 73.

Garcia-Martín, Manuel (1977), *Els Oficis Catalans protagonistes del Modernisme*, Barcelona, Catalana de gas i electricitat, S.A., 1977, p. 88.

Gil i Ferrer, Núria; López Pérez, Fàtima (2015), « La farmacia Grau Inglada : un establecimiento singular de la Barcelona modernista», *Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, Universidad de Oviedo, v.4, núm. 4, 2015, p. 69-94.

Gutiérrez Sebastián, Raquel… [et al.] (2012), *Literatura e imagen: la "Biblioteca Arte y letras",* Santander, Ediciones de la Universidad de Cantabria.

Macià i Bogorra, Teresa (1998), « Lliris, àngels i flors. Les pintures modernistes d'Alexandre de Riquer a Montserrat», *Serra d'Or*, núm. 460, abril 1998, p. 49-57.

Masriera, Lluís (1954), *Mis Memorias*, Barcelona, Editorial Dalmau y Jover.

Riquer, Martí de (1979), *Quinze generacions d'una família catalana*, Editorial Planeta, Barcelona, 1979, p. 624-629.

Ràfols (1949), *Modernisme i Modernistas*, Barcelona, Ediciones Destino, Apéndice gráfico, núm. 69.

Sala, Teresa M. (1997-1998), «Metamorfosi al Gran Teatre del Liceu», *Opera Liceu, una exposició en cinc actes*, Museu d'Història de Catalunya, 1997-1998, p. 44.

Trenc, Eliseo (1982), «Alexandre de Riquer, ambassadeur de l'art anglais et nord-américain en Catalogne», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. XVIII, p. 311-359.

Trenc, Eliseo (1983), «Rapports d' Alexandre de Riquer avec l' art français, belge, allemand, autrichien et italien», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. XIX, p. 317-346.

Tusell García, Genoveva (2000), «Un mueble modernista del Círculo Artístico de Barcelona regalado a Antonio Maura», *El modernismo catalán, un entusiasmo*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, p. 95-104.

Vélez, Pilar (1999), «Artistes col·laboradors dels tallers Masriera. El dibuixant Alexandre de Riquer», *Joies Masriera. 200 anys d'història*, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, Barcelona, p.121-129.

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

# Ismael Smith, els escriptors catalans, les revistes literàries i l'Arbitrarisme orsià, 1900-1914

Aitor Quiney
Biblioteca Nacional de Catalunya
aquiney@bnc.cat



**Resum**

L'article tracta la relació i la influència que va tenir la literatura catalana al tombant del segle XIX i XX sobre l'obra de l'artista Ismael Smith i Marí. Aquest escultor, pintor, dibuixant i gravador català va establir unes fortes relacions amb alguns artistes i escriptors de Catalunya i d'arreu, l'obra i el pensament dels quals van influir en la seva manera d'enfrontar-se a la seva llibertat creadora. Es parla del seu desenvolupament artístic i vital.
**Paraules clau:** escultura, il·lustració, decadentisme, Barcelona, París,

**Resumen:** ***Ismael Smith, los escritores catalanes, las revistas literarias i el Arbitrarismo orsiano, 1900-1914***

Este artículo trata de la relación y la influencia que tuvo la literatura catalana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX en la obra artística de Ismael Smith. Este escultor, pintor, dibujante y grabador catalán estableció unas relaciones de amistad con algunos artistas y escritores de Cataluña y del extranjero, cuyas obras y pensamiento influyeron en su manera de enfrentarse a su libertad creadora. Trata de su desarrollo artístico y vital.
**Palabras clave:** escultura, ilustración, decadentismo, Barcelona, París

**Abstract:** ***Ismael Smith, the Catalan writers, the literary reviews and the Arbitrarism of d'Ors, 1900-1914***

This article deals with the influence of Catalan literature of the late 19th century and early 20th century on Ismael Smith's artistic work. This Catalan sculptor, painter, draughtsman and engraver established friendly relations with artists and writers from Catalonia and abroad whose works and thinking influenced his way of handling his creative freedom. The article deals with his artistic and vital development.
**Keywords:** sculpture, illustration, decadentism, Barcelona, Paris.

## Introducció

Per naturalesa un artista és un ésser sensible a certes coses, a certes mirades inabastables i a si mateix, sobre tot a si mateix quan transmet mitjançant la seva creació allò que veu, allò que sent. I el caràcter de l'artista influeix, òbviament en el resultat global de la seva obra. Ismael Smith tenia un esperit absolutament inquiet, nerviós i un xic extravagant que amb els anys es va anant aguditzant. Aquesta personalitat si bé va servir per a assolir un bon grau de reconeixement, en el moment de sentir el rebuig per part de diversos sectors culturals de Barcelona el va decantar cap a un lleuger desencís en la seva capacitat creadora, que resultà desbordant. La inquietud constant no deixava pas a l'assossec.

La curiositat inquieta d'Ismael Smith l'impel·lia a envoltar-se d'artistes, de pintors, il·lustradors, escultors i d'escriptors. I la literatura, tant la prosa com el vers, va ser tan o més important que qualsevol altra art i va tenir la sort de envoltar-se de literats de la mateixa generació o de l'anterior la qual cosa va influir, inevitablement, en el seu art, i per tant, va donar al seu art, ja sigui l'escultura, la pintura o la il·lustració un aire literari. Els escriptors dels quals es va envoltar estaven marcats per un aire de decadentisme i dandisme de fi de segle. I és en la decadència d'un dandi on Smith es va sentir veritablement còmode durant molts anys. Però era una decadència positiva que s'allunyava del passat, del neoromanticisme i del modernisme i que ultrapassà el seu present en avançar-se amb la seva obra cap a un futur indesxifrable per a molts dels seus contemporanis. Smith ho absorbia tot i de tothom: de les il·lustracions de les revistes europees, de les obres artístiques dels seus amics, de la literatura de la seva època i sobre tot, de la que feien i llegien els seus amics literats. És, per tant, de gran importància, intentar lligar caps entre l'artista i els escriptors amb els quals l'unien llaços d'amistat per a conèixer amb major profunditat els plantejaments estètics i fins i tot morals d'Ismael Smith.[1] El cas de Smith, però, és un cas, podríem dir d'intertextualitat entre dues maneres d'expressió diferents, la literària i la plàstica. Malgrat aquesta influència de la literatura sobre Smith, a hores d'ara no sabem determinar què va conèixer exactament de la literatura europea, de la catalana i de l'espanyola. La reconstrucció a partir del que va il·lustrar per als seus amics, per a les revistes i del que van escriure els seus amics més propers és limitada i especulativa però és, ara com ara, possible i en ella es basa el meu argumentari.

En Smith hi havia una gran correspondència entre la qualitat material i vindicativa de llibertat de la seva obra i el fons de la seva personalitat humana.

[1] Aquest article és continuació i ampliació de l'estudi que es va publicar l'any passat a la revista *L'Avenç* titulat *Ismael Smith i Josep M. Junoy. Un viatge de Puigcerdà al decadentisme* (Quiney 2016: 25-35). Al text es va plantejar l'estreta relació que tenia l'obra d'Ismael Smith, al menys fins el 1918, amb alguns escriptors catalans de la seva generació i de l'anterior, la majoria decadentistes que a la vegada eren traductors dels principals escriptors moderns i decadents europeus de la fi de segle. Eren llaços d'amistat però que alhora i inevitablement influïen en l'obra de l'escultor i a la vegada en la de la resta d'escriptors. Influències i correspondències mútues. Per seguir el fil conductor de l'article ja publicat cal repetir algunes qüestions considerades imprescindibles, mentre que la relació entre Smith, Josep M. de Junoy i Alfons Maseras no serà tractada en aquest estudi atès que ja es va fer abastament a l'article esmentat.

**Smith i la seva relació amb el decadentisme literari**

Segons Jordi Castellanos, al tombant del segle es produeix una recuperació d'un tipus de literatura que provinent del simbolisme, el decadentisme i el prerafaelitisme, afegirà « una colla de nous elements, el més important dels quals és, probablement, la voluntat d'artifici i refinament, que marca en profunditat el text fins a convertir-lo en exponent d'actituds elitistes i aristocratitzants. Per tot això, hom acostuma a qualificar aquests artistes de decadents per tota la retòrica de refinament, per les característiques dels personatges i pels temes i motius (la mort, la malaltia, el decandiment, el tedi, la inacció, etc.). [...] Té els seus models en la tradició simbolista del poema en prosa (des de Baudelaire fins a Mallarmé) i l'escriptura elegant i amoral de D'Annunzio. Hi situaríem autors com Emmanuel Alfonso, Xavier Montsalvatge, Octavi Pell i Cuffí, Pere Prat Gaballí, Salvador Vilaregut i, en part, Alfons Maseras i Jeroni Zanné, entre molts d'altres.» (Castellanos 1987-a: 30-31). Era, en definitiva, una literatura elitista i refinada que defugia els esquemes realistes i les formes convencionals de la narrativa i, de manera anàloga, ho van ser, tanmateix, les escultures (tanagres, bibelots, bustos, retrats) i els dibuixos de Smith, gran amic de la majoria d'aquests escriptors decadents. I, així com el conte va ser paradigmàtic dins d'aquesta literatura decadentista, les petites figures de Smith "són fines i aristocràtiques, i els desitjos que cisella són perversos i gentils", com va deixar escrit Emmanuel Alfonso amb el seu « alter ego » Marcel Mata (1906: 409). El mateix Castellanos en referència als contes decadentistes afegeix: « Són, per dir-ho així, petits bibelots literaris, miniatures [...] paral·leles a les petites escultures dels germans Oslé o d'Ismael Smith » (Castellanos 1987-a: 31). Als noms donats per Castellanos se n'han d'afegir altres molt propers a Smith: Manuel de Montoliu, Ignasi Brichs i Quintana, Josep Tharrats, Diego Ruiz i el primer Eugeni d'Ors.

Manuel de Montoliu, el dia 3 de desembre de 1904 a *El Poble Català*, va publicar l'article titulat *Decadentisme*, en el qual parlava de l'ús indiscriminat que es feia del terme i, sobre tot, de la càrrega negativa que hi transmetia. Montoliu feia un distanciament entre una actitud moral aplicada als costums i el qualificatiu *decadent* aplicat a la literatura i les arts que, per a ell, definitivament hauria de denominar-se moviment *ascendent* perquè els escriptors qualificats de decadents ho han estat per ser « capaços de vibrar ab les emocions avasalladores y anorreants d'un espiritualisme nou y torbador, mai sospitat per les generacions anteriors. Baudelaire, Poe, Verlaine, Rossetti, Maeterlinck, y tants altres, han posat els fonaments d'una Estètica nova y meravellosa, corpresa de misteri, batejada ab l'unció inefable de l'Infinit » (Montoliu 1904). En qualsevol cas, el decadentisme d'Ismael Smith poc tenia que veure amb el decadentisme de molts dels escriptors els temes dels quals eren noies tísiques, jorns grisos, flors marcides, suïcidis, etc. El decadentisme de Smith era transgressor, nerviós, però alhora irònic i farcit de vida, d'una vida, això sí, plena de desequilibris i potser deliris sensuals i un desig sexual amagat per la hipocresia de la societat, especialment la burgesa a la que pertanyia.

## La revista *Auba* i Octavi de Romeu com a iniciadors del decadentisme *beardsleià*, 1901-1902

En el temps de la fi del segle XIX, les revistes serien els primers medis impresos mitjançant els quals escriptors i il·lustradors podien donar-se a conèixer. Una primera tongada d'escriptors –les lectures dels quals influenciarien sobre Ismael Smith– va ser els qui publicaren treballs a la revista *Catalònia* (1898-1900) i de la que parlaré més endavant quan tracti la relació de Smith amb Joan Pérez-Jorba. En aquesta revista, però, no només els escriptors sinó alguns il·lustradors van formar part de les constel·lacions simbolistes que envoltaven el món de Smith: Ramon Pichot i Lluís Bonnin. Però la que més influència va tenir fou la revista *Auba* (1901-1902), dirigida per Alfons Maseras i Emmanuel Alfonso, que aplegava el decadentisme sota l'estètica de D'Annunzio i la influència finisecular d'autors que tractaven un univers galant amb referències a l'aristocratisme i al dandisme.

*Auba* tenia una secció dedicada a la crítica d'art i en ella, el crític que signava amb "G" (Narcís Gili?),[2] defensava tant l'art més innovador de Joaquim Mir com l'art de Modest Urgell justament perquè els unia un sentiment poètic, una qualitat que no devia faltar en cap pintor. Per altra banda, la revista defensava l'obra mallorquina de Degouve de Nuncques però es feien creus amb l'obra d'Isidre Nonell.

El número més important de la revista –pel que va significar després n' Ismael Smith– va ser el que aplegava el cinquè i sisè i que seria, de fet, l'últim en ser publicat. La importància d'aquest número és deguda a la presència d'Eugeni d'Ors (encara sense l'apòstrof) que va signar a la revista amb diversos pseudònims: 'Octavi de Romeu', 'Charlotte Rower', 'O. de R.' o 'R.'

Entre altres, Eugeni d'Ors signant com a "R", va escriure una mena de pamflet contra l'art català del moment, molt subtil, que deia així: « No, no hi baxarán els nostres pintors fins a l'Infern de ta perversitat, oh genial Aubrey Beardsley; ni pujaran, oh tú, pintor del *Pauvre Pécheur*, a fer-te companyia en el cel sereníssim de lo absolut; ni vindran tampoc á ton Purgatori, Arnold de les visions misterioses. Als llims están destinats, "ont no podran pas veurer a Deu".» (R. [D'Ors] 1902: 68). Beardsley, Puvis de Chavannes i Böcklin, tres artistes presents en l'imaginari de tombant segle XIX i XX i, sobre tot, en Eugeni d'Ors i els seus amics.

## Eugeni d'Ors dibuixant i l'*Arbitrarisme* de primera època en referència a Smith

A banda dels seus primers escrits simbòlics decadentistes, una de les activitats principals d'Eugeni d'Ors d'aquesta època va ser la de dibuixant.[3] Les més importants i de primera hora, van ser les seves il·lustracions signades com "Octavi de Romeu" i "R", que van ser les primeres en decantar-se per un estil deliqüescent i caricaturesc, aristocràtic i preciosista molt proper al dibuix de l'anglès Aubrey Beardsley i que influiran en Ismael

[2] Per a aprofundir en aquesta revista consulteu Albertí 2002:175-176.

[3] Per conèixer aquest període Orsià consulteu Castellanos 1994.

Smith, tant en el dibuix com en l'escultura (Quiney 2012: 29). Els dibuixos d'Ors a *Auba* –sobre tot el de la coberta, l'*Autoretrat* i *L'Ex-libris per a Emmanuel Alfonso*–, a més a més de la coberta per al llibre *Les Quinze cançons de M. Maeterlinck*, traduïdes per M. Sandiumenge, algunes de les il·lustracions del seu llibre *La muerte de Isidro Nonell seguida de otras arbitrariedades y de la oración á Madona Blanca María* (1905), i el dibuix acolorit *En el jardí* (1902)[4] foren els que més influencia tingueren sobre l'estil de Smith.

Per aquesta època, d'Ors es va afegir al grup del taller denominat *Guayaba* creat l'any1901 per Joan Vidal Ventosa i conegut abastament per ser un lloc que va freqüentar Picasso.[5] En aquest taller també era assidu l'Ismael Smith.

Segons Ràfols, « el joven Ors de entonces, no usando todavía de la eufónica d', valiéndose de las manos sutiles de Octavio de Romeu trazaría, en sus ocios del Guayaba, sus caligrafías a lo Aubrey Beardsley. En el ambiente extraescolar del cenáculo, el culto al dibujo, el culto a la línea, el culto a la mancha –japonesa o muniquesa– el culto ya no a la grafía naturalista de Steinlen, y casi ya no a la de Ibels, sino a los más estilizados, a los más hiperbólicos, a los más simbólicos, toma importancia capital. » (Ràfols 1943: 19). I per a Ràfols, els artistes que veritablement podien ostentar el mot de dibuixants del *Guayaba* eren Josep M. Junoy, Ismael Smith, Pere Ynglada i Ors, quatre amics, llavors, inseparables.

Tant els dibuixos com els escrits i poemes d'Eugeni d'Ors i les obres de Bearsdley, van tenir una relació directa amb la primera escultura en guix coneguda d'Ismael Smith, titulada *Tempestat* de 1901-1903.[6] Aquesta relació no venia donada només pel tema, la representació de la vulnerabilitat del noi nu front a la força de la naturalesa que destrueix, sinó per l'estil gràcil, delicat i maliciós que recorda alguns dels dibuixos esmentats d'Octavi de Romeu i alguns versos d'Eugeni d'Ors com ara aquests de *Diable a Mallorca* tot i que el poema es va publicar el 1905 (fig.1):

[4] De la col·lecció de Carlos d'Ors, Madrid. Aquest dibuix sortí reproduït al catàleg de l'exposició *La ben plantada. El Noucentisme, 1906-2006* (D'Ors 2006).

[5] Llogat per Joan Vidal Ventosa, els assidus al *Guayaba* eren Salvador Ventosa, Quim Borralleres, Jacint Raventós, Diego Ruiz, Enric Jardí, Toni Homar, Arnaldo Martínez Serinà, Manuel Rius (Marquès d'Olèrdola), Joan Francesc Ràfols; els artistes Pere Ynglada, Àngel F. De Soto, Isidre Nonell, Francesc Labarta, Josep M. Junoy, Feliu Elías, Ismael Smith, Manolo Hugué i altres.

[6] *Tempestat* (c.1903), guix de 78,5x34x36,5 cm., va guanyar el segon premi general en el Concurs d'aprenents celebrat per L'Escola de Belles Arts i Bells Oficis de Barcelona i atorgat per l'Ajuntament de Barcelona, a més del diploma honorífic i medalla de bronze del mateix concurs atorgat per l'Ateneu Barcelonès. Col. Artur Ramon. La influencia bearsdleiana sobre Smith, l'historiador Francesc Fontbona la veu així: « era, però, un parentiu i no una derivació el que Smith demostrava envers, posem per cas, Aubrey Beardsley, el seu model més clar. És a dir, que aquell jove artista català de cognom britànic no era cap imitador del malaguanyat dibuixant anglès –ni de cap altre dibuixant-, sinó que era un creador que el que havia fet era respirar aires semblants. » (Fontbona 1989 : 44).

Fig.1. Ismael Smith i Marí, *Tempestat* (c.1902-1903), guix. Barcelona, Galeria Artur Ramon.

Sols un extern remor logra a dins pervenir;
una rauxa de vent s'és entrada furienta,
i apar que el món decrèpit, al defora, es lamenta
en llarguíssim udol de sa pròxima fi.

Amb els poemes *Sa Majestat Satan* i *Diable a Mallorca*, d'Ors s'apropa més a la malicia perversa i subtil de l'estil de Smith que no pas, posem per cas, al *Paradís perdut* de Milton. Per a Castellanos, el primer poema « conserva una clara empenta baudeleriana i es limita a presentar la figura del diable com l'organitzador de l'ordre perfecte, contrari al diví; l'altre desenvolupa el tema de l'androgin, però no per fer, com faria un Sâr Péladan, un cant a la castedat, sinó per descriure una escena eròtica en la paradoxal abraçada nupcial amb ell mateix » (1994: LIV).

El juliol de 1906, com és ben sabut, Eugeni d'Ors (Xenius) li atorgà a Smith dins el seu *Glossari* a *La Veu de Catalunya*, el primer nomenament d'artista Noucentista pel fet de veure en ell l'original personalitat que l'escultor transmetia i la seva llibertat artística, dues qüestions importants per a Xenius a l'hora de voler conformar un canvi estètic amb valors moderns (Xenius 1906). Segons Castellanos és aquí on tots dos es troben en un lloc comú, l'*Arbitrarisme* orsià que es podria traduir com la lluita lliure per la creació humana –art, ciència, ètica– per a exalçar i reforçar la llibertat. D'Ors creà la teoria de l'arbitrarisme, ja fonamentada per Gabriel Alomar, l'objectiu primordial de la qual és acudir a l' « arbitri » individual, no pas per adoptar actituds antisocials, sinó per confluir cap a una idealitat (Castellanos 1987-b: 31). Amb tot, la individualitat de Smith no entra en contradicció amb aquest postulat *civilista* de d'Ors sinó que més aviat és paral·lela a la seva lluita personal per transmetre valors purs en front dels criteris d'una burgesia decadent (que no decadentista), fidel a uns valors conservadors, més donats a la caricatura, que no pas a la representació d'una gran concepció artística.

## Primeres presentacions públiques de l'obra d'Ismael Smith, 1906. Una *posa* en escena. Revistes il·lustrades

L'any 1906 serà molt important per a Ismael Smith, ja que va presentar quatre escultures a l'*Exposició de les Modernes Arts i Lletres Catalanes*, celebrada a la Lliga Regionalista: *Rosa Mística*, *Vida*, *Moutarde* i *Tu vieux*, « unes tanagres modernes d'una silueta ben encertada » (Roviralta 1906); i va fer la seva primera exposició a la sala Parés juntament amb un dels seus millors amics que tanmateix formava part del *Guayaba*, el pintor Pere Ynglada. A can Parés va presentar vàries escultures com ara *Un gomós*/*Sportman*, *El vals*/*Els dansaires*, *Petó furtiu* o *Misèria*.

Marcel Mata, pseudònim d'Emmanuel Alfonso, que fou director de la revista *Auba,* escrigué una crònica sobre Smith al respecte d'aquesta exposició: « En la nostra Catalunya ningú com ell, fins aquí, ha sabut expressar en els rostres y en les mans, en els petons i abraçades, tantes passions inefables y tants insòlits afanys. » (Mata 1906: 409). Tanmateix, Raimon Casellas des de *La Veu de Catalunya*, entusiasmat va dir: « L'Ismael Smith és un metafísich de la caricatura plàstica. [...] Es indubtablement la *posa*, la posa manifiesta o la posa dissimulada, l'estat d'ànima que transparenten aquelles fantotxetes, muses exquisides del món actual, ab les narines descloses a tots els perfums de rara voluptat y ab els ulls oberts a les enriositats exòtiques del regne del esperit. » Una de les escultures més singulars presentada a la Lliga Regionalista va ser *Rosa Mística* de la que Casellas s'embadalia preguntant-se: « ¿Y no és també una al·lusió suau y dolça a la moda del misticisme estétich, l'invenció picaresca d'aquella icona d'aires mitjevals, la *Rosa Mística* de coll llarch com el d'un cigne que, embolicada ab pudorosos vels, s'estira a tall d'agulla gòtica, vers les esferes de l'inefable somni? ».[7] Amb *Rosa Mística*, Smith fa un

[7] Casellas 1906. *Rosa mística* va ser exposada de nou el 1911 a l'exposició del Fayans Català (Quiney 2016: 125) i a la crítica de *La Veu de Catalunya*, Joaquim Folch i Torres va escriure: « l'esllanguiment arcàich d'aquesta deliciosa imatge del esculptor que publiquem, es fet ab certa malicia capaç de molestar al devot aficionat de les reliquies d'art antich,qui en la penombra de qualque rebotiga d'antiquari, palpa i

homenatge a Santiago Rusiñol i la seva « Miss Cau Ferrat » –un bust reliquiari del segle XV de la seva col·lecció–, i a la seva filla María amb qui treballava en aquells moments en el taller del ceramista Serra. Maria Rusiñol dibuixava principalment figures femenines estilitzades, en un món ple de decadències subtils la característica més important de les quals eren els colls llargs de les figures femenines.[8] Tant és així, que Smith va fer un medalló relleu en guix on representa la figura idealitzada –una al·legoria de la ceràmica– d'una dona amb el coll molt llarg d'estil prerafaelita que pinta sobre un gerro, que era tot just, la feina de Maria Rusiñol a Can Serra (fig.2).[9]

El 1906 és tanmateix l'any que Smith comença la seva altra gran passió, la il·lustració de revistes. La primera que va acollir llurs decoracions va ser *Art Jove* (1905-1906) que durà poc menys d'un any de vida amb vint-i-dos números editats. Hi publicaven els seus contes i poemes la major part dels seus amics literats: Maseras, Prat i Gaballí, Brichs Quintana, Manuel de Montoliu, Pell i Cuffí, Marcel Mata, etc. I també les traduccions d'aquests mateixos escriptors d'obres de Goethe, Novalis, Verhaeren, Mallarmé, Shelley, Huysmans, Baudelaire, etc. A banda d'alguns petits caps i vinyetes l'obra més important de Smith fou el retrat a tinta del recentment traspassat Pell i Cuffí que acompanyà una necrològica de Prat i Gaballí. Smith fou un gran fisonomista i tant en els retrats a llapis com en les escultures aconseguia una semblança psicològica i intimista que feia ressaltar els trets més importants dels retratats.

En un dels números d'*Art Jove*, Prat Gaballí escriví un article sobre l'exposició de Smith a la Sala Parés. Prat era un dels amics més íntims de Smith i per tant coneixia perfectament tota la seva obra, fins i tot la que no havia estat mai exposada i que n'era molta. L'article deia: « Es que l'Smith, ademés d'una intuïció artística, té una gran intuïció de totes les coses. Tot ell és un desitg de refinament y de perfecció. Mira y ho veu tot ridícul », –i afegia al final– « Ell sab fer viure les seves esculptures ab una vida propia; ell conquereix alegrament les millors corones de la futura Grecia. » (Prat 1906-a: 245). Es a dir, alhora que Eugeni D'Ors l'anomenava artista noucentista, Prat i Gaballí veia en ell el gran escultor de la nova Catalunya, amb una obra crítica, la naturalesa més important de la qual era la caricatura en el sentit d'exagerar els elements més importants de la vida.

En aquest sentit, un any abans, Pell i Cuffí va publicar un conte a *El Poble Català* titulat *Caricatures*. No creiem anar massa errats si afirmem que el jove escriptor es va basar en la personalitat de Smith per a descriure els trets de la personalitat del personatge que era un il·lustrador en els inicis de la seva carrera. En un moment donat, aquest il·lustrador interpel·la el seu amic escriptor dient-li: « veniu a mi perquè les meves caricatures vos servexen de cuirasses contra la vulgaritat del públic, perquè jo les oferexi y poguer engullir-vos ab sa possessió al exposarles en els marcs luxosos; vos aprofiteu de mes obres per regenerar vostres cerebracions, com d'excitants que hiperestesien vostra imaginació, fent-vos veure als homes a través de la meva ironia arrencada de la realitat ont vostres

amoixa les delicies marfilines d'una bella y ingénua figurina mitgeval. » (Folch 1911).

[8] Per aprofundir sobre Maria Rusiñol vegeu: Quiney 2010: 30-31 i 2013: 58-63.

[9] Aquest medalló es troba a la Masia Museu Serra de Cornellà de Llobregat.

Fig.2. Ismael Smith i Marí, Rosa *Mística* (1905-1906), guix patinat. Barcelona, col·lecció Artur Ramon.

ulls, cansats de veure lo mateix, no saben distingir les línies arquitectòniques de l'ànima en la varietat dels rostres. » I continuava tot dient: « Vosaltres, els qui us dieu aimants y buscadors de la bellesa, no heu sapigut mai trobarne en lo que anomeneu ridícul; no heu comprès mai lo grandiós del art de la caricatura. ¿Perquè no serà aquesta una de les més refinades exteriorisacions de la vida sobre la superficialitat de les coses? » (Pell 1905: 2). Pel que fa al dibuix i la il·lustració Smith, tanmateix, començà a col·laborar a les revistes *Or y Grana* (1906), ¡Cu-Cut! i *L'Almanach de l'Esquella de la Torratxa* (1907) , *Hojas Selectas*, *Papitu, La Campana Catalana* i *El Gràfic* (1908).[10]

[10] Per a aprofundir en l'obra de Smith com a il·lustrador a les revistes ¡Cu-Cut!, *Or y Grana* i *Papitu* consulteu Cadena 2013.

Quant als llibres, va il·lustrar la portada d'*Idilis negres* (1906) de Brichs Quintana i *El Temple Obert* de Prat Gaballí (1908). El dibuix per a la coberta d'aquest llibre juntament amb els ex-libris per a Magí P. Sandiumenge[11] (1907) i Ramon Tor Deseures[12] (1908), s'insereixen de ple en el decadentisme preciosista i irredempt de la producció de Smith d'aquesta època, interpretant tres homes beardsleians altius, dandis, aristòcrates, cínics i quasi demoníacs.

## La presentació de les escultures *Nano* i *En abundància*

El 1907 exposa juntament amb Laura Albèniz a la sala Ribas un grup de dibuixos i escultures i a finals d'aquest any a l'*Exposición de Auto-retratos de autores españoles*, va presentar el seu autoretrat sota el títol de *Nano* i una altra escultura titulada *Ego*.[13] I a la *V Exposició Internacional de Barcelona*, dins la sala dedicada a les caricatures, Smith va presentar el seu gran grup escultòric *En abundància* (c.1906) que, a l'igual que *Nano*, va desencadenar un gran escàndol i la fúria de la burgesia. *En abundància* representa dos éssers grotescs agafats de la mà, nus de cintura cap amunt un dels quals sosté entre els seus braços i recolzada de manera indolenta, una dona nua. Smith sabia com fer mal a la societat burgesa: va representar aquesta dona amb un gran pentinat a la manera de les dones de l'alta societat, amb un penjoll al coll, guants, anells, polseres i sabates de talons alts sobre el cos nu. I la va deixar que el seu cos descansés sobre les grotesques i infernals mans de l'ésser que innocent, somriu per les pessigolles que li fa la dona a la seva barba. Al terra, un cistell ple de fruits: bananes, pomes i roses. Aquesta mateixa dona la va tornar a representar Smith al seu gravat de 1909 *La primera vanidad*. Segons Héctor Oriol (pseudònim de Víctor Oliva), *En abundància* –que es presentà policromat pel seu amic el pintor Ignacio Zuloaga– no és ni més ni menys que la representació de la història de Susanna i els vells. Referint-se al rebuig que va patir l'obra, Oriol va escriure: « Por qué, pues, el encono de tantos otros por censurar? Por qué las burlas solapadas ó el deliberado Olvido? Contemplen los críticos la fotografía del grupo Susana reflejado en un espejo.

[11] Magí P. Sandiumenge (Barcelona 1884-85 - Fernando Poo 1930), escriptor, traductor del llibre de Maeterlinck il·lustrat per Octavi de Romeu i il·lustrador ocasional que seguia la seva línia decadentista, a més de col·laborador de la revista *Catalunya*. El 1917 s'incorpora com a crític d'exposicions d'art a *La Veu de Catalunya*. Amb aquest ex-libris Smith fa l'ullet al considerat històricament el primer ex-libris modern de Catalunya, el que va fer Josep M. Sert a M. Bultó.

[12] Ramon Tor Deseures (Borredà, 1880-Barcelona, 1951), actor, dramaturg i poeta. Com actor va interpretar molts papers de personatges d'obres de Maeterlinck, D'Annunzio, Hauptmann, Oscar Wilde, Allan Poe, Rusiñol, Puig i Ferreter, Ignasi Iglesias, etc. Tingué molta relació amb Adrià Gual, Ambrosi Carrió i Eugeni D'Ors. Agustí Esclasans va escriure d'ell: « Ramon Tor era un demoníac, com jo mateix. Barreja de catalanisme i d'anarquisme, fill artístic del modernisme del final de segle, rectificat per les essències clàssiques més pures del noucentisme, Ramon Tor era un diabòlic; però també un elegant; un anàrquic, però també un aristòcrata; un satíric; però també un franciscà. » Consulteu Ramon Tor i Deseures (1880-1951) <http://www.civtat.cat/tor_ramon.html> febrer 2017.

[13] Sobre el significat homosexual i provocador que tenia aquest autoretrat el qual anava inicialment amb un sàtir entre les cames del *Nano*, sàtir que va desaparèixer de l'escultura probablement per pressions vers Ismael Smith. Una flagrant censura que fins ara ha passat desapercebuda en la historiografia de l'escultor, consulteu Quiney 2016: 25-35. Actualment, *Nano*, sense el sàtir que va desaparèixer per sempre més, s'exposa a la sala permanent d'Art Modern del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

¿Esta luz y estos brillos no han hecho el milagro de convertir en un momento el barro en cosa vívida? ¿No nos vienen tentaciones de velarnos, escandalizados, los ojos, como si involuntariamente hubiéramos levantado una cortina de boudoir, ó nos hubieran echado, sin previo aviso, en el descocamiento de una orgía? » (Oriol 1910: 7) (fig. 3).

Fig.3. Anònim, fotografia d' Ismael Smith al taller modelant *En abundància* (c.1906). Col·lecció privada.

Hem de destacar que, en aquesta mateixa exposició, l'escultor Carles Mani va presentar la seva obra *Els degenerats* o *Embrutiment* que, tot i no assemblar-se a *En abundància*, sí que tenen un aire familiar i totes dues obres patiren la mateixa desconfiança i el mateix rebuig. A partir de la indignació de certs sectors de l'exposició pública de *Nano* i *En abundància*, la relació de Smith amb aquests va canviar. Tant és així, que el seu projecte presentat juntament amb Josep Pijoan per a fer el Monument a Milà i Fontanals a Vilafranca del Penedès, que semblava que seria seleccionat, va ser rebutjat, en front de la indignació de sectors favorables. Aquest fet serà molt dur per a Smith el qual, internament, es va sentir menystingut i incomprès.

## Ismael Smith i Pere Prat i Gaballí

Ja vam veure que el 1906 Prat i Gaballí va publicar a *Art Jove* una crítica vers l'obra de Smith tot dient que seria un dels grans artistes de la idealitzada Catalunya grega. A més, hi afegia: «Totes les esculptures que ara ha exposat ja m'eren conegudes. Jo li havia dit sovint que m'agradaven molt y, sobre tot, que eren personalíssimes. Y sabeu què feia l'Smith? Vinga riure y no creure-ho; perquè l'Smith no creu may lo que li diuen els altres. Sense donar-se'n compte, es nietzschià. Ja veyeu que en Casellas va parlar-ne molt bé de les seves figures: doncs ell no s'ho creu. » (Prat 1906-a: 245) Uns mesos abans, però, a la revista *Joventut*, Prat i Gaballí va publicar un conte carnavalesc titulat « El consol del mar », en el qual va fer protagonista a Smith el qual surt fugint pels carrers perseguit per un Pierrot trobant-se, llavors, amb un ésser Mefistofèlic « qui agafantlo del braç li digué coses perverses. Ara va riure l'Ismael: també'l coneixia al nou sacerdot de la perversitat...» (Prat 1906-b: 130). A partir d'ençà, les crítiques a l'escultor estaran farcides d'al·lusions vers el malditisme i la literatura de l'època.

A la coberta del llibre *El Temple Obert*, de Prat i Gaballí, Smith va dibuixar la dansa macabra d'un personatge mefistofèlic amb aires de dandi sarcàstic i ulls vidriosos. Un poema del llibre, *El darrer sol d'Oswald*, que parla del protagonista d'*Espectres* d'Ibsen, ens dóna la clau d'aquesta il·lustració:

Oswald quan agonitza té els ossos torturats
I perd tota la força del seu darrer tentacle;
Llavores un espectre li parla amb veu d'oracle
Qui eleva i qui revifa la flama dels combats.

Prat i Gaballí era un dannunzià, un dantesc, un admirador de l'obra de Smith i un beardsleià. El 1912, mentre Smith s'estava a París, Prat publicà el llibre *Poemes de la Terra y del Mar*, dedicat a « Eugeni d'Ors, a Xenius, alt definidor de l'ànima del noucents, atent guayta y diligentíssim desvetllador d'esperituals energies. » En aquest llibre estava inserit el seu poema titulat *A Aubrey Beardsley*, amb aquests versos ben significatius:

Aubrey atormentat, oh, poeta crudel,
–Oh, pensa decadent, pietosa y llibertina!–
jo ving al bosch barròch qui té claror dels tròpichs,
per modelà ab cizell la teva pròpia pols.
La meva libació feta a l'antich usatge
Serà un trist ornament per embellir ta imatge.



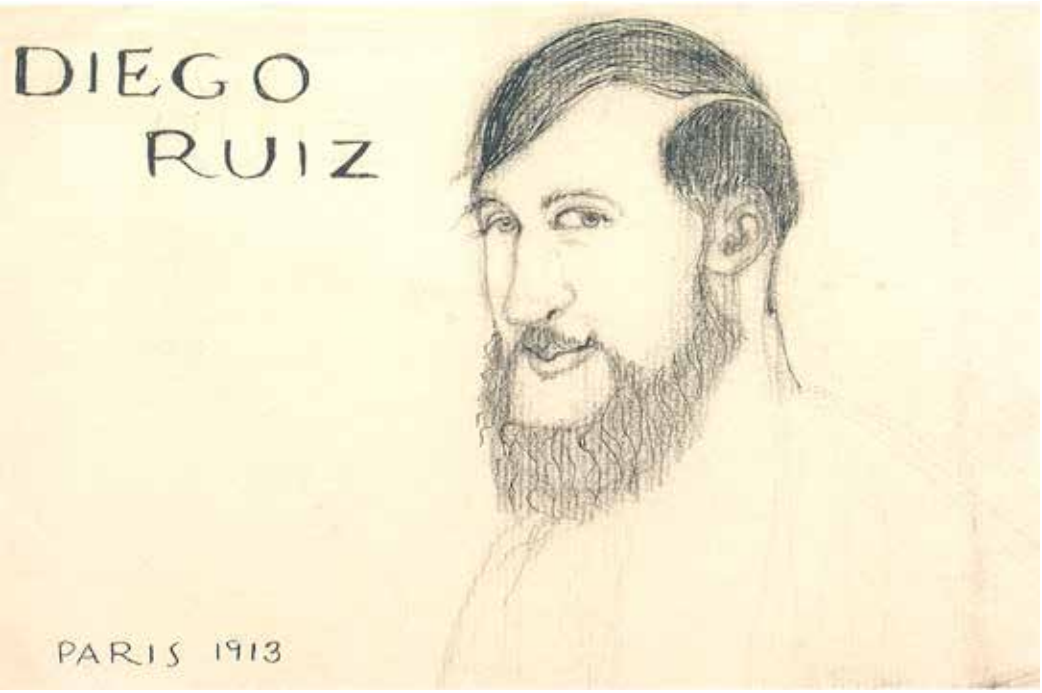



Fig.4. Ismael Smith i Marí, *Retrat de Diego Ruiz* (París, 1913), llapis sobre paper, 11,8x17,7 cm.. Museu D'Art de Cerdanyola (MAC 432).

**Ismael Smith i Diego Ruiz**

Un altre dels amics d'Ismael Smith pels volts de 1907 –amistat que va durar molts anys– en fou Diego Ruiz (fig.4) qui va publicar un llibret titulat *De l'entusiasme com a principi de tota moral futura. Preparació a l'estudi de l'estètica*, amb varis capítols dedicats a l'art i un d'ells titulat « La projecció de l'ànima en el dibuix ». Per a Ruiz, a l'obra artística hi ha sintetitzades les condicions primordials de veure les coses, com una qüestió fisiològica i es declara seguidor del principi de Goethe el qual diu que quan es traça un dibuix, l'ànima es projecta en el món. I sintetitza Goethe amb la teoria de la *imaginació* d'Apol·loni i la de la *vida* de Leonardo amb aquesta frase: « l'art de representar les coses deu inspirarse en el fet entusiasta de veureles en l'espai ». (Ruiz 1907:13). L'any següent publicarà a la *Biblioteca « Joventut »* –gràcies a la intermediació de Joan Maragall i amb un pròleg d'aquest mateix–, *Contes d'un filosoph*, dins del corrent decadentista, caracteritzat per l'artifici i les actituds elitistes que tant atreien els joves il·lustradors que

veien en la individualitat colpidora d'un Aubrey Beardsley el camí que s'havia de seguir. La coberta del llibre estava il·lustrada amb una vinyeta de Sebastià Junyent, una llàntia i una calavera *hamletiana*. Segons Assumpta Camps, la temàtica decadentista impregnada de satanisme i nietzscheanisme és el que trobem a *Contes d'un filosoph* i també a *Contes de glòria i d'infern* (1911) on s'accentua encara més el messianisme de Ruiz basat en el valor que aquest atorga a la blasfèmia que és una característica dels « elegits ». El grotesc i la blasfèmia barrejades amb un humorisme de caricatura són elements, tanmateix, presents en l'obra de Smith.[14]

## La participació de Smith a la revista *El Gràfic*, 1908

El 1908, Ismael Smith és un dels principals il·lustradors de la revista *El Gràfic*. Va fer el disseny de la capçalera que s'avança i molt al grafisme d'avantguarda amb uns tipus de lletres que prenen la seva essència d'algunes figures primitives de l'Àfrica negra amb la il·lustració al peu del grafisme, d'una màscara que s'assembla en els trets a la jardinera exposada a la col·lecció permanent del MNAC, una ceràmica de pasta refractària vidriada de 1907 (fig.5). A banda d'aquesta capçalera, Smith decora diverses planes literàries de la revista com la dels poemes de Prat i Gaballí « Dante Alighieri », o d'Àngel Guimerà, « Postals ». Són il·lustracions que segueixen l'estela de Beardsley, potser de les més rotundes en aquest aspecte, una mica irònniques en servir-se de la caricatura, i que recorden, tanmateix, la portada del llibre *El darrer miracle* de 1909.[15] Altres il·lustradors de la revista seran Josep M. Junoy el qual farà la capçalera de la secció *Crónica de París* –encarregada a Eugeni d'Ors sota el pseudònim de Pinpín Nicolson–, APA i Bagaria.

Fig.5. Ismael Smith i Marí, Capçalera revista *El Gràfic* (1908), detall. Imprès sobre paper. Biblioteca de Catalunya.

[14] En una ressenya sortida a *La Vanguardia* el 12 de juny de 1906, s'anunciava la publicació d'unes conferències de Diego Ruiz sobre la nacionalitat catalana en un seguit de quaderns il·lustrats per Ismael Smith, APA i Bagaria, que formarien el llibre « La Dictadura espiritual de Catalunya », tot i que segons les meves investigacions aquest llibre no es va arribar a publicar, Smith va fer el cartell anunciador (Quiney 2016: 25-35).

[15] A la revista sortirà reproduïda la seva escultura en guix d'*Enric Granados al piano.* Actualment a la col·lecció de la Fundació Pau Casals es conserva una còpia en bronze.

La revista volia atendre l'actualitat artística sense tenir un crític oficial i per tant, podem veure que Gabriel Alomar escrigué sobre Joaquim Mir, Carles Rahola sobre Santiago Rusiñol, Joaquim Torres García sobre art en general o César Tripet sobre l'escultor Casanovas. I, per primer cop, l'Ismael Smith també va tenir la primera oportunitat d'escriure unes « Notes d'art » a *El Gràfic* sobre el pintor i amic Torres García amb qui se sentia pròxim en el seu refinament i en la seva incomprensió « per rahó de la naturalesa del seu art » (Smith 1908). Aquest article és l'única contribució literària o de crítica artística d'Ismael Smith que hem trobat de moment.



### *Orles* de Josep Tharrats de 1909

Tot i que una de les vessants professionals més importants d'Ismael Smith va ser la il·lustració de revistes, quan a il·lustració de llibres no en va fer gaires. A banda dels anteriors ja comentats, el 1909 Smith il·lustrarà varis llibres: *Contes Blanchs*,[16] del seu amic Mossèn Ramon Garriga amb vàries il·lustracions la més important de les quals en fou *Lliri blanc*; la coberta d'*El darrer miracle* de Rafel Marquina, amb un estil clarament deutor de l'estil de Beardsley; el *Primer Llibre de dònes* d'Eduard Girbal[17] i *Orles*, del d'annunzià i amic seu Josep Tharrats (Quiney 2016: 25-35).

Smith il·lustrà la coberta del primer volum de proses líriques de Josep Tharrats, titulat *Orles*, publicat a Girona (fig.6). El llibre anava dedicat al que Tharrats considerava el seu mestre, Gabriele D'Annunzio. Sota el pseudònim de Krater, Pere Prati Gaballí va fer una ressenya del llibre i escrigué: « Parla en ell l'imatge sorpresa a l'atzar d'un revolt del camí o de les vies d'una ciutat provinciana, la melodia d'una cansó sentida sota la dominació d'un especial estat d'ànima, la visió vaga y vaporosa d'una dona velada en el cap-vespre... » I afegeix: « està il·lustrat per un bell dibuix de l'Ismael Smith –una dòna que perd la cabellera entre flors y entre núvols– dú per pròleg unes riques i saboroses planes den Ramón Vinyes. » (Krater 1909). La dona representada per Smith, és l'Endolada eurítmica de Tharrats, d'una cabellera vertiginosa que es confon amb els arbres enjardinats d'un fons oníric, que mostra indolenta els seus pits sota un penjoll de coll alt, és dannunziana i és a la vegada Beardsleiana, que increpa amb la seva nuesa i mirada. El poema de Tharrats diu així:

> «Oh, Endolada, Endolada, eurítmica, qui ets llum d'auba en les tenebres dels meus somnis! Ah, en el solemnial repòs de les Nits plenes de sortilegis, quan penso que sota'l dol del teu vestit hi ha'l triomf de ta albura liliar, la puresa de tes línies inefables y la gloria de ta nuor aont hi canta psalms la Vida, una onada de joia inonda'l meu esser y pressento l'ubriaguesa d'una dolsa voluptat mística. » (Tharrats 1909).

[16] Smith compartirà la il·lustració del llibre amb el seu mestre Alexandre de Riquer.

[17] En aquest col·laboraran tanmateix APA, Junceda, Opisso i Junoy.

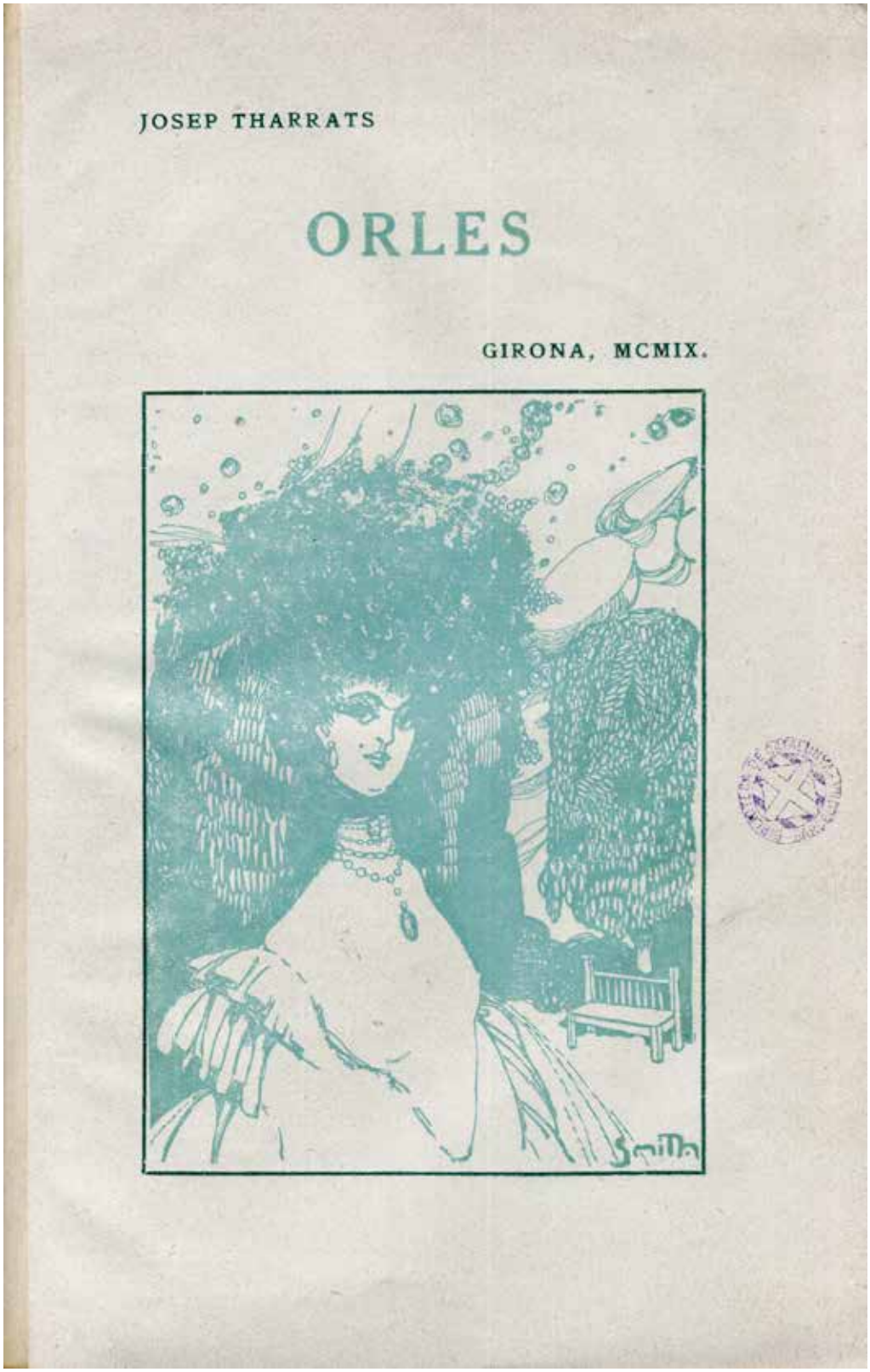



Fig.6. Ismael Smith i Marí, Il·lustració per a la coberta del llibre *Orles*, de Josep Tharrats (1908-1909) imprès sobre cartolina. Biblioteca de Catalunya.

**Smith a París (1911 -1914)**

Un any abans de marxar a París, Smith guanyava una beca d'estudis d'escultura a l'estranger que concedia l'Ajuntament de Barcelona per valor de 2.500 pessetes.[18] Aquest mateix any a l'Exposició Internacional de Brussel·les se l'atorgava la tercera medalla per una petita escultura en guix policromat titulada *Encarnació.* Sobre les obres que exposà a la Sala Parés i concretament sobre *Encarnació*, Joan Sacs va escriure a *El Poble Català* que estava: « feta amb molta gracia y habilitat, però que perjudica la policromia » (Sacs 1910) (fig.7). Tanmateix a l'*Exposición de Retratos y Dibujos Antiguos y Modernos* de Barcelona presentava diversos retrats en format de bustos o de figures: l'abans esmentat a Enric Granados i els de Carles Pellicer, Carme Andreu, Marià Aguiló i Milà i Fontanals. També aquest any s'editava la revista *Foyer* en la qual Smith va tenir un paper molt destacat com a il·lustrador (Beltrán;Sánchez 2016:163-188).

Fig.7. Fotografia Sala Parés. Exposició de les obres d'art destinades a l'Exposició Internacional de Brussel·les (a la dreta, la figura d'Ismael Smith, Encarnació). La Ilustración Artística, Barcelona, 21 de març de 1910.

A començaments de 1911, Smith juntament amb els seus amics Laura Albéniz, Mariano Andreu i el canari Néstor protagonitzaven una de les exposicions més sonades d'ençà al Fayans Català, titllats de refinats, ocasió que tots quatre van aprofitar per acomiadar-se del públic barcelonès. Aquesta exposició va tenir molts detractors però va estar defensada amb passió, i, sobre tot, va ser molt visitada.[19] Després d'aquesta exposició Smith

[18] *El Poble Català* 22 de juny de 1910.

[19] Per aprofundir en el significat d'aquesta exposició i la recepció que va tenir a Barcelona, consulteu (Quiney 2014: 115-132).

marxava a París, ofegat a Barcelona segons les seves paraules i perquè allí tenia un bon nombre d'amics. El seu amic de Llotja, el pintor sitgetà Agustí Ferrer Pino, va descriure el seu estat d'ànim quan el trobà al Museu del Louvre la primavera de 1911: « Le vi algo decepcionado porque el público no entendía sus esculturas en el grado que merecían y le pesaba ver su gran talento mal interpretado por eruditos y profanos. » (Sangrà 2014: 153).

A París es trobà amb molts amics de joventut, amb el que més relació i confidències va tenir va ser amb Alfons Maseras.[20] Smith, influenciat pels retrats del pintor Ramon Casas, es va dedicar a modelar durant aquest període els retrats –bustos i figures– de molts artistes i escriptors com ara el de Maseras, Iu Pasqual (fig.8), Pere Ynglada, Joan Vidal Ventosa, Miquel Utrillo, etc. Aquests amics que es trobaven a París, gran part artistes catalans, acostumaven a fer reunions i penyes culturals tant al Centre Català com al cafè Wepler: Torné Esquius, Xavier Gosé, Anglada Camarasa, Josep M. Xiró, Ysern Alié, Ramon Pichot, etc. Pere Ynglada fou altre artista amb el qual es reuní sovint, tenia el taller prop de casa seva, i juntament amb Alfons Maseras, de tant en tant s' els unia Mariano Andreu que s'estava a Londres (fig.9) i Joan Pérez-Jorba. La família Cassadó formà part del seu cercle ja que era molt amiga de Josep M. de Sucre, amb qui des de Barcelona mantenia una assídua correspondència amb Smith. Concretament, el violoncel·lista Gaspar Cassadó i el seu germà Tim, que vivien al costat del taller de Smith, donen testimoni de la relació que mantení l'artista amb els retratats.[21]

Des de París Smith continuà vinculat a Barcelona i també a Madrid. Sabem, per exemple, que va enviar dos dibuixos mitjançant el seu amic Josep M. Roviralta a l'escriptor d' avantguarda Ramon Gómez de la Serna, per a la portada i colofó del llibre *El teatro en soledad* (1912). Smith explicava a Josep M. de Sucre que « era impossible dibuixar allò que ell volia, [per això] m'he permès de fer-li una cosa amb reminiscències amb allò que ell volia. »[22] A la coberta del llibre representava dos pierrots -blanc i negre- emmascarats i dansant que sortien darrere d'un teló de teatre que donava pas a un jardí. L'obra de Gómez de la Serna es fonamentava en la transgressió que hauria de modificar la concepció estètica moral i la necessitat de viure amb intensitat el plaer i el dolor, temes que recorden Nietzsche. El colofó o *Ex-Libris*, representa un ser androgin amb una gran espasa a la mà i el cap tallat d'un gegant a sobre les espatlles a la manera d'una màscara de teatre (fig.10).[23]

[20] Anys abans, però, ambdós van rebre crítiques molt dures amb algunes de les seves obres amb uns mateixos mots oficials negatius que es repetien: "decadent", "insegur", "desviat", "influenciat per lectures estrangeres", etc., Maseras per la seva obra poètica *Deliriums* (1907) i Smith per la seva obra escultòrica *En abundància* (1907). Aquesta experiència comuna feia que el seu lligam fos més estret.

[21] Els retrats fets amb llapis sobre paper es conserven al Museu d'Art de Cerdanyola. El de Gaspar Cassadó es reproduí al catàleg de l'exposició *Ismael Smith, reivindicat* (2005). Tot i que ambdós retrats són datats el 1914 és molt provable que siguin anteriors, entorn el 1912.

[22] BNC. Fons Borràs. Targeta postal d'Ismael Smith a Josep M. de Sucre, París, 6 de gener de 1912. L'ortografia original d'aquesta cita de la carta s'ha modificat.

[23] Aquest dibuix sortí, tanmateix, com a colofó del drama *El teatro en soledad*, quan va sortir publicat a la revista *Prometeo*, año V, núm. XXXVII, Madrid, 1912.

Fig.8. Francesc Serra, Ismael Smith. *Escultura de bronze d'Iu Pasqual*, fotografia. Arxiu Fotogràfic de Barcelona. Fons. AFB3-120 Francesc Serra Dimas.

Per la seva banda, Gómez de la Serna dedicarà la seva obra *El lunático* (1912): « A Ismael Smith, que ha dibujado el antifaz sobre muchos rostros, como transido por su belleza rigurosa y bastante, por su terciopelo negro, por su dramática ninfomanía y por su sésamo incomparable.» (Gómez de la Serna 1912).

Tanmateix, l'Ismael Smith anava enviant dibuixos per a la recentment creada revista *Picarol*, amb unes il·lustracions que seguien la línia decadent, tot i que molt més afrancesada que no pas les anteriors aportacions a les revistes precedents. Santiago Segura, l'amo del Fayans Català, i Josep Aragay, director de la revista, volien fer una revista on les arts plàstiques i la caricatura catalanes fossin prioritàries i, per tant, ja van deixar clar des del número zero que serien els dibuixants els qui manessin: « Així com els

Fig.9. Fotografia amb els retrats d'Alfons Maseras, Mariano Andreu i Ismael Smith (c.1910-1911). Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas C-100048 im.05417017.

literats van a trucar als dibuixants perquè'ls enriqueixin i vesteixin llurs llibres i revistes amb orles, vinyetes i florons, així mateix en la present ocasió'ls dibuixants han anat a trucar als literats perquè aquests els vesteixin i ornamentin llurs obres, no com a mers comentaristes, sinó amb la sola presència i concurs dels seus escrits, plens d'esclat i de vida. » (*Picarol* 1912).

*Picarol* va esdevenir l'últim crit del decadentisme i el refinament de la caricatura bàsicament per les il·lustracions que Mariano Andreu enviava des de Londres. La resta d'il·lustradors eren fidels al seu estil i un xic més conservadors. Tot i això, Ismael Smith no estava gaire content amb la revista tal i com li va escriure al seu amic Josep M. de Sucre: « Noi el Picarol es molt dolent, el redactat, els dibuixos (tots) y el modo de estar compaginat,....una esperança menys i cada dia veig més difícil fer quelcom que estigui be y faci soroll. »[24] La revista va fer ressò de l' exposició de Picasso a Can Dalmau i també elogià l'exposició dels futuristes a can Bernheim-Jeune. Van ressenyar obres de Pere Coromines –un dels defensors de l'exposició dit dels refinats– i del llibre *Poemes de la terra y del mar* de Prat i Gaballí. També va ser publicat el conte *L'escullit dels somnis* de Villiers de L'Isle Adam, traduït per Josep Carner, i Eugeni d'Ors sota el pseudònim de Xenius va ser un col·laborador.

[24] BNC. Fons Borràs. Carta d'Ismael Smith a Josep M. de Sucre, París 11 febrer 1912. El número 1 de la revista va sortir el 10 de febrer, es a dir, un dia abans que Smith escrigués la carta. El número de crida havia sortit unes setmanes abans. Es difícil saber de ben cert si darrere la crítica de Smith a la revista havia quelcom més. L'ortografia original d'aquesta cita de la carta s'ha modificat.

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana
d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

Fig.10. Ismael Smith i Marí, Il·lustració per a la coberta del llibre *El Teatro en Soledad*, de Ramón Gómez de la Serna (1911), imprès sobre paper. Biblioteca de Catalunya.

Per aquestes dates, Ismael Smith va començar a experimentar composicions cubistes amb retrats, tot i que amb moltes reserves. Les cartes que li va escriure a Josep M. de Sucre entre el gener de 1912 i el 1913, ens donen moltes pistes dels seus interessos. Es queixava al seu amic que fer escultures era molt car, que ocupaven molt d'espai i que s'havia de passar molts mesos treballant, atès que els francesos les volien en marbre i per tant estava pensant en dedicar-se més seriosament a la pintura.

L'any 1912, Smith va presentar al *Saló d'Automme* les figures *Salammbó*, *Adam*, *Encarnación* i *Milagros*. A la revista *Mundial Magazine,* dirigida des de París per Rubén Darío, el crític que feia servir el pseudònim d'Ulrico Brendel –personatge de l'obra *Rosmersholm* d'Henrik Ibsen– va fer un elogi sincer de cada obra presentada per Smith amb moltes connotacions literàries decadentistes. Segons Brendel, subjugat pel jove Smith considerà que « ha cultivado ese dandismo espiritual que tanto personalizaran á Baudelaire y á los que más profundamente han seguido al gran poeta francés. Pero á veces va más allá, con esa espontaneidad característica de su gran talento. » De *Salammbó*, el crític va dir: « Hay una intuición terrible en el destello de inteligencia que pone en la frente de Salammbó, inteligencia dominadora, que se hace voluntad en voluntad femenina. ¡Y qué voluntad! ». De *Adam* escrigué: « nervudo y con dolor moral en el rostro, como si se despedazara en sus perfiles decadentes, está sentado desnudo; está sentado y levanta los brazos con desesperación, estira sus piernas y las abre. Todos sus nervios parecen hallarse sacudidos por la tormenta que se desata en su alma; frágil cuerpo, para tanta pesadumbre como tiene que sobrellevar, frágil vida. La cabeza es harto pequeña en comparación con las fuertes manos, con los grandes pies, con lo larguirucho del cuerpo en que se lamenta.

Pero ¡es tan sugestivo! ». També, per la seva banda, va alabar els ulls del guix *Milagros*, que « posan su mirar como con descanso y miran profundamente! Baila Milagros al ritmo ronco y chasqueante de las castañuelas; alza el brazo derecho y lo tiende hacia delante, baja el izquierdo y lo lleva hacia atrás, para acompañar la danza. El mantón de manila, sal picado de flores nítidas, envuelve su cuerpo de culebra con negligente elegancia, pero descubre la provocación del pecho y sus rosas. Un estremecimiento, como de placer, recorre el aire por entorno. » I d' *Encarnació*, guanyadora de la medalla de tercera a Brussel·les el 1910, manifestà que: « La "Encarnación" es digna compañera de "Milagros", y aún la aventaja con su expresión de malignidad chulesca; con sus ojos hundidos, ojerosos; con su ya marchita cara, pero fuerte; con el labio superior que sobresale; con todo ello coronado por una cabellera cuidadosamente peinada y dominada por un gran peine. » (Brendel 1912: 628-630).

## Joan Pérez-Jorba

Un dels escriptors més importants de tota aquesta colla decadentista de principis de segle a Catalunya fou Joan Pérez-Jorba que s'establí a Paris el 1901, després dels problemes que va tenir per les seves idees anarquistes. Vinculat al grup de *L'Avenç* i a la revista *Catalònia*. En aquesta última va publicar articles literaris propis, traduccions de poemes, sobre tot de D'Annunzio, i assaigs sobre escriptors com ara Émile Verhaeren, Gabriele D'Annunzio –a qui va dedicar un extens estudi que es va publicar en quatre números de

la revista–, Stéphane Mallarmé, Walt Withman i Josep Soler i Miquel. Segons Assumpta Camps, el seu article sobre D'Annunzio tindrà una gran transcendència en la recepció del poeta italià a Catalunya, « no tan sols pel fet de propugnar un neopaganisme messiànic, sinó perquè aporta tota una sèrie de símbols dannunzians carregats de significat i destinats a perdurar en la construcció d'una mitologia nacionalista catalana » (Camps 1995: 143). Els seus escrits sobre D'Annunzio estaven centrats « en la lloança del sensualisme, l'individualisme aristocràtic, i la crítica del decadentisme » (Bou 1989: 45).

A París, Pérez-Jorba es va envoltar d'artistes i escriptors de tot signe, des del nicaragüenc Rubén Darío fins a Guillaume Apollinaire. Des de sempre es va sentir atret per la literatura europea i com a crític literari de *Catalònia* va donar mostres dels seus gustos incipients. Seguia la nova literatura del moment i de Txèquia, per exemple, va defensar el poeta Machar, en Jaromir Boretsky autor de *Rosa Mystica*, d'influència parnassiana, i dels més novells, com ara Karásek i Procházka la poesia dels quals es situava dins la decadència pura, el satanisme, la perversitat sensual i el culte a les podridures (Pérez-Jorba 1898-a: 76). El conte de Pérez-Jorba *Dominació* publicat a *Catalònia* representa un moment àlgid en la seva literatura eròtic decadentista propera a l'estil d'alguns relats d'Edgar Allan Poe. Uns paràgrafs són suficients per a vincular un dibuix d'Ismael Smith amb el protagonista del conte: « Com més intensament i voluptuosa vibraven les fibres de ma natura sensual, com més sobirament i plena es desentrollaven les vitals potencies del meu esser, la meva existència espiritual assolia un ritme més adalerat i vertiginós, la meva Ànima arribava extàticament i depressa al cim  més alt de l'emoció humana. » (Pérez-Jorba 1898-b: 121). El personatge del dibuix a tinta *Home i arbre* (fig.11), representa un home torturat i altiu, extravagant i egocèntric que ben bé podria ser Miquel Andreu el protagonista de *Dominació*, que explica en primera persona les potents virtuts de la seva ànima i que no sap si l'enlluernament i l'admiració profunda que genera la seva presencia en les donzelles del conte era perquè és un déu o un esperit infernal.

La coneixença de Pérez-Jorba amb Smith es fa a través d'Alfons Maseras cap al 1902 en algun viatge de Pérez-Jorba a Barcelona i segurament tots coincidiren a la cerveseria *Els Quatre Gats*. Des de París, Pérez-Jorba escrivia articles per a nombrosos diaris i revistes tant de la capital francesa com de Madrid i Barcelona. Pel període que ens ocupa, escrivia principalment crítiques artístiques i literàries per a *El Poble Català*. Amb motiu del *Salon d'Automme* de 1913, l'escriptor va fer una crítica elogiosa de l'obra *Angustias* que Smith va presentar, un guix policromat d'una dansarina amb aires francesos. Li va treure tot el pes germànic i beardsleià de l'artista que coneixia prou bé i que, en modelar *Angustias*, Smith va endolcir. Segons el seu criteri l'artista va proporcionar més harmonia en el joc de llums i més bellesa en els volums donant així, més vida a la figura. Aquest canvi per a Pérez-Jorba era degut a la influència francesa, i era paral·lela a l'esperit de la Grècia clàssica que convertia la humanitat en divinitat. Amb tot, Pérez-Jorba no es va deixar enganyar sota aquesta aparença benèvola ja que de Smith, al mateix article considerà que: « és massa inquiet; té una imaginació massa ombrívola; sent amb una emoció complicada de sentiments massa moderns; s'encisa amb excés en la beutat dels fruits corromputs, ne flaira, diria's quasi amb delectança, el perfum pestilent, per destriar-lo així en el guix, en el fanc, en el marbre; i es aquest art un art de bruixeria i és lo més essencial precisament d'ell. ». Segons el crític, la figura d'*Angustias* sembla tenir un aire atmosfèric que s'eixampla

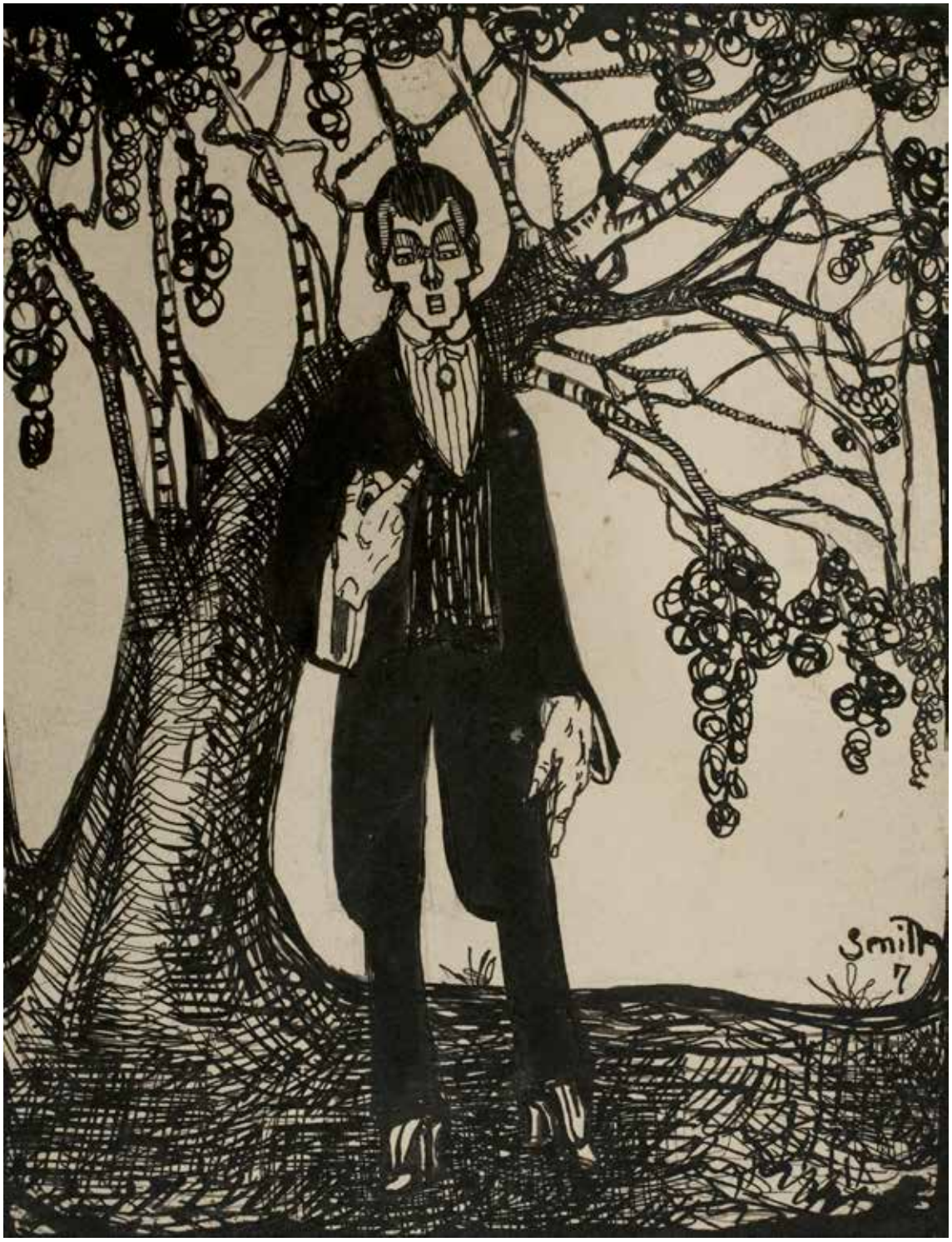



Fig.11. Ismael Smith, Home i arbre (1907). Museu Nacional d'Art de Catalunya.

pels volants de la faldilla i que ensenya un dels peus pel pes del mateix moviment; el seu cos vestit fa sentir la palpitació del cos nu, « que traspúa voluntat pecaminosa, a gratcient; i per a donar-hi un caràcter més femení, més etern femení, N'Ismael Smith ha coronat aquest còs amb una cara de dòna dolça de faccions, ignocenta d'expressió, quasi nena, quasi nina. Heus aquí l'averany de modernitat que l'artista posa en aquesta obra com a segell del seu temperament.» (Pérez-Jorba 1913) (fig. 12).

Fig. 12. Ismael Smith, *Angustias*, 1912-13, guix (obra desapareguda). *Mundial Magazine*, París, gener 1914.

En les seves crítiques a Smith, resta evident l'admiració vers el malditisme i els flaires pestilents de la seva obra. Malgrat que Pérez-Jorba va escriure contra el *Decadentisme* als articles sobre D'Annunzio, aquesta contradicció té a veure amb la manera que Pérez-Jorba veu l'obra dels artistes als quals en coneix i Bou assenyala al respecte, que en la nota necrològica de Soler i Miquel, insinuava una actitud de vol i dol, ja que Pérez-Jorba recordava amb una èmfasi especial que Soler veia aspectes positius en el decadentisme: « Aqueix moviment de la decadència d'ara, serva en el fons d'una ànsia febrosa de vida. » (Bou 1989: 47). I tot just és això, Pérez-Jorba defensava la decadència plena de vida de l'obra de Smith i la seva personalitat nerviosa.

Per la seva banda, per al crític de *Mundial Magazine*, Ulrico Brendel, la figura de Smith era novament el millor que hi havia al *Saló* i coincideix amb Pérez-Jorba en molts aspectes: en el sentit picaresc del modelatge arcaic i que l'infantil candor del rostre d'*Angustias*, fa més perversa la provocació de la dansa. I tant per a Brendel com per a Pérez-Jorba era autèntica modernitat. Segons Brendel: « Las delicuescencias del espíritu, los ensueños pecaminosos, el infierno en que a veces se convierte el vivir, el desear los perfumes que trastornan la sensibilidad agostada, las elegancias de flor muriente: he ahí la objetivación de una fuerte imaginación, con la harmonía de los volúmenes, con los vivos ademanes… » (Brendel 1914: 222).

Posteriorment, al darrer *Saló des Independents* d'abril de 1914, Smith va presentar una sèrie de pintures que Pérez-Jorba destacà entre la majoria de les obres presentades per la resta d'artistes. Són molt poques les crítiques a la pintura de Smith que existeixen i el crític, en parlar dels dos retrats del matrimoni Ràfols que Smith va presentar, escrigué: « El dibuix és de lo més correcte que'ns ha ofert fins aquí, és cenyit talment com el dels mestres, per tal que'ls bustes s'encaixen amb traça geomètrica, justos. El color es combina allí i es fon amb una sobrietat que sols els molt colrats logren en aqueix difícil art de fer parlar la paleta. » I acaba: « L'Ismael Smith arribarà per aquest camí a fer obra també sòlida i profitable, és de creure. » (Pérez 1914).[25]

## El final d'una època

L'agost de 1914 Smith tornava a Catalunya, un cop començada la guerra, deixant-ho tot allà. El diari *El Poble Català* el va rebre d'aquesta manera: « Ell, que com altres joves enamorats de la rebeldía, –Impressionisme, Simbolisme, Independentisme– havia somiat un Art sense escola ni sense pàtria, ha tornat de París, més català que mai. » Més endavant a l'escrit es comentava que un dels seus amics, poeta i dramaturg havia dit que: « L'Smith no ha triomfat a París amb decadentismes com inspirats entre absenta i absenta, i el fum d'una pipa de tabac opiat. L'Smith ha obtingut els grans èxits, a París, amb les seves testes fortes i ferrenyes de pescador català, amb les seves testes delicades de noies brunes del sol de Catalunya... ».[26]

[25] En un article encara inèdit sobre la col·laboració catalana a la revista *Mundial Magazine*, l'historiador Eliseu Trenc i Ballester planteja la hipòtesi que sota el pseudònim d'Ulrico Brendel s'amaga la personalitat de Joan Pérez-Jorba. Si és així, i tot indica que sí, Joan Pérez-Jorba seria un dels crítics que més van escriure sobre Smith i qui millor el va entendre. Esperem veure ben aviat publicada aquesta investigació de Trenc.

[26] *El Poble Català*, Barcelona, 22 agost 1914.

La crítica del moment i la historiografia posterior, amb totes les mancances possibles sobre la realitat de la seva obra han convertit Smith en una mena d'escultor superficial amb bones mans per al modelatge i unes mans finíssimes per al dibuix. Però Smith va ser un dels escultors més importants de Catalunya d'aquest període



## FONS DOCUMENTALS

### Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC)

BNC. Fons Borràs. Targeta postal d'Ismael Smith a Josep M. de Sucre, París, 6 de gener de 1912.

BNC. Fons Borràs. Carta d'Ismael Smith a Josep M. de Sucre, París, 11 febrer 1912.

## FONTS BIBLIOGRÀFIQUES

Brendel, Ulrico (1912), « El Salón de Otoño en París », *Mundial Magazine*, París, noviembre 1912, p.623-634.

Brendel, Ulrico (1914), « El Salón de Otoño en París », *Mundial Magazine*, París, enero 1914, p. 215-225.

Casellas, R. (1906), « L'Ismael Smith, esculptor-caricaturista », *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 22 de juny 1906. Edició del vespre.

*El Poble Català* (1910), Barcelona, 22 de juny 1910.

*El Poble Català* (1914), Barcelona, 22 d'agost 1914.

Folch i Torres, Joaquim (1911), « L'Exposició Albeniz-Smith-Nestor-Andreu », *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 19 gener 1911.

Gómez de la Serna, Ramón (1912), *El lunático* (drama en un acto), Separata de Prometeo. Madrid, Imprenta Aurora.

Krater (1909), « Josep Tharrats », *El Poble Català*, Barcelona, 7 juny 1909.

*La Vanguardia*, Barcelona, 12 de juny 1906, p.9.

Mata, M. (1906), « Esculptures de l'Smith », *Joventut*, núm.333, Barcelona, 28 de juny 1906, p.409.

Montoliu, Manel de (1904), « Decadentisme », *El Poble Català*, Barcelona, 3 de desembre de 1904.

Oriol, Héctor (1911), *Ismael Smith. Pequeñas Monografías de Arte*, Barcelona, 1911.

Pell i Cuffí, Octavi (1905), « Caricatures », *El Poble Català*, Any II, núm.53, Barcelona, 11 novembre 1905, p.2.

[Pérez-Jorba] J.P.J. (1898) « Revista de revistes », *Catalònia*, Barcelona, abril 1898, p.76.

Pérez-Jorba, Joan (1898), « Dominació », *Catalònia*, Barcelona, 31 maig 1898, p.121.

Pérez-Jorba, J. (1913), « Reconts i parlotegis », *El Poble Català. Plana literària i artística*, Barcelona, 21 desembre 1913.

Pérez-Jorba, J. (1914), « Reconts i parlotegis. El Saló de's Independents », *El Poble Català*, Barcelona 3 abril 1914.

« Picarol. Revista Humorística », *Picarol*, gener 1912.

Prat Gaballí, P. (1906-a), « L'Ismael Smith », *Art Jove*, núm. 15, 15 de juny 1906, p.245.

Prat Gaballí, P. (1906-b), « El consol del mar », *Joventut*, núm.316, Barcelona, 22 març 1906, p.130-132.

R. [D'Ors] (1902), *Auba*. *Revista d'Arts i Lletres*, Nums. 5 i 6, Barcelona, març i maig 1902, p.68.

Roviralta, Josep M. (1906), « L'Art Català. Exposició a la Lliga Regionalista », *El Poble Català*, 23 de maig de 1906.

Ruiz, Diego (1907), *De l'entusiasme com a principi de tota moral futura. Preparació a l'estudi de l'estètic,* Barcelona, E. Domènech, Impressor, 1907.

Sacs, Joan (1910), « Les pintures y esculptures destinades a l'Exposició de Bruseles », *El Poble Català*, Barcelona 12 de mars de 1910.

Smith, Ismael (1908), « El pintor Torres García », *El Gràfic*, any I, núm.8, Barcelona 15 desembre 1908.

Tharrats, Josep (1909), *Orles*, [conté unes paraules de Ramon Vinyes i Miquel de Palol i una il·lustració de l'Ismael Smith], Girona, imprès per la casa Dalmau Carles & Companyia, MCMIX.

Xenius (1906), « Ismael Smith, esculptor noucentista », *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 4 de juliol 1906, edició del vespre i 5 de juiol de 1906.

## BIBLIOGRAFIA

Albertí i Oriol, Jordi (2002), « "Auba" (1901-1902), una revista que no va trobar el seu nord », *Revista de Catalunya* 175 i 176 (2002).

Borbonet, Carmina (1989), *Ismael Smith. Precursor del Noucentisme. Escultures, dibuixos i gravats* (cat. exp.), Barcelona, Sala d'art Artur Ramon, novembre-desembre.

Borbonet Sant, Carmina; García Herráiz, Enrique (1991), *Ismael Smith gravador*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Biblioteca Nacional de Catalunya, secció d'estampes, mapes i gravats.

Bou, Enric (1989), *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya*, Barcelona, Les Naus d'Empúries.

Cadena, Josep Maria (2013), *Ismael Smith, 1905-1911. Els dibuixants del ¡Cu-Cut*!, àmbit, Barcelona.

Camps, Assumpta (1995), « G. D'Annunzio i el Modernisme Català », *Annali di Ca' Foscari*, XXXIV, 1-2, 1995, p. 139-149.

Castellanos, Jordi (1987a), « El conte: un gènere jove », Introducció a *Antologia de contes modernistes*, Edicions 62, Barcelona, 1987, p.31.

Castellanos, Jordi (1987b), « El Noucentisme: ideologia i estètica », *El Noucentisme. Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa curs 1984/85*, Biblioteca Milà i Fontanals 7, Publicacions de la Abadia de Montserrat, Barcelona, 1987.

Castellanos, Jordi (1994), *Papers anteriors al Glosari*, Obra Catalana d'Eugeni D'Ors, 1. A cura de Josep Murgades, Quaderns Crema, Barcelona, 1994.

D'Ors, Carlos (2006), «El Noucentisme, germen cultural de Catalunya i de l'esperit català», *La Ben Plantada. El Noucentisme 1906-2006*, (cat.exp.), Museu Diocesà de Barcelona, 20 juliol a l'1 d'octubre de 2006.

Fontbona, Francesc (1989) « Ismael Smith en el seu temps », *Ex-Libris. Quaderns d'investigació exlibrística*, n.2, Barcelona, desembre 1989, p.43-45.

García Herráiz, Enrique (1987), «Ismael Smith i Mari (Barcelona 1886- White Plains, Nueva York, 1972)», *Goya*, núm.199-200.

García Herráiz, Enrique (1998), *Ismael Smith, grabador*, Madrid, Calcografia Nacional.

García Herráiz, Enrique; Jiménez Burillo, Pablo; (2001), *Ismael Smith. Quaderno de París*, Madrid, Fundación Mapfre.

García Herráiz, Enrique (2007), *Ismael Smith Marí*, Cerdanyola, Museu d'Art de Cerdanyola.

*Ismael Smith, reivindicat* (2005), (cat.exp.), Caldes d'Estrac, Fundació Palau, 11 de març al 30 d'octubre de 2005.

Quiney, Aitor (2010), « *La germana de les Roses*, un retrat de Maria Rusiñol pintat per Néstor », *L'Amic de les Arts*, Any II, 2a. època, Sitges, Octubre 2010, p.30-31.

Quiney, Aitor (2012), « Exquisitos, Refinados y Decadentes: ilustradores en la órbita de Bearsdsley y Néstor. De Barcelona a Madrid », *Moralia*, nº 10, Revista de Estudios Modernistas, Moya (Gran Canaria), Casa-Museo Tomás Morales. Cabildo de Gran Canaria, 2012, p.20-49.

Quiney, Aitor (2013), « Lluïsa Denís i Maria Rusiñol, les dones del Cau Ferrat », *Coup De Fouet* 21, Barcelona, 2013, p.58-63.

Quiney, Aitor (2014), « Els Refinats. A propòsit de l'exposició de 1911 de Laura Albéniz, Mariano Andreu, Néstor i Ismael Smith al Fayans Català », *Emblecat*, Núm. 3, Barcelona, 2014, p.115-132.

Quiney, Aitor (2016), « Ismael Smith i Josep M. Junoy. Un viatge de Puigcerdà al decadentisme», *L'Avenç*, núm.425, ( juliol-agost 2016), p.25-35 (Focus).

Ràfols, J.F. (1943), « Los dibujantes del "Guayaba" », *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Arte Moderno*, vol.I, núm.3, Barcelona 19943, p.17-24.

Sangrà Boladeres, Antoni (2014), « El pintor Agustí Ferrer Pino (1884-1960) », Barcelona, Facultat de Belles Arts Universitat de Barcelona (tesi doctoral), 2014.

**RECURSOS WEB**

Ramon Tor i Deseures (1880-1951) <http://www.civtat.cat/tor_ramon.html> febrer 2017.

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

# Néstor i les seves exposicions de 1913 i 1914 a Barcelona i Madrid

Aitor Quiney
Biblioteca Nacional de Catalunya
aquiney@bnc.cat

RECERQUES

**Resum**

Tracta sobre l'obra que va presentar el pintor canari Néstor Martín Fernández de la Torre a dues exposicions a Barcelona y Madrid els anys 1913 i 1914 respectivament. També recull part de la crítica que van rebre les obres, gran part de nova creació, quan Néstor ja era conegut abastament als ambients artístics barcelonins. No obstant va ser amb la primera exposició individual a Madrid quan l'artista va triomfar.
**Paraules clau:** Néstor, exposició a Barcelona i Madrid, pintura canària, simbolisme.

**Resumen:** ***Néstor y sus exposiciones de 1913 y 1914 en Barcelona y Madrid***

Trata sobre la obra que el pintor canario Néstor Martín Fernández de la Torre presentó en dos exposiciones en Barcelona y Madrid los años 1913 y 1914 respectivamente. Recoge también la crítica que recibieron sus obras, casi todas de nueva creación, cuando Néstor ya era muy conocido en los ambientes artísticos barceloneses. Pero fue con su primera exposición en Madrid, cuando el artista triunfó.
**Palabras clave:** Néstor, exposición en Barcelona y Madrid, pintura canaria, simbolismo.

**Abstract:** ***Néstor and his exhibitions of 1913 and 1914 in Barcelona and Madrid***

This deals with the work that the Canarian painter Néstor Martín Fernández de la Torre presented in two exhibitions in Barcelona and Madrid in 1913 and 1914 respectively. It also includes the criticism received by his works, almost all of new creation, when Nestor was already well known in Barcelona's artistic circles. But it was with his first exhibition in Madrid that the artist triumphed.
**Keywords:** Néstor, exhibitions in Barcelona and Madrid, Canarian painting, symbolism.

## Introducció

Laura Albéniz, Mariano Andreu, Ismael Smith i Néstor, després de protagonitzar una de les exposicions més interessants de 1911 a la galeria d'art Fayans Català de Barcelona –mostra que va crear una gran controvèrsia per part d'alguns crítics de l'ala més dura del Noucentisme–,[1] van començar un pelegrinatge que els portaria a cadascú per diversos camins creatius, amb millor o pitjor fortuna. En aquells moments iconoclastes, talment com Smith i Andreu, Néstor, no només amb la seva obra sinó amb la seva persona –va fer seu un dandisme depurat, actiu i honest que moltes vegades va servir als seus enemics per acusar-lo de frívol–, havia decidit de provar sort a Londres i, molt poc després de la clausura de l'exposició, va marxar.

Néstor havia presentat des del 1907 –any en que es va establir a la Ciutat Comtal, després d'haver estat a Madrid, Londres i París– el millor de la seva producció a Barcelona en algunes exposicions col·lectives i individuals com ara la del Cercle Eqüestre (1907), la de la sala Parés sobre els quatre plafons destinats per a decorar el Saló de Festes del Tibidabo (1909), l'exposició Universal de Brussel·les (1910) o la del Fayans Català (1911): el seu *Autorretrato*, *Mi madre*, *Mis tres Hermanas*, *Retrato de mi hermano Miguel*, el *Retrato de la dama austríaca* o *La dama blanca* que va comprar el seu amic Josep M. Roviralta; el retrat de Maria Rusiñol, després titulat *La hermana de las rosas*[2] que va escandalitzar pels seus efectes sensuals i provocatius en un roig penetrant (Quiney 2010: 30-31); els quatre plafons sobre *L'Atlàntida* i *Canigó* de Verdaguer, i els grans olis *Berenice* i *Epitalamio*. Totes aquestes obres de joventut formen part del que podríem anomenar el primer Néstor simbolista, obres claus dins la seva producció i algunes dins del simbolisme europeu.

Barcelona, si més no, va tractar més bé que mal l'obra de Néstor i el pintor va saber envoltar-se d'un grup d'amics entre artistes, escriptors i crítics que el feien sentir com a casa. Malgrat això, la indignació provocada pel rebuig inicial de la seva obra *Epitalamio* per a ser exposada en l'Exposition Universelle e Internationale de Bruxelles 1910 i certes crítiques despectives d'alguns sectors artístics de Barcelona, van fer que Néstor sentís un desencís.[3] Finalment, gràcies al posicionament de la premsa i de molts artistes que es van mobilitzar front el puritanisme acadèmic, *Epitalamio* va ser exposat però Néstor, com el seu amic Smith –que havia estat pensionat per l'Ajuntament de Barcelona– i Mariano Andreu, ja tenien la vista posada per marxar a l'estranger a fi de millorar la seva formació en diferents tècniques artístiques.

Néstor se n'anava de Barcelona amb una crítica bàsicament positiva, sobre tot de certs crítics i artistes com Raimon Casellas, Hèctor Oriol (Víctor Oliva), Jaume Bofill i Mates, Francesc Sitjà, Adrià Gual, Miquel Utrillo, Joan Sacs (Feliu Elias) o Alexandre de Riquer; però també amb crítiques negatives a la tècnica i a l'artifici de la seva obra per part de

[1] Per a aprofundir en aquesta exposició vegeu Quiney 2014: 115-132.

[2] Els títols de les obres de Néstor sortiran en castellà a partir d'ara, per respectar el nom que posà el mateix artista. Les obres que participaren a l'exposició de la Casa Lisárraga de 1914 mantenen el títol del catàleg.

[3] Per aprofundir més en aquest tema, consulteu Almeida 1987: 52-55.

Manuel Rodríguez Codolà, Joaquim Folch i Torres, Isidre Nonell i altres. El que destacaven tots ells, per a bé o per a mal, fou la tècnica pictòrica emprada amb la utilització de vernissos per a donar l'aparença d'obra antiga i refinada i l'ús de colors molt vius. També va ser objecte d'atenció el seu estil en el dibuix, de contorns arrodonits, voluptuosos, relleus en les formes, l'androgínia i la idealització constant en els retrats i els cossos. Amb tot, però, l'afirmació de la seva gran personalitat artística i única, que no seguia cap escola moderna, fou unànime, i va ser considerada com a virtut i excel·lència. La presència de les obres de Néstor a Barcelona va ser presa com una nova font d'inspiració i una onada d'aire fresc, tot i que la frescor vingués en forma d'obra d'aspecte antic. Important va ser el fet de la posada en escena de les seves obres que encara no havia estat del tot assumida i que aviat seria part fonamental –com per exemple l'emmarcament dels quadres– de les seves exposicions. Els principals epítets amb els quals van qualificar Néstor i la seva obra van ser els de 'distingit', 'elegant', 'refinat', 'aristocràtic', 'afrancesat', 'venecià', 'maliciós', etc.

Aquest article vol parlar de l'obra de Néstor i la corresponent contextualització des de la seva sortida de Barcelona el 1911 fins que el 1913 exposà de nou a Barcelona camí de Madrid, on farà la primera presentació pública a la capital espanyola des que era un estudiant de pintura.

## De Barcelona a Londres, París, Las Palmas i tornada a Barcelona, 1911-1913

Néstor va marxar amb Mariano Andreu cap a Londres, Ismael Smith i Laura Albéniz cap a París. Durant uns anys, pocs, la relació entre tots quatre es va mantenir intacta, amb alguns daltabaixos per acabar essent esporàdica. Néstor i Mariano Andreu van compartir pis durant una temporada a Londres, concretament, com cita Almeida, a Jermyn street número 94, en el barri de St. James (Almeida 1987-b: 65). Els dos joves portaven dues cartes de presentació, una d'Alexandre de Riquer per al crític d'art Paul G. Konody i l'altra d'Eliseu Meifrén per al pintor John Singer Sargent, les quals eren, sobre tot, per a que els hi aconsellessin alhora de cercar mestre i taller (Almeida 1987-a : 65).

La carta de presentació de Meifrén, deia així:

> «SD. John Sargent,
>
> Mi distinguido amigo y Gran Maestro,
> me permito mandarle por conducto de mis jóvenes amigos Néstor y Andreu un fuerte abrazo. Recuerdo con gusto los Buenos ratos que pasamos juntos en Mallorca y eran muy buenos que no se olvidarán. Agradecería haga por mis jóvenes amigos cuanto pueda siempre que no sea molestia para Ud.
> Mis mejores recuerdos para su Sra. Hermana… E. Meifren.»[4]

[4] ACMTM. Fondo Epistolario de Néstor Martín-Fernández de la Torre. Carta d'Eliseu Meifrén a John Singer Sargent (48).

A banda de la pintura, Néstor desitjava perfeccionar-se en la tècnica del gravat la qual l'havia començat a Barcelona el 1909, segons deia Victor Oliva sota el pseudònim d'Hector Oriol: « En Nestor, l'aristòcrata pintor de les morbideses més refinades, el grandiós visionari del palaus de somni, debuta ara en el gravat a l'aiguafort; esperem de les seves mans quelcom de miraculosament distingit y selecte, tot donant la bona nova anticipada al públic, que segurament serà cridat algun dia a judicar aquests aiguaforts.» (Oriol 1909). Efectivament, Néstor ja havia traspassat de la tinta a la ploma i al gravat algunes de les dones de la sèrie «Mujeres de España», i, pels volts de 1910 i abans de juny de 1911, en faria els dibuixos per als gravats de *Fantasia*, *La Airada*, *La Macarena* i *El garrotin*, tot i que les planxes, molt probablement les fes a Londres, a l'Escola Municipal on es va matricular i on guanyaria un primer premi. Aquests dos últims gravats de Néstor, *La Macarena* i *El Garrotín*, serien unes veritables obres d'art en l'art del gravat i al llarg del temps, Néstor en faria diverses estampacions per a mostrar-les a totes les exposicions.

El primer en reproduir aquests gravats va ser Manuel Rodríguez Codolà en un important article sobre el pintor a la revista *Museum*, on a més a més va reproduir *Retrato de mi hermano Miguel*, *La dama austríaca*, *Berenice*, *Huerto de las Hespérides* i *Gentil adormecido por las carícias de Flordenieve*, els dos plafons dedicats a *Canigó* de Verdaguer de 1909 i tres dibuixos a la tinta els quals eren projectes per a aiguaforts posteriors. Rodríguez Codolà sembla del tot reconciliat amb l'obra de Néstor i paràgraf a paràgraf va exhumant la trajectòria de l'artista des de la seva primera exposició a Barcelona fins a la del Fayans Català i acabà escrivint: « Ahora, de nuevo en Londres, ha sentido repentinos entusiasmos por el grabado al aguafuerte, y alterna su labor preparatoria de futuras obras pictóricas, destinadas á ser exhibidas en aquella capital y en París y en Madrid, dibujando con la punta de acero sobre la tersa plancha de cobre.» (Rodríguez 1911).

Per a Silvio Lago, pseudònim de José Francés, aquests dos gravats de Néstor « han sorprendido el secreto de los maravillosos "negros" rembranescos. En *El Garrotín* Néstor ha expresado la epiléptica contorsión, el dionisiaco furor de la danza gitana, ese retorcimiento monstruoso, de pesadilla, que embriaga y aturde como los vinos andaluces y como las *káridas* de los abuelos de Andalucía, la vieja mora...» (Lago 1914-a). Quan a *La Macarena*, un anònim –probablement José Francés– a la revista *La Esfera* que va reproduir el gravat a tota plana va escriure: « A Néstor, el natural le sugiere aspectos bien distintos de los que los profanos ojos pueden ver. Así su visión de las danzas andaluzas no refleja las danzas mismas sino lo que de ellas surge en embriaguez de alcohol, desvanecimiento de perfume é inquietud de sensualidad. »[5] (fig. 1).

A Londres va tenir una vida social molt activa però tanmateix també va treballar molt per presentar la seva obra a Madrid, Londres i París, malgrat la insistència dels historiadors en dir el contrari. A l'entrevista que realitzà Vicens Solé de Sojo a Néstor en arribar a Barcelona el 1913 i publicada a *El Día Gráfico* (Solé 1913), Néstor esmentava que havia treballat poc a Londres, que havia estat dispers i que bàsicament el que havia fet va

[5] *La Esfera* 1915. Néstor va rebre la medalla de tercera classe pels dos gravats a l'Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, 1915. José Francés com altres crítics van considerar una gran injustícia la concessió d'una tercera medalla enlloc de la primera.

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana
d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

Fig. 1. Néstor, *El garrotín* (1910-1911), aiguafort. Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor.

ser llegir molt. Els historiadors Pedro Almeida i Fernando Alcolea, basant-se en aquesta mateixa font, van confondre el viatge al·ludit per Néstor (Almeida1987-b: 65; Alcolea 2015: 18). Néstor, a l'entrevista, es referia, a la seva primera estança a Londres anys enrere i no pas a la segona entre 1911 i 1913, que és la que ens ocupa. En aquesta etapa Néstor era conscient del que es jugava exposant a Madrid com a pas previ per exposar a Londres i París, es a dir, de la importància que tenia centrar-se en el treball i, per tant, en va dissenyar un esquema expositiu en base al qual, va programar la consecució d'un seguit d'obres entre olis, dibuixos, aquarel·les i gravats. Néstor tenia clar que es jugaria el seu prestigi a l'exposició de París, llavors aparador universal de l'art.

A Londres tornà a veure els prerafaelites i els pintors que tant li agradaven però tanmateix, va descobrir l'obra de varis artistes que admirava en veure-les reproduïdes a la revista *Comoedia illustré* que li havia proporcionat Laura Albéniz, entre ells, l'escenògraf i dibuixant Léon Bakst, i les seves produccions per als ballets de Diaghilev i Nijinski. En una carta datada a Londres el 25 de juny de 1911, Néstor li escriu a Laura Albéniz:

> « La noche del 22 fui al Covent Garden, debutaban Nijinski, Karsavina y compañía. Tenía una curiosidad grande en poderlos ver y me sorprendieron agradabilísimamente; crece mi simpatía por su arte sano, fuerte y orientalista. Tengo los números 15 y 1º de junio de Comoedia Illustré, son muy interesantes, pero no tengo el número que usted nos mostró y que no he podido conseguir por ignorar el número. »[6]

Efectivament, els dibuixos decadentistes, sensuals, andròginis i exòtics de Bakst van influir tant com els prerafaelites o el dibuixant Aubrey Beardsley, en la seva estètica anterior i posterior. A Londres elabora, tanmateix, una tècnica molt particular per als dibuixos com va ser la barreja de carbonet, llapis, oli, tintes, vernís i aquarel·la, donant-lis un aspecte antic, tal i com ja havia fet en aplicar diferents vernissos en els seus quadres a l'oli. Aquest procediment era molt apreciat pel pintor, tot i que « no era un descubrimiento del pintor canario ya que lo encontramos en los prerrafaelistas, pero sí logra resultados espectaculares y éxito, como lo confirma el número de obras realizadas así. El pintor era consciente de su hallazgo cotizando estas obras sobre papel más caras, en proporción, que las realizadas sobre lienzo » (Almeida 1987-a: 47). Tot i així, El Curioso Impertinente, pseudònim d'un crític d'art, que havia estat a l'estudi de Néstor parla també d'aquesta tècnica: « un procedimiento especial invención de Néstor. Después de hecho el dibujo y colorado, el pintor somete el papel a unas manipulaciones especiales que dan a éste apariencias de pergamino pintado al óleo. » (El curioso impertinente 1913).

Des de Londres viatjarà a Las Palmas on s'estarà presumiblement fins a l'octubre de 1912 quan viatjà a Paris per a ingressar com a membre de la Union International des Beaux-Arts et des Lettres,[7] gràcies al interès que les obres de Néstor van despertar en alguns dels

[6] BNC. Carta de Néstor Martín-Fernández de la Torre a Laura Albéniz, Londres 25 de junio de 1911. Aplec de Correspondència rebuda per Laura Albéniz.

[7] Fou fundada el 1905 sota la direcció dels artistes Paul Adam, Auguste Rodin i Vicent D'Indy i en aquells moments eren membres: Gabriele D'Annunzio, Anatole France, Gérome, Monet, Renoir, Regnier, etc.

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana
d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

Fig. 2. Néstor, *Lady Hardinnson* (1912-1913). Reproducció a la revista La Esfera, 12 de desembre de 1914.

seus membres, segons el secretari de dita associació M. Henry Breuil (*El Tribuno*: 1912). La idea de Néstor era viure a la capital francesa després de les exposicions de Madrid i Londres, cap a mitjans de 1914 i, per tant pertànyer a aquesta societat el beneficiava. Al marge dels viatges i de les obligacions, Néstor dedica tot el temps a preparar l'exposició i a idear el seu catàleg que serà imprès pels Oliva de Vilanova.

L'exposició estava programada per al 15 de març de 1913 als salons de La Tribuna, tot i que, com veurem, es posposarà fins el febrer del 1914 i a la Casa Lisárraga, del carrer Mayor de Madrid.

## La recepció crítica de les obres de Néstor a Barcelona. L'exposició a la Sala Parés el 1913

Des de Las Palmas Néstor es va embarcar cap a Barcelona per a saludar els amics que hi tenia, abans d'anar-se'n a Madrid. Es va instal·lar a la casa de Josep M. Roviralta propietari llavors de *La dama blanca* i altres obres del pintor, i el seu germà Manuel, i en mostrar aquestes obres al seu mestre Eliseu Meifrén i a l'Alexandre de Riquer, aquests van convèncer Néstor d'exposar-les per uns dies a can Parés, davant, tanmateix, de la insistència de l'amo de la sala. L'exposició va durar quatre dies que, de nou, no va deixar indiferent ningú.

Abans de l'exposició, Néstor va ser entrevistat pel seu amic periodista i poeta Vicens Solé de Sojo. Al text es feia la descripció d'algunes obres, bàsicament de dibuixos acolorits de personatges vuitcentistes. Solé de Sojo escrigué: «Varios retratos muy 1830, rostros goyescos llenos de expresión y picardía, visiones fantásticas y torturadoras donde la línea es algo funambulesca y el color es una impresión dolorosa e imborrable: es el retrato de una joven que soñó que la degollaban. Sus cabellos son blancos, sus ojos sin color y en su cuello florece, trágico, un collar de rosas amoratadas. » (Solé 1913). El periodista es referia al dibuix *La degollada*, en el que Néstor emprà la tècnica mixta, talment com havia fet en altres obres per a aquesta exposició com *1830*, *Pastora de las Flores de Comminges*, *Alberto Federico de Comminges*, *Romántica*, *Lady Hardinnson* o *Sátiro del valle Hesperis* (fig. 2).

Suposem que Néstor va mostrar tot el que havia estat preparant per portar cap a Madrid, en total vint olis, catorze dibuixos amb tècnica mixta, vuit dibuixos a ploma, vuit aquarel·les i quatre aiguaforts, els quals s'han esmentat abans. D'entre les obres més conegudes a Barcelona estaven: *Epitalamio*, *Berenice*, *La dama blanca*, *Mi madre*, *Mis tres Hermanas*, *La hermana de las rosas*, *Mi hermano Miguel* i *Granados*. Les quaranta-sis obres restants eren noves produccions.

A banda de la crítica de Solé de Sojo, va rebre les de Manuel Rodríguez Codolà, Flick, Lluis Folch i R., d'*El Poble Català*, l'humorista gràfic Joan Grau Miró el qual va dedicar-li un article a la revista anglesa *The Studio,* entre altres.
Segons Solé de Sojo, Néstor es presentava com un excel·lent retratista, dibuixant i colorista; venecià, *goyesco* i sensual, amb un domini de la tècnica molt poc comú, ple

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana
d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

de sensibilitats. Destacava, a més a més, els emmarcaments d'algunes peces, a modo d'altars, amb columnes barroques, sedes, estoles, etc. (Solé 1913-a).

Rodríguez Codolà considerava que l'obra de Néstor perseverava en els mateixos errors de la primera joventut, però també grans encerts entre els quals esmentava la seva capacitat d'esmaltar els colors amb unes transparències molt ben aconseguides. De les pintures destacava el seu temperament i el domini de la tècnica pictòrica. Dels errors destacava la incoherència en les anatomies humanes i un cert amanerament en les formes. Obres com *El niño arquero*, *La maja del abanico* o *El amanecer del Atlántico,* per al crític tenien una gran força que l'atrapaven; i els dibuixos patinats de *Las virtudes* i *Los vicios* per a il·lustrar una obra de Rubén Darío demostraven que era «un decorador de libros, muy por encima del pintor al óleo; sobre todo, cabe apreciarlo así en la última de esas composiciones, de un fausto y á la par severa elegancia de color dignos de todo elogio. » (Rodríguez 1913) (fig.3).

Fig. 3. Néstor, *Los vicios* (1910-1913,) tècnica mixta sobre paper. Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor.

A *El Poble Català*, amb la signatura d'una "R", sortien dues crítiques en dos números diferents, que van ser absolutament implacables amb l'obra del pintor. Amb un to sarcàstic –en el qual podem reconèixer quelcom d'antipatia personal vers l'artista– es va referir a la seva obra anterior que considerava inacceptable, i de les obres actuals afegia que eren obres literàries sense més valor que aquest. No en salvava cap ni una de la seva valoració i al·ludia a la seva negació al pintor Isidre Nonell, referint-se, tal vegada, al fet que Nonell va arribar a manifestar, segons diuen, que les obres de Néstor eren «orinals amb llaços» (R. 1913a). A l'altre article, R. anava més enllà encara i acusava Néstor de copiar altres artistes, per exemple feia esment a un altre pintor traçut, que « ...tendre com una poncella ja tenia anomenada; als setze anys una medalla. En Casas feia els seus admirables retrats i ell faria retrats com els d'En Casas. En Rusiñol jardins, ell jardins i jardines. Després marxà a París i allí feu "Cezanes" i lo que's presentava, fins que va fer l'obra més meritòria de sa vida: examen de consciència. » (R. 1913b). R. es referia, òbviament a Picasso.

Quant a la crítica de *Flick*, que substituí Joaquim Folch i Torres per una temporada a *La Veu de Catalunya*, va elogiar la descomposició de la llum, els detalls dels colors així com l'ensomni que moltes de les pintures li produïen (Flick 1913).

El 26 de novembre, els amics de Néstor van organitzar un banquet homenatge al restaurant Royal. Una fotografia de Merletti és testimoni del moment (*Nuevo Mundo* 1913). Molts artistes, periodistes i escriptors s'hi van afegir[8] i es van llegir cartes d'adhesió d'aquells absents, com d'Ismael Smith, Carlos Vázquez, Rafel Marquina, Eusebi Busquets o Anglada Camarasa qui proposava la compra per part de l'Ajuntament de la pintura *La maja del abanico*, reconeixent la gran qualitat del quadre. El marquès d' Olèrdola, va prometre fer-ne les gestions per a aconseguir-lo. Tot i això, la proposta no va reeixir, segurament per l'alt preu de la peça.

## L'exposició de Néstor a la Casa Lisárraga de Madrid, 1914

Podem suposar que una de les raons per les quals Néstor va passar per Barcelona, va ser per endur-se els catàlegs de l'exposició de Madrid que van imprimir els Oliva de Vilanova sota la direcció de Víctor Oliva. Aquesta reconeguda nissaga d'impressors va fer, tanmateix, el catàleg de la primera exposició de Néstor a Barcelona (1908) i després el catàleg, avui peça de col·leccionista, de l'exposició de Néstor, Albéniz, Andreu i Smith al *Fayans Català* (Quiney 2014: 116). El catàleg per a l'exposició el va dissenyar Néstor a Las Palmas. Va dibuixar el seu perfil amb un lloro sobre la seva ma, escuts, cargols, sanefes, vinyetes i dues il·lustracions espectaculars: la imatge de vàries caravel·les amb un estil que recorda el de Brangwyn que solquen l'oceà, per a la coberta, i un carruatge

[8] La llista és llarga: Meifrén, Eduard Llorens (president del Cercle Artístic), Pau Turull, Edmond Metger, Manuel i Josep M. Roviralta, Mariano Andreu, Casas Abarca, Loygorri, Joan B. Parés, Sebastià Plaja, Antoni i Enric Torrella, Beltrán Masses, Alexandre Cardunets, Erasmo de Lasarte, B. Gili i Roig, Freixas Saurí, Eduard Llorens, Julio Moisés, Joan Valentí, Albert Barnís, Domingo Baró, Vicens Solé de Sojo, Alexandre de Riquer, Merletti, Miguel Martín Fernández de la Torre (germà de Néstor), etc.

que fa camí per a la contracoberta.[9] Al catàleg, del qual es van fer dues edicions, una en paper molt gruixut, gris i amb moltes barbes. A l'altra, en paper setinat, hi havien dues làmines enganxades: l'oli *La maja del abanico* (a color) i una ploma de la sèrie "Mujeres de España".[10]

L'exposició es va inaugurar el 5 de febrer de 1914. A banda dels olis que ja s'havien exposat abans a Barcelona i Brussel·les, com hem indicat més amunt, Néstor en va presentar uns altres dotze de nous, els més importants dels quals són: *Amanecer del Atlántico*, *Oriente*, *El niño arquero*, *Plata y Rosa*, *La maja del abanico*, *Posesión* i *La maja desnuda*. I dels catorze dibuixos destaquem: *Egipcia*, *La degollada*, *Pastora de las Flores de Comminges*, *Alberto Federico de Comminges*, *Lady Hardinnsson*, *1830*, *Los vicios*, *Las virtudes*, *Romántica* i *Sátiro del Valle Hesperis*. A més, com ja he dit, presentà dibuixos a la ploma, aquarel·les i quatre aiguaforts.



### *Amanecer del Atlántico*, *Posesión* i *Sátiro del Valle Hesperis*, tres obres iniciàtiques

Aquestes tres obres, dos olis i un dibuix de tècnica mixta no eren tres obres aïllades sinó que conformaran l'inici d'un gran projecte que tenia Néstor en ment: el *Poema dels elements*. I és aquí on començarà una segona etapa de Néstor, més allunyada del simbolisme impressionista i més propera a les arrels i la força de la seva terra volcànica i atlàntica.

*Amanecer del Atlántico* és la primera obra d'un projecte molt ambiciós que ja va esmentar Néstor, per primer cop, a l'entrevista amb Solé de Sojo i que aquest va transcriure així: « una capilla bizantina sin otro adorno que cuatro grandes frescos, representativos de los cuatro aspectos del día: los dos crepúsculos, el mediodía y la noche, y al mismo tiempo de los cuatro elementos de la naturaleza y de las cuatro estaciones del año. » (Solé 1913-b). Aquesta idea, però, no només tenia a veure amb la representació dels elements sinó que aquests havien de tenir en els colors un valor simbòlic que es fondrien en la transició d'un quadre a l'altre. *Amanecer del Atlántico*, doncs, representaria la primera hora del dia de l'element aigua i les seves transparències verds de l'oceà barrejades amb la blancor de l'escuma, les brillants escames dels peixos com si fossin pedreries i el color bru dels cossos nus dels nens que cavalquen els peixos, per tant aquesta primera hora es converteix en una enlluernadora prosa del ritme del dia. Efectivament, la idea de Néstor el portaria al llarg dels anys i fins el 1924 a realitzar el *Poema del Atlántico* o *Poema del Mar*, una sèrie de vuit plafons amb les hores del dia i els estats de la mar: *El Amanecer del Atlántico*, *El mediodía*, *La tarde*, *La noche*, *Bajamar*, *Pleamar*, *Mar en borrasca* i *Mar en reposo* (fig.4).[11]

[9] Aquestes dues il·lustracions van servir per a les edicions de la Librería Pueyo del llibre *Las Rosas de Hércules* del seu amic, el poeta modernista canari Tomás Morales, del 1919 i 1920 respectivament.

[10] Els dissenys del catàleg que es conserven al Museo Néstor de Las Palmas de Gran Canaria, eren, però, per a l'exposició que s'havia de celebrar a *La Tribuna*, com ja hem indicat, i per tant, Néstor va haver de canviar el nom de la sala.

[11] Aquests vuit plafons es conserven al Museo Néstor de Las Palmas de Gran Canaria.

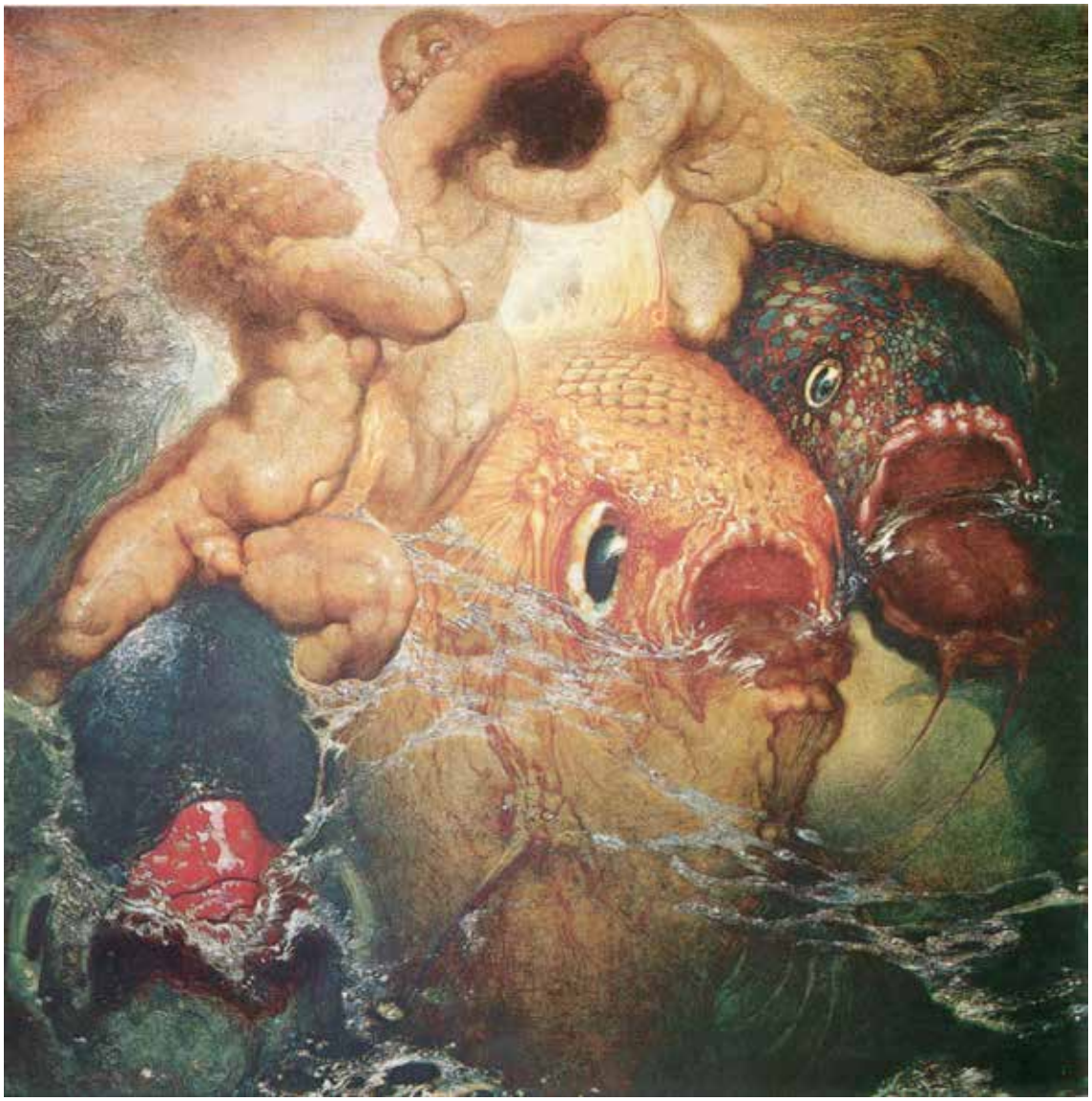


Fig.4. Néstor, Amanecer del Atlántico (1912-1913), oli sobre tela. Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor.

*Amanecer del Atlántico* és una pintura que s'insereix de ple en el simbolisme pictòric europeu, treballat « sobre una base de verdad; pero a veces hay que apartarse algo de ella, si existe más belleza en la mentira », en paraules del mateix Néstor (Langle 1914: 174). En aquesta pintura hom pot veure influencies d'Arnold Böcklin però també de D'Annunzio, pintura i literatura. Per tant, *Amanecer del Atlántico* representa l' inici d'una relació fructífera de l'artista amb la seva illa. Per exemple *Posesión* constitueix l'embrió de l'element terra a la sèrie *El Poema de la Tierra* (1919-1938). Aquesta obra marcarà la línia general del *Poema*, la parella eròtica com a motiu central (Almeida 1987-a: 112) i, amb ella, la flora que els hi acompanyen. El quadre és d'una gran modernitat en posar la dona com a element actiu en l'acte de l'amor, la intensitat, tanmateix, d'aquest amor en el

moment més passional quan les dues figures nues bateguen ardoroses amb l'abraçada i el petó, uns nus que tenen l'aire de Rodin amb les contraccions de les mans, els braços, les cames i tots els músculs del cos. La plasticitat d'aquest quadre, les brillantors de les parts més fosques i el groc del fons celebren, efectivament, la passió amorosa de dues ànimes plenes de desig.[12]

Respecte al dibuix del *Sátiro del Valle Hesperis*, aquest inaugura una sèrie de sàtirs –no sabem ben bé la quantitat exacta que va pintar, doncs, malgrat els seus preus de venda altíssims, van tenir molt d'èxit– que formarien part de les constel·lacions de temes mitològics, fauna i flora de l'element Terra. Néstor era un pintor de temperament saturnià, melancòlic i contemplatiu, donat a l'evasió literària, a inventar un món estètic d'acord amb els seus plantejaments i l'antiguitat clàssica el transportava a la introspecció anímica i a l'extraversió pictòrica. El rostre del Sàtir de carn color terra bruna escalfada pel sol, el cos del qual resta amagat darrera d'una muntanya de plàtans encesos pel desig –fruita de les illes canàries que Néstor imaginà abundosa a la vall Hespèrides– té una mirada indolenta, un somriure maliciós i uns llavis de carn vermella que delaten una sexualitat exasperada. Així, aquest animalot mitològic, es situa en el mig d'una androgínia que cap altre sàtir o faune de la pintura simbolista europea –plena d'aquests éssers des de finals segle XIX, amb Franz von Stuck com a capdavanter– ha pogut superar (fig.5).

Com ja hem comentat abans, Néstor havia anat a veure els ballets de Diaghilev i Nijinski a París el 1911 i, probablement, podria haver anat a veure *L'Après-midi d'un faune*, música de Claude Debussy i vestuari de Léon Bakst, que es va estrenar l'any 1912 (Almeida 1987-a: 114). Tant si va anar com si no, les imatges que es van publicar després de l'estrena del vestuari de Nijinski com a Faune, podrien haver influït en la idea de com representar aquest sàtir de mig tors cap amunt i que serà la forma en que els representarà d'ara endavant. Néstor volia representar en aquest ésser mitològic la força de la naturalesa i l'atracció sensual de la seva fantasia eròtica.[13]

## Algunes obres a l'oli exposades a la Casa Lisárraga

L'oli *El niño arquero*, inicialment titulat *La Castidad y el Amor* (El Curioso Impertinente 1913), és considerada una de les obres més importants del simbolisme decadentista europeu amb una lectura carregada de simbologia i iconologia: la font –que és la font de la *Plaza de Santo Domingo* de Las Palmas de Gran Canaria–, el paisatge del fons amb un riu serpentejant que segueix les pautes formals i simbòliques de Leonardo, la tortuga gegant sobre la qual està asseguda la Castedat vestida de color vermell i l'Amor amb ales vermelles, roses rosses al cap i un cargol de mar que ofereix a la Castedat. Tot en aquesta obra sembla inversemblant amb una composició equilibrada i serena on el color amb una pàtina esmaltada assoleix la màxima brillantor, i el detallisme oriental de la

[12] *Posesión* s'exposa actualment a la col·lecció permanent d'Art Modern del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

[13] *El Sátiro del Valle Hesperis* que va exposar Néstor el coneixem per vàries reproduccions publicades a la premsa, però especialment per la portada que va publicar la revista *La Esfera*, 30/1/1915.

Fig. 5. Néstor, *Sátiro del Valle Hesperis* (1912-1913). Reproducció impresa a la portada de *La Esfera,* núm.57, 1914.

túnica vermella de la figura femenina o la pell dura i rugosa de la tortuga omplen de força decorativa la plasticitat de l'escena (fig.6).[14]

Fig. 6. Néstor, *El niño arquero* (1913), oli sobre tela. Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Mapfre Guanarteme.

Un altre dels olis més importants i l'únic que Néstor va fer aparèixer al catàleg a tot color va ser *La maja del abanico*, carregat de simbologies com la rosa vermella del pentinat, el ventall tancat i sostingut per la mà dreta, el cel tempestuós, tot en una composició renaixentista en la qual tornem a trobar el rastre de Leonardo en la perspectiva i el fons del riu que dóna al mar. El tractament d'aquest cel, com altres cels de Néstor i fins i tot el foc d'*Hercules entre llamas amasando el* túmulo de Pirenne, de la sèrie *L'Atlàntida*

[14] Aquesta obra la presentarà Néstor, juntament amb *Retrato de la señorita Acebal*, i els dos gravats *La Macarena* i *El garrotin* a l'Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1915. Com ja hem dit abans amb aquesta obra guanyarà medalla de tercera pels gravats. El quadre *El niño arquero* és propietat de la Fundación Mapfre Guanarteme de Las Palmas de Gran Canaria.

de Verdaguer de 1909, recorden el tractament que en feia, tanmateix, dels cels, el pintor català Josep M. Xiró, tan literari o més que Néstor. Un cop més, els colors donen la nota més sofisticada juntament amb el decorativisme del vestit, tractat com una filigrana en llurs aspectes més vius. El rostre de la *maja* és ambigu i la seva expressió de serenor, amb un coll molt estilitzat que ja havia fet Néstor abans amb el retrat de Maria Rusiñol (fig.7).[15]

Fig. 7. Néstor, *La maja del abanico* (1913), oli sobre tela. Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor.

[15] Pedro Almeida diu que la model de *La maja del abanico* és la germana del pintor Sofia (Almeida 1987a: 55) tot i que i en una altra bibliografia hi diu que és la seva germana Josefa (Almeida 1999).

El tema de gènere, el de les *Majas*, el va començar Néstor amb la sèrie dels dibuixos a ploma « Mujeres de España » que va presentar en aquesta exposició i els tres aiguaforts dels quals ja hem parlat: *La airada*, *La Macarena* i *El garrotin*. Tot i que segons el mateix Néstor ja havia pintat als seus començaments unes quantes *Manolas* que havia destruït (Solé 1913), *La maja del abanico* es pot considerar com el primer oli d'aquest gènere i l'adscripció al tema de la *Maja* que venien treballant Anglada Camarasa, Zuloaga, Romero de Torres i, fins i tot, Franz von Stuck.[16] En aquesta línia estaven també obres sobre *Chisperos*, personatges *goyescos*, danses flamenques, etc. Poc després de l'exposició de Madrid, durant el mes d'octubre, *La maja del abanico* va ser exposada a Brighton (Langle 1914).[17]

*Plata y Rosa* és un altre oli a destacar de l'exposició. El mateix títol denota la intencionalitat simbolista de Néstor d'anar més enllà del simple retrat de dues nenes que, segons el pintor, són les seves cosines Maria Rosa i Elisa de la Torre (Moragas 1930). Titular un quadre amb noms de color era habitual i en Néstor també, com per exemple la que ell va considerar sempre com a la seva primera gran obra *La dama blanca* (1906-1907) inspirada en els retrats de James A.M. Whistler. Tot i no aparèixer en el títol inicial, el *Retrato de M.R.* (1907) després l'intitulà *La hermana de las Rosas*, vinculant el color roig amb la retratada. Néstor feia servir el color com a mitjà d'expressió de l'ànima. En aquesta obra predominen el nacre, el malva i el rosa, suaus entonacions per donar la sensació de blancor i puresa d'atmosfera infantil. Sobresurten els roses més foscos a la dermis de les dues noies, el vermell de llurs llavis i, com a contrapunt, alguns tocs de blau molt fosc. Ressalten, tanmateix, les transparències de les gases. Néstor fa un retrat psicològic de les seves cosines a les quals les emparenta amb el significat simbòlic dels colors: la plata com a sinònim de puresa i castedat i el rosa com l'amor per descobrir. El quadre torna a tenir una composició renaixentista amb un enquadrament com d'estudi, on les dues nenes es representen recolzades en una finestra inexistent, dins d'un jardí sotmès per la mà de l'home, amb un arbre domesticat, convertit en una mena de font per una decoració artificial (fig.8).[18]

El titulat *La dama desnuda* o *La Venus de la rosa* té una forma especial en adaptar-se a les formes d'un retaule que Néstor va comprar en un antiquari i que va transformar en una mena d'altar espectacular. Un altre cop, l'element simbòlic està present en el quadre: la rosa vermella que ofereix la dona, un llaç blau que envolta la cabellera de rinxols

[16] Ja vam explicar que al banquet d'homenatge a Néstor que van celebrar els seus amics catalans, l'Anglada Camarasa va enviar una carta d'adhesió que Santos Torroella transcriu així: « Reciba el testimonio de mi admiración y mi amistad. Siento vivamente no poder figurar personalmente entre sus colegas y amigos que le tributan tan merecida fiesta. Sería deplorable que el Ayuntamiento y la Diputación no dieran pruebas de cultura artística. Si la tienen, es un deber de dichas corporaciones comprarle esa joya que usted titula *Maja*. » (Santos 1978: 156).

[17] Avui pertany a una col·lecció privada de Las Palmas de Gran Canaria. Juntament amb *La maja del abanico*, Néstor va presentar a Brighton *Joselito, retrato de J.H.H. de M.*

[18] *Plata y Rosa*, juntament amb *Joselito* i els gravats *La Macarena* i *El garrotín*, els enviarà Néstor, immediatament després, a l' Exhibition of Modern Spanish Arts organitzada per la Grafton Galleries de Londres. En aquesta exposició també presentarà obres el seu amic Ismael Smith. El quadre va ser propietat del gran amic català de Néstor, Antoni Torrella.

Fig. 8. Néstor, *Plata y Rosa* (1911-1913), oli sobre tela. Barcelona, col·lecció particular.

prerafaelites i un mirall antic que reflexa una arquitectura de runes amb arcs, columnes barroques, una escultura grega, el cos de la dona i un altre cop la rosa vermella. I tot reflectit sota l'aixopluc d'un cel maragda. L'atmosfera del quadre està emparentada amb *Posesión* i les formes rodinianes i miquelangelesques del cos nu de la dona, amb la tensió dels músculs i la forma artificiosa de mostrar-se. La rotunditat del cos femení que juga amb el domàs per entre les cuixes són d'una gran sensualitat, una mica freda, com el rostre absent donant notorietat a la rosa que ocupa el centre de la mirada (fig.9).[19]

## Alguns dels dibuixos de tècnica mixta exposats a la sala Lisárraga

Van ser catorze els dibuixos realitzats amb la tècnica tan cercada per Néstor quan barreja carbonet, llapis, oli, tintes, vernís i aquarel·la, donant-lis un aspecte antic, apergaminat, a les obres com *Sátiro del Valle Hesperis* i *La degollada* esmentades abans. *Los vicios* i *Las virtudes*, fan parella, i els va fer Néstor per a il·lustrar un llibre de Rubén Darío amb els poemes del mateix títol. Aquestes dues il·lustracions, sobre tot *Los vicios*, tema pel qual

[19] Aquest quadre va pertànyer a la col·lecció Valls Taberner i actualment pertany a la col·lecció de Loro Parque S.A., Puerto de la Cruz, Tenerife.

Néstor devia sentir una especial predilecció, traspuen la influència de Léon Bakst, pel seu decadentisme, el detallisme, les pedreries, els estampats dels vestits, la malicia dels rostres dels viciosos i l'orientalisme.

Fig. 9. Néstor, *La dama desnuda* o *La Venus de la rosa*, oli sobre tela. Tenerife, Puerto de la Cruz, col·lecció Loro Parque, S.A

Els retrats *Ibraím, mercader de sedas* y *Egipcia* podrien emparellar-se per la temàtica orientalista. En el primer dels dos Néstor va experimentar la nova tècnica amb la qual va aconseguir que sobre paper el retrat semblés fet a l'oli i antic. *Egipcia*, per altra banda, tema molt emprat per alguns simbolistes europeus, sembla més aviat una il·lustració sobre pergamí antic. Aquests retrats, però, es poden emparentar tanmateix amb el del sàtir i tots entre ells, si atenem als trets físics del rostre. Són uns retrats idealitzats, d'ulls grans i arrodonits, amb llavis carnosos de color vermell i colls allargats i amb una mica de moviment. *La degollada* –que ja hem comentat en paraules de Solé de Sojo–, es pot emparellar per l'estil amb *Romántica*, que per primer cop surt reproduïda en color en aquest article (fig.10). Així mateix, *1830* amb *Lady Hardinnsson* i, òbviament, *Pastora de las Flores de Comminges* amb *Alberto Federico de Comminges,* retrats idealitzats dels besavis de Néstor. Totes les figures traspuen una gran sensualitat i ambigüitat.

Fig. 10. Néstor, *Romántica* (1911-1912), tècnica mixta sobre paper. Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, col·lecció privada.

## Una escenografia barroca per a l'exposició i per a la intimitat

Des que Néstor va exposar al Cercle Eqüestre de Barcelona el 1908 fins a l'exposició a la Casa Lisárraga de Madrid de 1914, una de les característiques comuns de les mostres va ser la posada en escena amb elements decoratius que amplificaven encara més l'aire d'antiguitat que tenien les seves obres. Aquest fet fou aplaudit pels que van entendre que l'escenografia era un element consubstancial a la presentació de les obres i denigrat per aquells que creien que era una frivolitat, un artifici i un amanerament més del jove pintor.

Teles, coixins, plantes, damassos i uns marcs barrocs solien acompanyar llurs obres. El cert és que aquesta posada en escena era una ampliació de la seva manera de vestir, d'allò que ell entenia com a bon gust i refinament i de la decoració dels llocs on l'artista vivia.

Quan a la presentació de les seves obres a la Casa Lisárraga, va suposar un xoc estètic per al públic madrileny tan poc acostumat a excessos i exuberàncies. Tot, –segons va deixar escrit el crític José Francés amb una perspectiva de deu anys-, « exhibido de un modo suntuoso, con inusitada pompa que había de fijar normas de instalación para las Exposiciones futuras y que atrajo hacia obras modernas el público de los snobs y de los aristócratas, arrancándoles de las chamarilerías y del culto, no siempre consciente, por las antiguallas. » I el crític continuava: « Desde la promesa del Catálogo –magnífico alarde editorial– a los grandes marcos barrocos, a los accesorios, telas y muebles de ostentosa riqueza, se había procurado valorizar un arte creado ya para ese cortejo mirífico, que venía a incorporarse a la significación esencialmente decorativa de parte de la pintura moderna. » (Francés 1924).

Molts dels quadres exposats, portaven uns marcs decorats de manera exuberant que Néstor construïa a partir de marcs i retaules antics i que adaptava a les obres o, com va ser el cas de *La Venus de la rosa*, el quadre s'adaptava al marc. En algunes de les fotografies que es conserven de la disposició de les obres a la Sala Lisárraga, podem veure, per exemple, el quadre *Amanecer del Atlántico*, emmarcat per una mena de retaule amb dues columnes jòniques amb capitells i basa, fris, una estructura a la base i un motiu decoratiu a dalt.[20] També el quadre *Posesión*, amb un altre retaule, o *El niño arquero*, per al qual, Néstor havia trobat en un antiquari, un retaule barroc de columnes salomòniques, tal i com va deixar escrit Méndez Casal: « Aquel retablo, de grandes retorcimientos, cubierto de un tono dorado, mortecino y suave, le sugirió un cuadro. Compró el futuro marco, y meses más tarde cobijó, al amparo de las movidas columnas, la obra de *El niño arquero,* una de las obras más identificadas estéticamente con el marco. Aquel marco es asimismo un trozo de barroquismo español que concuerda admirablemente —quizá exactamente— con el espíritu de la obra de Néstor. » (Méndez 1924: 69-70) (fig. 11). El marc més espectacular, però, el va reservar Néstor per a *La Venus de la rosa*, que avui es conserva al Museo Néstor tot i que, enlloc de la venus, hi ha un mirall.[21] Les obres, però, es podien extreure fàcilment dels seus *retaules* i així, Néstor els podia fer servir per altres obres.

Aquesta manera de presentar els quadres, però, no era una dèria manierista únicament de Néstor. A Catalunya tenim per exemple, obres d'Alexandre de Riquer o d'Adrià Gual, com *La Rosada* (1897), obra que sense dubte Néstor va poder veure. I a Europa tanmateix, artistes com ara Odilon Redon, Franz von Stuck, Frank Brangwyn o Fernand Khnopff, per citar-ne quatre dels més propers, tot i que cap d'ells, amb tanta exuberància i refinament com els de Néstor.

[20] Aquest marc es conserva al Museo Néstor i emmarca un dels esbossos per al *Poema de la Tierra*.

[21] La descripció és la següent: « Mueble retablo con espejo al frente en serliana, amplio banco, columnas salomónicas talladas, roleos tallados y amplio frontispicio partido. » Catálogo Museo Néstor, Retablo con espejo, Núm.576, Artes Decorativas, sala 2.

Fig. 11. Fotografia d'una sala de l'exposició Néstor a la Casa Lisárraga (es veuen La maja del abanico, Mi hermano Miguel i El niño arquero. Revista *Blanco y Negro*, 15.02.1914

Per les fotografies que es conserven dels diferents estudis de Néstor, sobre tot el de Madrid del carrer Serrano quan es va instal·lar per motiu de l'exposició de la Casa Lisárraga, aquests no diferien gaire de les escenografies que Néstor feia a les seves exposicions. Per una banda, Néstor conservava alguns dels quadres amb aquests marcs i, així, per exemple, podem veure que a l'estudi està *La dama desnuda*, o *Amanecer del Atlántico* amb les seves columnes barroques i, tanmateix, tota una aglutinació de retaules, làmpades, ceràmiques, coixins, damassos, escultures grecoromanes, mobles d'època, canelobres, llibres antics, paravents, etc (fig.12).

## La recepció crítica de Néstor en Madrid, 1914

Una de les qüestions que un es dóna compta en llegir les crítiques sorgides a la premsa de Madrid arran de l'exposició de Néstor a la Casa Lisárraga, es que per a la majoria dels crítics, Néstor era un pintor nou, fins i tot un pintor nou a "Espanya", com si el sol fet de no haver exposat mai a Madrid el fes invisible. Ignorar la seva trajectòria a Barcelona descriu molt bé l'estat de l'art a la capital espanyola d'ençà. El provincianisme centralista madrileny arribava fins als crítics, ja que per a molts, Néstor havia sortit amb tota la seva vàlua del no res, com si no hagués existit mai quan el consideraven un incipient artista. En general foren crítiques contradictòries que per sort, hi havia alguns crítics que coneixien, si més no d'oïdes, la trajectòria artística del pintor.

Fig. 12. Anònim, Fotografia de l'estudi de Néstor al carrer Serrano de Madrid (1914). Reproducció a *La Esfera*,18 d'abril de 1914.

La presentació de Néstor a Madrid, no podia haver-li anat millor. A excepció d'alguna crítica molt negativa per part del Conde de las Almenas al diari *ABC* –crítica que anava dirigida vers tot allò modern o Modernista i que fins i tot atacava de pas el Greco i Zuloaga, defensant els Pradilla, Villegas i Garnelo– (Conde de las Almenas 1914), la resta es van rendir als peus de l'artista *africà*, com molts ja li deien.

La majoria el va situar des de llavors a la mateixa alçada d'Anglada Camarasa, Joaquín Sorolla i Julio Romero de Torres. El seu temperament, la rotunditat de les composicions, les fastuositats dels colors, els atreviments dels dibuixos, la tècnica exquisida, la qualitat dels retrats, el sentit decoratiu de les obres i la seva enorme poètica plàstica eren el tema de les crítiques, a més a més de la posada en escena i del catàleg el qual per als mateixos crítics n'era una peça depuradíssima de bon gust tipogràfic. Néstor es movia en el terreny de la idealitat i la seva tècnica estava al servei de crear sensacions agradables i, aquesta, era la seva fortalesa: l'esteticisme. Néstor va estar acceptat com quelcom únic en el panorama artístic d'ençà i moltes de les seves obres com a obres artístiques que per sí mateixes farien exclusiu qualsevol pintor.

De nou, i com abans en Barcelona des del 1908, el nom de certs pintors antics hi ressonaven en les paraules dels crítics en parlar de l'obra del pintor canari: Botticelli, Tizià, Miquel Àngel, William Blake, Rubens, Van Dyck, Goya, Burne–Jones, Gabriel Rossetti, Aubrey Beardsley, Frank Brangwyn, Franz Von Stuck, Hodler, Bayros o Rodin. Entre alguns dels crítics que s'interessaren per Néstor foren Ramón Pérez de Ayala, José Ramón Mélida, Rafael Domènech, R. Vaquer, José Francés, tant amb el seu nom com amb el del seu *alter*

*ego* Silvio Lago o Manuel Abril, la majoria en més d'una ocasió. A les revistes i als diaris, van sortir moltes crítiques sense signar moltes d'elles i amb reproduccions de les obres del pintor.

Una coincidència, però, i ben profitosa per a Néstor va ser el fet de la naixença el mes de gener de 1914 de la revista *La Esfera*, molt sensible a l'art, tot i que un art en molts casos de capelletes i restringit –res de cubisme, futurisme i qualsevol *isme* de llavors– que es va convertir, gràcies al seu principal crític d'art José Francés en la plataforma per a la publicació de l'art espanyol simbolista, refinat i decadentista, i va anant reproduint moltes de les obres que Néstor va presentar a la Casa Lisárraga. A l'abril Silvio Lago va publicar un article prou documentat i il·lustrat sobre Néstor amb les obres *Plata y Rosa* (portada), el *Retrato de Enrique Granados*, l'aiguafort *La Macarena* i el dibuix a tècnica mixta *Lady Hardinnson*, a més a més d'una fotografia de Néstor al seu estudi de Madrid (Lago 1914-a). El mateix Lago, tan interessat com va estar sempre per l'art de la caricatura,[22] va incloure la caricatura que el canari Manuel Reyes[23] va fer de Néstor i que va mostrar en l'exposició organitzada a Las Palmas per la revista literària *Florilegio* (Lago 1914-b). A banda, però, i al llarg de 1915 van sortir reproduïdes varies obres seves, algunes amb comentaris prou elogiosos: l'oli *El niño arquero*, l'aiguafort *La Macarena*, i els dibuixos a tècnica mixta, *Sátiro del valle Hespérides* i *Egipcia* (*Tipo egipcio*).[24]

Manuel Abril, des de la revista *Por esos Mundos* –que formava part del mateix grup de *La Esfera*, « Prensa Gráfica », juntament amb *Mundo Gráfico* i *Nuevo Mundo*, que també van publicar sobre Néstor, va fer un intent, per primer cop, de sistematització de la seva obra des dels seus primers temps a Barcelona (1907) fins l'exposició de Madrid. I aquesta la va fer a partir d'estils i tendències tot i que, a vegades, no pogué deixar de recórrer a l'aspecte cronològic. Per a Abril, una de les característiques més importants de Néstor era la seva capacitat de cercar el mitjà expressiu més adequat per a descobrir el seu sentit propi per a qualsevol obra, fos a l'oli o en paper, un decorat per a un teatre o bé la disfressa per a una festa. Per al crític, Néstor va saber desconstruir tota l'ensenyança dels mestres antics per a convertir-la en element d'assimilació propi i, malgrat la gran quantitat de registres que arribà a tenir, les diverses tècniques que feia servir i les variades influències que va rebre i va seguir una mateixa línia estètica i perseguir una idealitat tal, que l'expressió de qualsevol de les seves obres no varia per molt diferent que sia (Abril 1914-b: 390).

***

[22] José Francés va ser l'organitzador des de 1914 fins el 1963 del S*alón de Humoristas de Madrid*. I, tanmateix, va ser, diguem-ne *l'alma mater* del *Primer Saló d'Humoristes* de Barcelona organitzat per Joan Grau Miró i celebrat a les sales de la Casa Mozart el 1916. En aquesta mostra va ésser convidat a donar la conferència inaugural.

[23] Manuel Reyes Brito (Santa Cruz de La Palma, 1892-Las Palmas de Gran Canaria, 1922), fou un caricaturista canari l'obra del qual es va reproduir bàsicament a la revista *Florilegium* de Las Palmas. Amb tot, va retratar molts dels polítics i escriptors canaris com Benito Pérez Galdós i tota la plèiade de poetes modernistes, no només canaris sinó espanyols. Vegeu González 2000: 106-149 i 2002: 60-68.

[24] *La Esfera*, núm.53, 2.1.1915; núm.54, 9.1.1915; núm.57. 30.1.1915, portada; núm.59, 13.2.1915.

L'exposició de Néstor, primer a Barcelona i després a Madrid, el va portar a ocupar un dels llocs més destacats dins la pintura contemporània catalana i espanyola –al marge, això sí, de les incipients avantguardes que encara quasi no havien aparegut a Barcelona i molt menys a Madrid–, i el van situar com a un dels futurs més prometedors.

Néstor no va estar mai supeditat a cap marxant o galerista i ha estat, per tant, valedor de la seva pròpia obra. A partir de 1914 i, a banda d'altres temes i d'esdeveniments aliens als seus desitjos, com fou l'esclat de la primera guerra mundial, per la qual cosa no va poder exposar les seves obres a Londres i París o, com era el seu desig del moment, d'instal·lar-se per un llarg període de temps a la capital francesa, la seva obra va estar enfocada en la realització del seu somni: el Poema dels elements que, finalment, va poder reeixir en el *Poema del Mar* i el *Poema de la Tierra*, però això forma part d'un període fora dels marges presentar la seva obra a Madrid, Londres i París, malgrat la insistència dels historiadors en dir el contrari. A l'entrevista que realitzà Vicens Solé de Sojo a Néstor en arribar a Barcelona el 1913 i publicada a *El Día Gráfico* (Solé 1913), Néstor esmentava que havia treballat poc a Londres, que havia estat dispers i que bàsicament el que havia fet va ser llegir molt. Els historiadors Pedro Almeida i Fernando Alcolea, basant-se en aquesta mateixa font, van confondre el viatge al·ludit per Néstor (Almeida1987-b: 65; Alcolea 2015: 18). Néstor, a l'entrevista, es referia, a la seva primera estança a Londres anys enrere i no pas a la segona entre 1911 i 1913, que és la que ens ocupa. En aquesta etapa Néstor era conscient del que es jugava exposant a Madrid com a pas previ per exposar a Londres i París, es a dir, de la importància que tenia centrar-se en el treball i, per tant, en va dissenyar un esquema expositiu en base al qual, va programar la consecució d'un seguit d'obres entre olis, dibuixos, aquarel·les i gravats. Néstor tenia clar que es jugaria el seu prestigi a l'exposició de París, llavors aparador universal de l'art.



## FONS DOCUMENTALS

### Archivo de la Casa-Museo Tomás Morales, Moya. Cabildo de Gran Canaria (ACMTM).

ACMTM. Fondo Epistolario de Néstor Martín-Fernández de la Torre. Carta d'Eliseu Meifrén a John Singer Sargent (48).

### Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC)

BNC. Carta de Néstor Martín-Fernández de la Torre a Laura Albéniz, Londres 25 de junio de 1911. Aplec de Correspondència rebuda per Laura Albéniz.

## FONTS BIBLIOGRÀFIQUES

Abril, Manuel (1914-a), « El arte de Néstor Martín Fernández de la Torre », *Por esos Mundos*, Marzo 1914, 385-393.

Abril, Manuel (1914-b), «Néstor», *Gran Mundo*, Año I, Núm.1, Madrid, 15 de marzo de 1914, 12-18.

Conde de las Almenas (1914), «La exposición Néstor. El modernismo en el arte», *ABC*, Madrid, 17 de febrero de 1914, p.8-9.

El Curioso Impertinente (1913), «Nuestros Artistas. En el estudio de Néstor Martín», *El Tribuno*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de septiembre de 1913.

*El Tribuno* (1912), «Distinción a un artista», Las Palmas de Gran Canaria, 11 de octubre de 1912.

Flick (1913), «A cân Parés. Exposició Néstor», *La Veu de Catalunya. Pàgina Artística*, Barcelona, 27 de novembre de 1913.

Francés, José (1924), «Néstor y sus estrofas atlánticas», *La Esfera*, any XI, núm. 537, Madrid, 19 de abril de 1924.

*La Esfera* (1915), «Visión andaluza. La Macarena. Aguafuerte de Néstor M. Fernández de la Torre», *La Esfera*, any II, núm.54, Madrid, 9 de enero de 1915.

Lago, Silvio (1914-a), «Artistas contemporáneos: Néstor», *La Esfera*, núm.16, Madrid, 18 de abril 1914.

Lago, Silvio (1914-b), «La vida artística. Un paisaje, unos retratos y una caricatura», *La Esfera*, núm.50, Madrid, 12 de diciembre 1914.

Langle, Emilio (1914), «Una visita a Néstor», *Mercurio*, v.VII, n.38, New Orleans, octubre 1914, p.173-175.

Méndez Casal, Antonio (1924), «El pintor Néstor y su arte», *Arte Español*, any XIII, t. VII, núm.2, 2º trimestre 1924, p.64-72.

Moragas, R. (1930), «Entrevista a Néstor. Pasa por Barcelona el pintor Néstor Fernández de la Torre y el compositor Gustavo Durán, que nos hablan de sus inquietudes y preferencias artísticas», *La noche*, Barcelona, 1 de noviembre de 1930.

*Nuevo Mundo* (1913), « Banquete a un artista », *Nuevo Mundo*, Madrid, 11 diciembre 1913.

O[riol], H[éctor]. (1909), «Gazeta d'Art. Indiscrecions de taller y noves de Societats», *El Poble Català*, Barcelona, 10 de mars de 1909.

R. (1913-a), «Saló Parés. Exposició Néstor», *El Poble Català*, 25 de novembre 1913.

R. (1913-b), «Saló Parés. Exposició Néstor, II i darrer», *El Poble Català*, 28 de novembre 1913.

Rodríguez Codolà, M. (1911), «Néstor Martín Fernández de la Torre », *Museum*, I, núm.8, Barcelona, 1911, p. 304-313.

Rodríguez Codolà, M. (1913), «Notas de arte. Salón Parés», *La Vanguardia*, Barcelona, 26 de noviembre de 1913, p.10.

S.[olé] de S.[ojo], V.[icens] (1913-a), «Obras de Néstor en el Salón Parés», *El Día Gráfico*, Barcelona, 23 de novembre de 1913.

Solé de Sojo, Vicente (1913-b), «Hablando de Néstor», *El Día Gráfico*, Barcelona, 14 de noviembre de 1913.

## BIBLIOGRAFIA

Alcolea Albero, Fernando (2015), *Pintores españoles en Londres (1775-1950). V. El siglo XX*, Menorca (Spain), CreateSpace – Independent Publishing Plattform, 2014.

Alemán Hernández, Saro [Rosario] (1987), *Néstor. Un pintor Atlántico*, La Laguna, Editorial Labris, 1987.

Alemán Hernández, Rosario (1991), *El pintor Néstor Martín Fernández de la Torre 1887-1938*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Colección "Guagua", 1991.

Almeida Cabrera, Pedro Juan (1987-a), *Néstor: vida y arte*, Las Palmas, Confederación Nacional de Cajas de Ahorro, Caja Insular de Ahorros de Canarias, 1987.

Almeida Cabrera, Pedro (1987-b), *Un canario cosmopolita*, Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1987.

Almeida Cabrera, Pedro (1999), *Néstor esencial (1900-1937)*, (cat.exp.), Santa Cruz de Tenerife, Museo Municipal de Bellas Artes, 25 de febrero al 31 de marzo 1999.

González, Franck (2000), « Modernismo y humorismo gráfico en Canarias », *Modos Modernistas La cultura del modernismo en canarias, 1900-1925* (cat.exp.), 2000, p.106-149.

González, Franck (2002), « Manolo Reyes. El trazo perdido de un dibujante », *Moralia. Revista de Estudios Modernistas*, Moya, Gran Canaria, 2002, p.60-68.

Montesdeoca, Daniel (2011), *Néstor inédito. Colección de dibujos 1900-1937, del 20 de mayo al 20 de julio de 2011* (cat.exp.) Santa Cruz de Tenerife, Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, 2011.

Quiney, Aitor (2010), «*La Germana de les Roses*, un retrat de Maria Rusiñol pintat per Néstor», *L'Amic de les Arts*, any II, 2a. època, Sitges, p.30-31.

Quiney, Aitor (2012), «Exquisitos, Refinados y Decadentes: ilustradores en la órbita de Beardsley y Néstor. De Barcelona a Madrid», *Moralia*, Revista de Estudios Modernistas, Moya, n.10, Gran Canaria, Casa-Museo Tomás Morales. Cabildo de Gran Canaria, 2012, p.20-49.

Quiney, Aitor (2014), «Els Refinats. A propòsit de l'exposició de 1911 de Laura Albéniz, Mariano Andreu, Néstor i Ismael Smith al Fayans Català», *Emblecat, revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat*, núm. 3, Barcelona, 2014, p.115-132.

Santos Torroella, Rafael (1978), *Néstor*, Barcelona, Espasa-Calpe, 1978.

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675



# Mariano Andreu i el seu domini en les tècniques del gravat*

Esther Garcia-Portugués
Universitat de Barcelona
estgar@gmail.com

**Resum**
Una faceta poc coneguda de Mariano Andreu, però molt preuada pel món bibliòfil, va ser la seva gràcia i habilitat per traduir en imatge els textos literaris. Emprà diferents tècniques del gravat: xilografia, aiguaforts i litografia, i en totes elles assolí una gran perfecció. Diverses associacions bibliòfiles franceses i els mateixos autors el van demanar per a il·lustrar els seus llibres, sovint edicions de luxe. Les fonts documentals utilitzades en aquest estudi permeten apropar-nos al seu domini, però també al seu ressò en aquesta disciplina artística.
**Paraules clau:** Mariano Andreu, tècniques del gravat, bibliofília, il·lustrador

**Resumen:** ***Mariano Andreu y su dominio en las técnicas del grabado***
Una faceta poco conocida de Mariano Andreu, pero muy valorada por la bibliofilia, fue su gracia y habilidad para traducir en imagen los textos literarios. Empleó diferentes técnicas del grabado: xilografía, aguafuertes y litografía, y en todas ellas consiguió una gran perfección. Diversas asociaciones bibliófilas francesas y los mismos autores lo solicitaron para ilustrar sus libros, muchos de ellos ediciones de lujo. Las fuentes documentales utilizadas en este estudio permiten acercarnos a su dominio, pero también a cual fue su importancia en esta disciplina artística.
**Palabras clave:** Mariano Andreu, técnicas del grabado, bibliofilia, ilustrador

**Abstract:** ***Mariano Andreu and his mastery of engraving techniques***
A little-known facet of Mariano Andreu, but one which is very much appreciated by bibliophiles, was his grace and ability in translating literary texts into images. He used different engraving techniques: woodcut, etching and lithography, and in all of them he achieved perfection. Various French bibliophile associations and their authors asked him to illustrate their books, many of which were luxury editions. The documentary sources used in this paper allow us to approach his mastery, but also his importance in this artistic discipline.
**Keywords:** Mariano Andreu, engraving techniques, bibliophiles, illustrator

*Agraïm als col·leccionistes de llibres il·lustrats per Andreu les facilitats donades per consultar els textos literaris, així com a la família Andreu per la seva amabilitat i cordial disposició en proporcionar la documentació adient.
Mariano Andreu (Mataró, 1888 – Biarritz, 1976) sempre destacà per la seva dedicació pacient i laboriosa en totes les disciplines artístiques que conreà. Per exemple, a edat jovenívola assolia unes games cromàtiques amb irisacions de complexitat tècnica en l'esmalt i a la maduresa per haver elaborat unes composicions pictòriques riques en detalls. Per apropar-nos als seus inicis en el gravat ens hem de remuntar a l'època en què era conegut com a esmaltador i retratista de la societat barcelonina. A principis de segle, Andreu es movia entorn al cercle d' Alexandre de Riquer, defensor de la recuperació dels oficis amb el clar propòsit d'ennoblir-los, influenciat pel moviment *Arts and Crafts* britànic.

La celebració a Barcelona de la V Exposició Internacional de Belles Arts i Indústries Artístiques l'any 1907, comissariada pel mateix de Riquer, es pot dir que per Andreu constituí el seu agulló. Decidí marxar a Londres per formar-se en l'esmalt a la Municipal School of Arts & Crafts i sota el mestratge d'Alexander Fisher al seu taller-estudi. La companyia imaginària d' Oscar Wilde, a través dels seus escrits, en aquest viatge formatiu potencià el seu interès per l'obra d' Aubrey Beardsley, ja coneguda primer a través del seu mentor de Riquer, del qual també adquirí la seva afecció al col·leccionisme i a visitar els antiquaris.[1]

Paral·lelament, a Catalunya el nou corrent noucentista s'afegia a l' ideari de la renaixença en el sentit de recuperar les arts i els oficis. Per tant, la intenció de dignificar el llibre ocupà un espai rellevant dins d'aquesta tendència des de la il·lustració a l'enquadernació. *Els glossaris* d'Eugeni d' Ors (1906-1910) i la publicació de l' *Almanach dels Noucentistes* (1911) encomiaven el treball artesà i especialment la xilografia (Fontbona 1992:252 i 257). També Joaquim Folch i Torres fou un defensor de la causa amb diversos escrits com *Elogi de l'ofici* i *Cap a la glòria dels oficis* (Estrany 2002:31). Així, molts artistes novells s'animaren a emprendre aquest ofici com a art.

L'any 1910, es pot considerar clau en l'obra d'Andreu pel fet de poder demostrar des del punt de vista artístic que l'estètica decadent i preciosista en la línia de Beardsley ja hi era present. Les seves col·laboracions en revistes com *Papitu* i especialment els cinc números del setmanari *Foyer*[2] són una mostra fefaent d'aquesta estètica en la qual s'esmerça no sols ell sinó també altres artistes com Ismael Smith, Lluís Bagaria, Josep Maria Junoy, Laura Albéniz i Ana Maria (germana de Smith), entre altres. Néstor Martín-Fernández de la Torre fou convidat per Andreu a participar-hi, però la curta durada de la revista no ho va fer possible.

La seva bona relació amb aquests artistes il·lustradors i sobretot entre els més afins estèticament donaria pas a l'*Exposició Albéniz, Smith, Néstor, Andreu* a primers de l'any 1911. Se celebrà al Faianç Català de Santiago Segura i Andreu presentà dibuixos, esmalts i aiguaforts. Aquesta és la primera referència documentada de l'artista en aquesta tècnica. Personatges de renom en el món de l'art presentaren el catàleg: Alexandre de Riquer a Laura Albéniz, Eugeni d' Ors a Ismael Smith, Manuel Utrillo a Néstor, Josep Maria Roviralta a Andreu i la introducció general la realitzà Pere Corominas.[3] Les obres exhibides foren qualificades d'exquisides i decadents. Alguns crítics defensaren aquesta línia estètica perquè suposava una alternativa al Modernisme, mentre que d'altres com

[1] Eliseu Trenc, «Alexandre de Riquer, bibliòfil, "connaisseur" i col·leccionista», comunicació *5ª Jornada Mercat de l'Art, col·leccionisme i museus*, 21 d'octubre de 2016.

[2] Aquest setmanari justament va sorgir com a resposta al canvi d'orientació que s'havia produït al *Papitu* i alguns artistes descontents es van aventurar a editar aquest setmanari que tenia com a finalitat fer crítica i informar sobre actes socials barcelonins, moda, espectacles teatrals, operístics i music-hall, sempre amb una mirada posada en les novetats europees, especialment les parisenques.

[3] Roviralta 1911; *Il·lustració Catalana* 12/1/1911, p. 82; Santos 1978:118, i Estrany 2002:101.

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana
d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

Fig.1. Mariano Andreu, *Maja* (1911), aiguafort (37x30cm., planxa 18x12 cm.). Barcelona, col·lecció privada. © E. Garcia Portugués.

Joaquim Folch i Torres la titllaren de «tèrboles i malaltisses produccions d'aquests refinats neguitosos».[4]

Després de l'exposició, Néstor i Andreu viatjaven a Londres. El mataroní es dedicà a l'esmalt però també al gravat, segurament després d'haver col·laborat en la il·lustració de les revistes abans esmentades i possiblement induït pels seus amics de Riquer i Néstor. Treballà el gravat i s'interessà pel tema dels balls andalusos talment com Néstor,[5] una orientació que els tornaria a unir artísticament més endavant per la seva comuna afecció al món de l'espectacle.[6] Un petit testimoni, però molt significatiu dels seus coneixements sobre el gravat d'aquest període és la *Maja* (fig.1), exemple estètic que es podria vincular també amb els dissenys d'Ismael Smith. *El retrat de Madronita* i *Salome* són altres gravats exponents del seu inici, també datats l'any 1911.

Al seu retorn a Barcelona aportà dibuixos per il·lustrar la revista *Picarol*,[7] en els quals demostrava de nou la seva afiliació a Beardsley, al mateix temps que feia una crítica de la societat barcelonina des d'una òptica fantasiosa i decorativista.[8] Molts d'aquests dibuixos van ser realitzats a Londres, ja que el nom de la ciutat figura junt al seu cognom "ANDREV" com a signatura i datació de quan els va fer. Tots ells presenten una qualitat inqüestionable i una ambigüitat temàtica interessant. Per exemple, *David* és més aviat una Judith o una Salomé. També desenvolupà la sàtira en *A l'Eldorado*, *L'Atracció de Forasters disfreçada de Barcelona Ciutat d'hivern*, *La Quaresma* i *Sport Marí o La copa Picarol per a la carrera de bacallans*. En aquesta darrera obra es troba clarament la petja formal del *Poema del Mar* del seu amic Néstor.

Paral·lelament a aquestes aportacions a revistes i diaris catalans, la seva dedicació principal era l'esmalt i el retrat, i aviat ho seria la pintura. Tot i així, podem afirmar que continuà el treball en les diferents tècniques del gravat encara que fos esporàdicament. En són bona prova els aiguaforts *Tête d'Apollo*, *Las amigas* i *L'atrapada* presentats a l'exposició al Neuekunst Hans Golz de Munic, l'any 1913.[9] També explicaria que arribés a ser considerat un expert en el gravat en torn a l'any 1927, quan realitzà dues de les aportacions més interessants, no sols pels resultats sinó per la documentació conservada.

---

[4] J.Folch i Torres, *La Veu de Catalunya*, pàgina artística, núm.57, Barcelona 19/1/1911 i Quiney 2014:115-132.

[5] Néstor és premiat en l'Escola Municipal pels seus aiguaforts de *La Macarena* i *El Garrotín*. A Londres treballa els temes inspirats en els balls andalusos propers a l'estètica de Leo Bakst (Almeida 1987:65; Almeida 1990:168; Alemán 191:62, i *Guía* 2002:30).

[6] Lago 1916; Lusarreta 1936:12, i Santos 1978.

[7] Revista humorística, promoguda per Santiago Segura. Alguns autors consideren a Mariano Andreu com un dels membres fundadors de la revista junt al promotor Santiago Segura, els artistes Nogués, Humbert, Colom, Smith, Casanovas, Pidelaserra i Apa, i els escriptors Pujols, d'Ors, Carner i Raventós (Cirici 1970:73).

[8] *La Veu de Catalunya*, 22/2/1912, p.5, a la notícia es destacava l'excel·lència dels dibuixos, text, tiratge i composició de les planes del segon número de la revista *Picarol*. Havien participat en la il·lustració d'aquest exemplar: Xavier Nogués, Josep Aragay, Manuel Umbert, Marià Pi de la Serra, Ismael Smith i Mariano Andreu.

[9] ADMA 1913. Exposició catàleg, amb aquests noms (francés i castellà) són relacionats els aiguaforts.

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana
d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

Fig.2. Mariano Andreu, *Agost* (1927), litografia (28,5x22cm.) (Eugeni d'Ors, La Vie Brève. Almanach, París, A.L.A.,p.42). © E. Garcia Portugués.

L'any 1927 Andreu era sol·licitat per Eugeni d'Ors per il·lustrar amb litografies *L'Almanach. La Vie Brève,* una traducció de Jean Cassou, que s'edità el 1928.[10] Paral·lelament, s'editava el llibre il·lustrat amb aiguaforts *Les Papiers de Cléonthe* de Jean Louis Vaudoyer. Amb aquestes dues obres, la crítica el consolidava definitivament com a il·lustrador de llibres de luxe per a bibliòfils.[11] Prèviament, havia realitzat els dibuixos de la portada i un dels capítols de *L' Âme du cirque. Moralité couronnée par l'Académie Françoise,* de Louise Hervieu (1924). A l'edició van intervenir Pablo Picasso, Jean Cocteau i Georges Rouault, entre altres artistes, sobretot francesos.[12] Possiblement aquesta participació en el llibre va fer que tornès la seva mirada cap a les tècniques del gravat.[13]

La seva capacitat per transcriure en imatge l'argument de l'escrit va ser lloada per Eugeni d'Ors, quan aquest declarà que en l'elaboració de *L'Almanach* es va establir una molt bona entesa, amb un resultat que qualificà de perfectes totes les interpretacions gràfiques dels mesos, repetint la paraula 'perfectes'. A continuació el nomenava la perla dels artistes quan afegí que «... si tots els pintors fossin com vos, en punt a comprensió i finor ayuda en el gust, les hores d'un nou Renaixement foren próximes» (fig.2).[14] Una entesa que també era estètica quan Andreu li havia manifestat ser un seguidor de El Greco i d'Ors a la carta considerava que era «molt atinada, la paraula dita, tot passant, [els dissenys d'Andreu] sobre el Greco [...] Si, el Greco es arquitectònic en la mateixa proporció en que l'arquitectura gótica es arquitectura. L'obra barroca, es igual i l'identitat entre gotic i barroc, es una de les coses en que, en aquests darrers temps, vaig insistint mes». Finalment, d'Ors no volia continuar repetint els seus pensaments a Andreu perquè estava convençut que eren els mateixos quan afirmava «que ja hi creieu».

Abans de saber quin seria el resultat d' Ors li havia escrit: «Confio també en la vostra poderosa imaginació de fill predilecte de l'homèric mediterrani, perque em trobeu alguna cosa de graciós, per al santoral o calendari propiament dit que ha d'omplir dotze fulles».[15] Al final de la carta li agraïa de nou la cura en la il·lustració a més de manifestar ser un

[10] ADMA 1927. Cartes d'Eugeni d'Ors dirigides a Mariano Andreu datades el 4 i 9 de novembre [1927], fotografiades per Estrany 2002, donat a conèixer part del seu contingut per Garcia-Portugués 2006:367-377. Vegeu les il·lustracions al llibre D'Ors 1928.

[11] Vaudoyer 1928, Sandoval 1935:370, i Bourdet 1958:140-2. Francis de Miomandre dedicà unes paraules al talent d'Andreu com a il·lustrador de llibres a *La Nación*, Buenos Aires, 20-1-1929, p. 16.

[12] Editada per la Librairie de France a París (Hervieu 1924). L'edició fou el resultat de l'associació de pintors (Chéronnet 1933:207).

[13] També contribuí el seu treball de cartellisme i l'elaboració de portades de programacions i revistes. L'any 1913 realitzà els dissenys dels cartells i programes de les operetes *Odysseus* de Jacques Offenbach (1819-1880) i *Mikado* d'Arthur Sullivan (1842-1900), pel Künstler Theather de Munic. A Barcelona col·laborà en fer difusió del Teatre Català a través de cartells que col·locaven a les botigues barcelonines més importants. I il·lustrà la portada de diversos números de la revista *El Teatre Català,* durant els anys 1915 i 1916. Realitzà diversos cartells pels joiers Valentí (1914) i pel concert d'Andrés Segovia (1916); o la més recent per l'òpera de *Borís Godunov* pel Gran Teatre del Liceu de Barcelona, l'any 1922.

[14] ADMA 1927. Carta d'Eugeni d'Ors a Mariano Andreu del 9/11/1927 (repoduïda Estrany 2002:107).

[15] ADMA 1927. Carta d'Eugeni d'Ors a Mariano Andreu del 4/11/1927 (reproduïda Estrany 2002:107).

«amic i admirador, ara, a mes, molt agraït [sic] al vostre zel». De bon inici pretenia fer un santoral espiritual i «... establir un text a on es barregessin sense ordre, així en el nom dels dies de la semana [sic] com en el dels Sants, quatre o cinc llengues [sic] d'Europa». Per aquest motiu es va sentir en un primer moment alarmat per les il·lustracions que Andreu va incloure, especialment per la dona nua que representà en el mes de juliol, que Mlle. de Acevedo[16] anomenà «la fulana del fulard». D'Ors la tranquil·litzà perquè considerà que Andreu va tenir present el «carácter paradoxal i fins de contradicció que fa la gracia d'aquest Almanac». De la carta es desprèn que la impressió en francès va ser una iniciativa d'Andreu en confiar el text a Cassou.

El crític Lucien Farnoux-Reynaud a «Le philosophe sur le trapèze [/] Le drame d'Adam et la peinture» article publicat a *Crapouillot* dedicà tot l'espai a Eugeni d'Ors com a conseqüència de la publicació de *L'Almanach*. Després de ressaltar la seva «agilité intellectuelle qui lui permet d'aborder tous les problèmes avec simplicité» manifestà haver descobert el pensament filosòfic d'Ors. També, el seu desconeixement dels escrits d'aquest autor que havia conegut gràcies a la traducció en francès de Jean Cassou i a les il·lustracions de Mariano Andreu. Apreciava el seu discurs filosòfic reivindicador del barroc en el que defensava el cercle i l' el·lipse com a geometria que permet establir punts equidistants en les obres a més de contenir «le symbole de la raison pure»,[17] un rigor classicista acadèmic que Andreu va tenir molt present en el seu procés creatiu.

Els gravats i els dibuixos que dissenyà per *L'Almanach. La Vie Brève* i per *Les Papiers de Cléonthe* foren exhibits en la Quatrième Exposition d'Art Décorative, que se celebrà al Musée des Arts Décoratifs, durant els mesos de febrer i març de 1928. Un any més tard, tot i que no s'especificaven quines eren les litografies presentades, aquestes eren incloses junt a pintures, dibuixos, grattages i dissenys a l'exposició monogràfica que se celebrà a la Gallerie Druet de París, durant el mes de maig.[18]

La crítica va fer ressò d'aquestes dues publicacions. Francis de Miomandre a *La Nación* incidia en l'aspecte creatiu d'Andreu en les litografies del santoral d'Eugeni d'Ors i afegia que als aiguaforts de l'obra de Jean Louis Vaudoyer havia aconseguit plasmar «todo su conocimiento de la vida, sus experiencias estéticas... para componer un elixir de golosinas sensuales, poético a fuerza de perfección de serenidad y hasta diré de filosofía» (Miomandre 1929:16). D'altra banda, Capdevila a *D'Ací i d'Allà (*1932) ressaltava la seva habilitat tècnica i la seva capacitat per reforçar el text literari amb la imatge, potenciant així la imaginació del lector.

Davant d'aquests bons resultats i ja com a coneixedor de les diferents tècniques del gravat

[16] Membre de l'Agrupación de Amigos del Libro de Arte A.L.A. editora de l'Almanch.

[17] *Le Crapouillot,* novembre 1928, p.7-12. Justament al *Salon d'Automne* d'aquest any Andreu presentava *Miroir*, obra també coneguda com *Travesti*, en la qual realitzava una versió semblant al gravat del mes d'agost publicat a *L'Almanach*.

[18] Creiem que es tracta de les litografies que realitzà per l'*Almanach* d'Eugeni d' Ors. Com a conseqüència de l'èxit d'aquesta publicació Andreu començà una etapa en la qual el gravat estarà molt present en la seva trajectòria artística.

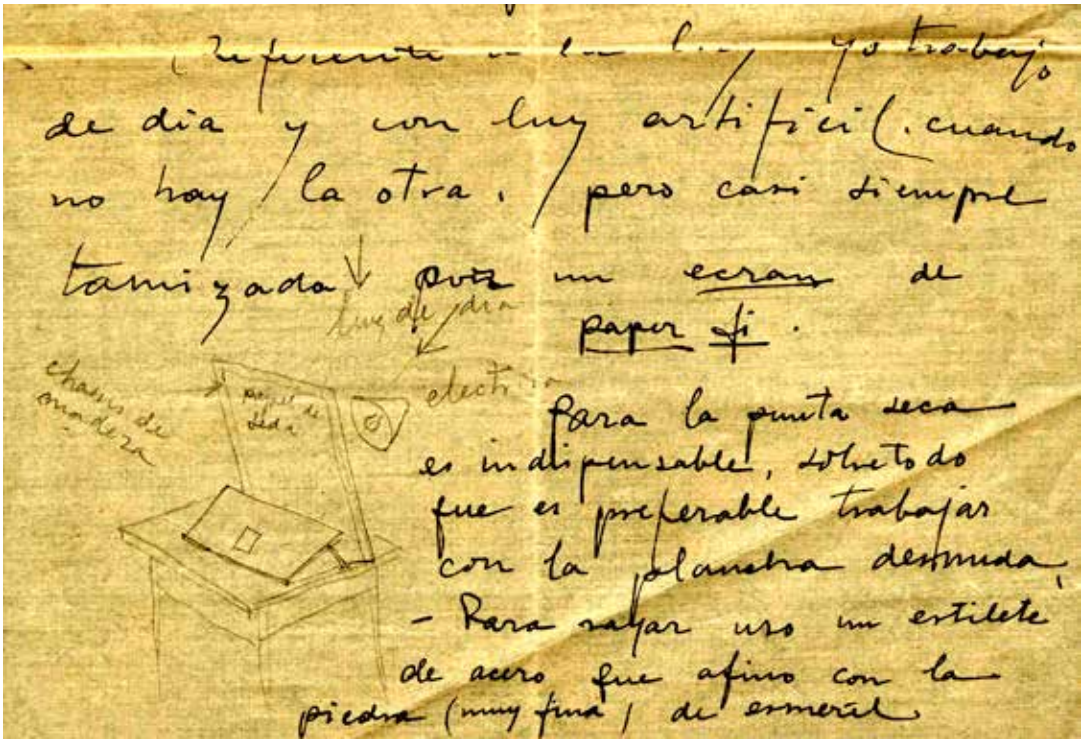

de día y con luz artificial (cuando no hay la otra, pero casi siempre tamizada por un ecran de papel fi.
Para la punta seca es indispensable, sobretodo que es preferable trabajar con la plancha desnuda.
- Para sacar uso un estilete de acero que afino con la piedra (muy fina) de esmeril

Fig.3. Mariano Andreu, taula de treball, dibuix (Andreu il·lustra la carta que envia a Laura Albéniz de 17/4/1928. BNC. Documentació i col·lecció de partitures de Laura Albéniz). © E. Garcia Portugués.

ajudà a una de les seves amigues més estimades, Laura Albéniz. No dubtà en proporcionar-li valuosos consells sobre com dur a terme l'encàrrec d'unes vuitanta planxes que havia de fer per il·lustrar un llibre de Gregori Martínez Sierra. Tot just Andreu havia passat un any dedicat gairebé quasi exclusivament al gravat i per tant es declarava un expert i hàbil artífex treballant les planxes de coure, encara que la seva veritable passió continuava sent la pintura.[19]

Sorprès pel nombre de gravats que havia de realitzar la seva amiga il·lustrà la carta amb un dibuix que especificava com havia de ser i disposar la taula de treball (fig.3) acompanyat d'algunes instruccions a seguir per millorar no sols les condicions en el procés d'elaboració sinó també els resultats. Per exemple li aconsellava com havia de disposar la taula per beneficiar-se de la llum natural i del llum proporcionat per la il·luminació artificial en tot el procés: «Referente a la luz yo trabajo de día y con luz artificial cuando no hay otra, pero casi siempre tamizada pour un ecran de paper fi».[20] Segons el tipus de tècnica emprada, per exemple la punta seca, li recomanava treballar amb planxa nua i

[19] BNC. Documentació i col·lecció de partitures de Laura Albéniz. Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz procedent de Mariano Andreu (Epistolari 2 documents a Documentació electrònica). Cartes d'Andreu a Laura Albéniz datades el 27/3/1928 i 17/4/1928. La darrera carta va ser reproduïda al catàleg de l'exposició que celebrà el centenari del seu pare Isaac Albéniz (Jiménez 2009, núm. 47).

[20] Carta del 17/4/1928.

per fer les incisions utilitzar un estilet d'acer que ell afinava amb pedra fina d'esmeril, la mateixa que fan servir els fusters. També feia esment de com regular i anivellar les barbes i com treure partit dels efectes que es podien aconseguir en els tiratges de proves. Segons la seva experiència, si els gravats a realitzar eren aiguaforts el procés es complicava pels vernissos i àcids emprats perquè es convertia en un treball interminable. Recomanava a Laura utilitzar una petita roda amb puntes per fer ombres perquè li podia estalviar feina. A la carta afegia que s'havia passat dies sense dormir per il·lustrar una obra, però tot i així considerava que les primeres proves eren apassionants, com les 28 planxes realitzades per *Les Papiers de Cléonthe*, a les quals havia dedicat tot un any.

El destí els havia tornat a unir, no sols per trobar-se ambdós esmerçats en el gravat, sinó també perquè la premsa s'havia encarregat de fer-ho. A la carta del 27 de març que dirigí a Laura Albéniz notificava que *Blanco y negro* incloïa la intervenció dels dos en il·lustrar els almanacs d'Ors «el número de Blanco y negro del 11.marzo veo que Ud. tambien lo ilustró (la vida breve)» i afegia que la seva recent col·laboració amb A.L.A. la rebria com a subscriptora. Aquest setmanari ressaltava així el paper dels col·laboradors «...Si había tenido un músico (Manuel de Falla) – y también un ilustrador lleno de gracia en Laura Albéniz -, el ilustrador de ahora, el de la versión francesa que A.L.A. publica ha estado en la ocasión senzillamente maravilloso.» Més endavant l'escrit deia «...no hay, entre nuestros artistas contemporáneos, quien pueda decorar su libro con más originalidad, con más elegancia, con más sentido ornamental, con más sabrosa amalgama de novedades y tradiciones que Mariano Andreu». A continuació, una a una eren descrites les il·lustracions per finalment cloure dient: «Esta serie de doce admirables litografias originales se contará entre los productos más maduros del arte español de nuestros días».[21]

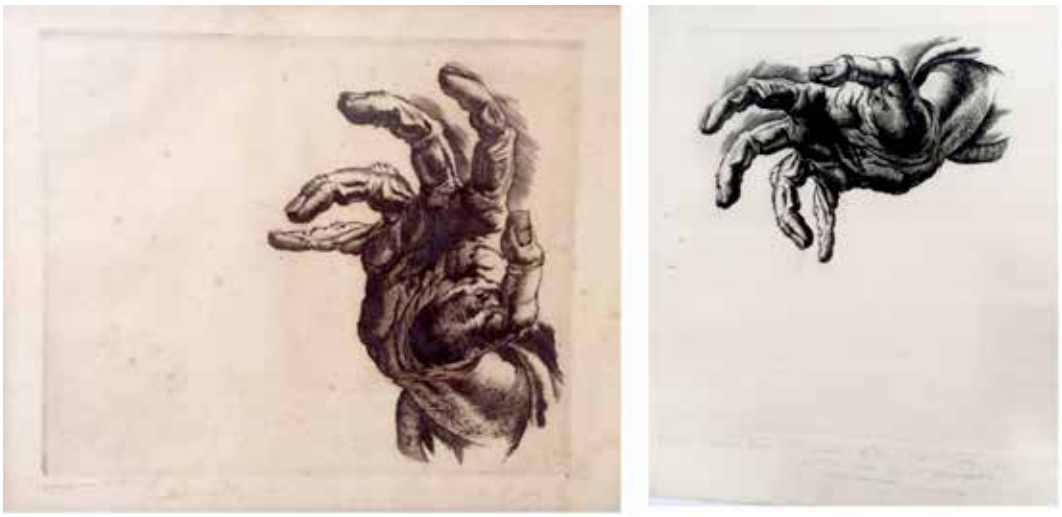


Fig.4. Mariano Andreu, *Mà* (c.1930), xilografia (29,5x24,5 cm.). MNAC INV.5433-G (i prova de la xilografia. Llegat de l'artista a la família). © E. Garcia Portugués.

[21] *Blanco y Negro* 11/3/1928, p.58.

La fama assolida en la seva incursió com a il·lustrador de llibres fou un dels motius pel qual l'artista s'inclinà per continuar treballant en la tècnica del gravat. També s'afegí la seva entesa literària amb autors com Eugeni d'Ors, Jean Giraudoux, Jean Louis Vaudoyer, Henry de Montherlant, entre altres, i sobretot per la gran facilitat d'invenció i gràcia que demostrà per interpretar amb dibuixos els textos.[22] Bona prova de quan orgullós estava del seu treball és la considerada la seva primera xilografia que regalà i dedicà a Feliu Elias (fig.4), més conegut pel pseudònim APA, amb qui va mantenir una estreta relació des de l'any 1910, quan Elias dirigia la revista *Papitu*. Després mantingueren els seus vincles amb el grup de Les Arts i Els Artistes,[23] tot i que ambdós representaven gustos oposats els unia l'esperit noucentista i el fet de ser seguidors de l'art modern francès.[24] La dedicatòria diu: «El meu primer burí Al amich APA nou any 32 / Ab tota ma gran simpatia i consideració [sic] / Mariano Andreu». Tot i que fou datada l'any 1932, és més que raonable, segons els testimonis d'altres xilografies que s'aporten en aquest escrit que aquest burí fos anterior al 1930.[25] Aquest boix sorprèn per l'expressivitat i el moviment de la mà, dues característiques per les quals sempre es distingí la seva obra. Una mà que fou reproduïda en nombroses ocasions i segurament la més espectacular a *El Crist de l'Amor i el Perdó* de 1945. Feliu Elias, sota el pseudònim literari de Joan Sacs, seguí les passes de la trajectòria artística d'Andreu i escriví sobre ell en diverses revistes i diaris: *El Poble Català*, *D'Ací D'Allà*, *Revista de Catalunya*, *Art* i *Mirador.*

L'any 1930 s'editaren els llibres *Abecedaire: D'Ariane à Zoe* i *Esquisses Havanaises* de Jean Louis Vaudoyer il·lustrats amb litografies i l'any següent *Amphitrion 38* de Jean Giraudoux, guarnit amb xilografies. André Doderet a *Nouvelles Littéraires* destacava la vinyeta xilogràfica que realitzà per *Amphitryon 38,* en la qual figuraven els dos protagonistes del text, especialment per la majestuositat de Júpiter i l'elegant aparició d'Alcmène al balcó, així com el retrat de l'autor Jean Giraudoux al frontispici de l'obra. Després continuava amb una descripció d'alguns dels personatges «...divertie de ce Mercure en Sosie, de ce Trompette à la belle armure, de cette Voix céleste qui n'est qu'une tête entre deux mains». Per últim considerava que «Il a fait de ce nouvel Amphitryon un des plus beaux livres illustrés de ces dernières années» (Doderet 1932). Durant els anys 1932 i 1933, les exposicions monogràfiques que es realitzaren a l'artista van incloure els seus gravats i dissenys per a burí, boix i litografies, per exemple la Gallerie Druet de París exhibia del número «40 à 75 Dessins, Gravures au burin, Boix, Lithos»,[26] i la barcelonina Sala Parés exposava del número 52 al 62 «dibuixos per a llibres».[27]

---

[22] Sobre aquesta entesa amb els literats consulteu Garcia-Portugués 2015:89-109. Així com el capítol dedicat a la il·lustració de llibres al catàleg raonat que està en impremta de la mateixa autora en el moment de la publicació d'aquest article.

[23] Feliu Elias era membre del grup de Les Arts i Els Artistes, associació que destacà pel seu caràcter eclèctic. Eugeni d'Ors els uní amb el nom de Noucentistes per la ideologia emprada. Andreu anà convidat per aquest grup a l'exposició *Les Arts i els Artistes*, que se celebrà a les Galeries Laietanes de Barcelona de l'1 al 14/5/1916 (AHCB 1916. Catàleg exposició).

[24] *Vell i Nou*, núm.25, 15 de maig de 1916, p. 21-25; Vidal 1999:111.

[25] MNAC inv. núm. 5433-G xilografia dedicada a APA. Del llegat de l'artista a la família porta escrit: «epreuve d'estat (3)" ADMA 1930?. Xilografia de la prova d'estat núm.3.

[26] BMNAC 1932. Petits catàlegs d'exposicions; ADMA 1932. Exposició Galerie Druet.

[27] ADMA 1933. Exposició catàleg i invitació; BMNAC 1933. Petits catàlegs d'exposicions.

Un altre bon exemple del seu magnífic treball xilogràfic iniciat en aquest període són les incisions per *La Princesse de Babylone,* obra basada en la versió literària de Voltaire de l'any 1764.[28] La publicació del llibre per la Cranach Press de Weimar es va interrompre,[29] i aquest seria el motiu que explicaria l'existència de la xilografia en la que figuren Fromosanta i l'àliga de Locmane de la narració (fig.5) datada entorn l'any 1932, la qual no va sortir publicada a l'edició de l'any 1945. També d'aquest període és el retrat de la ballarina Alice Alanova, dibuix que passa al boix muntada en un hipocamp. Aquest treball de la incisió il·lustrà el menú del sopar que se celebrà a l'Hotel George V de París en honor al Maréchal Lyautey (Commissaire général de Danemark).[30]

Fig.5. Mariano Andreu, *Fromosanta i l'àliga de Locmane* (c.1932), xilografia amb dos dels protagonistes de l'obra de Voltaire, *La princesse de Babylone*, que no va sortir editada l'any 1945. Barcelona, col·lecció privada. © E. Garcia Portugués.

Dins del llegat de l'artista a la família es conserva el boix preparatori per un nu masculí (fig.6), una tipologia de cos atlètic d'acord amb l'estètica exhibida en el món del circ, com equilibristes i funàmbuls, prototip que reproduí en moltes de les seves pintures. També

[28] il·lustració que inicià en els anys 30 per una edició que estava projectada.

[29] Victoria & Albert National Art Library conserva un doble foli de la prova d' impremta en boix. Voltaire 1945, Sacs 1935:104 i Mornand 1939:IV.

[30] ADMA 1931. Invitació i menú (Garcia-Portugués 2007).

podem afirmar que després d'aquesta darrera xilografia la dedicació de l'artista fou més aviat en les tècniques de l'aiguafort i la litografia, sobretot entorn els anys quaranta, després de la bona crítica que va rebre per les obres literàries *Mon Amie Nane* de Paul Jean Toulet (1934),[31] *Encore un instant de bonheur* d'Henry de Montherlant (1937) i *Supplément au Voyage de Cook* de J. Giraudoux (1937), algunes reeditades posteriorment.

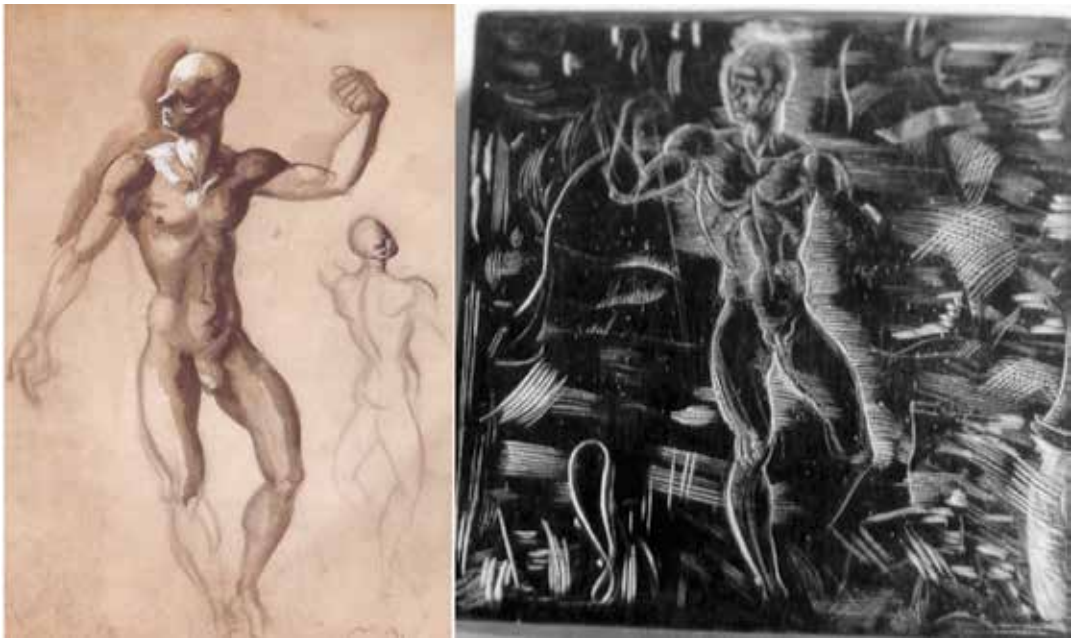


Fig.6. Mariano Andreu, *Nu masculí,* prova en boix (8,9x6 cm.) i esbòs. Llegat de l'artista a la família. © E. Garcia Portugués.

Aquesta activitat il·lustradora va permetre a Andreu establir una molt bona relació professional amb diversos autors, especialment amb Jean Giraudoux i Henry de Montherlant que es plasmaren en nombroses col·laboracions en la il·lustració de llibres, però també amb dissenys per al món del teatre. Per exemple, l'exposició organitzada durant el mes d'agost de 1937 per la Comédie des Champs-Elysées sobre manifestacions literàries anà acompanyada per successives conferències a càrrec de Marcel Prévost, André Maurois i Henry de Montherlant. Aquest darrer en la seva intervenció parlà de les virtuts de Mariano Andreu com a artista reconegut a nivell internacional. Destacà el treball litogràfic del seu amic i la seva perícia en dotar els seus dissenys «du choc émotionnel». Es referí, concretament, al contingut simbòlic en una de les litografies sobre el poema *La Péri* de l'edició que estava preparant intitulada *Encore un instant de bonheur* (1937).[32]

[31] Aquest llibre fou editat sota el patrocini de la Société de Femmes Bibliophiles. L'any 1934 litografies de *Mon amie Nane* de Paul Jean Toulet es van exposar a l'Art Institute of Chicago a l' *International Exhibition of Contemporary prints for a Century of Progress*, de l'1 de juny al 12 de novembre de 1934. També participaren amb els números 1434 i 1435 a la secció de llibre al *27ème. Salon d'Automne*, Grand Palais des Champs-Élysées de París, de l'1 de novembre al 2 de desembre de 1934 (Sánchez 2006-I:85).

[32] *Gazette de Biarritz*, 14 agost 1937.

Andreu «a représenté le cheval femelle dans toute la fougue de sa course; mais le cavalier qui est sur son dos et qui est voilé des pied à la tête, la tunique rabattue sur le visage, se tient droit, impassible et mystérieusement immobile.» Després la interpretava «J'ai rêvé sur cette image, et je me suis dit que la folle vavale, c'était la vie, ou c'était l'oeuvre, ou plutôt c'était la vie et l'oeuvre à la fois; et que cette figure voilée, cétait le poète qui reste toujours aussi secret, même lorsqu'il paraît se confesser le plus.» Així distingia Andreu com un home cultivat, capaç d'entendre i complir amb escreix els encàrrecs d'autors literaris.

Fig.7. Mariano Andreu, *Lluís XIV* i *Napoleó,* dibuixos (llapis, guaix, sanguina i tocs de clarió) sobre paper de 60 x50 cm. pensats pel cartell Place Vendôme, rue de la Paix (1937) litografia sobre tela (63x94 cm.). Barcelona, col·lecció privada. © E. Garcia Portugués.

Aquest mateix any rebia l'encàrrec de realitzar el cartell commemoratiu del tres-cents aniversari de la *Place Vendôme, La Rue de la Paix et leurs alentours*. El missatge a difondre era celebrar tres segles de l'elegància a París (fig.7). La litografia del cartell anà precedida d'esbossos i dos dibuixos dels protagonistes Lluís XIV i Napoleó que van fer realitat que aquest *quartier* es convertís en una de les zones més luxoses de París. També

s'edità un tríptic de dita commemoració en la qual va intervenir a l'escrit el membre de l'Acadèmia francesa, André Maurois, com així es coneixia en el món literari a l'autor Émile Salomon Wilhelm Herzog.[33]

El crític Pierre Mornand el citava com «l'enchanteur, artisan de préciosités» i el va incloure dins d'una selecció dels millors il·lustradors de llibres en *Huit artistes du livre* (1939) i *Trente Artistes du livre* (1945). Detallava algunes de les peculiaritats de l'artista, com la ironia emprada sense arribar a la bufonada en l'obra xilogràfica d'*Amphitryon 38*; els passatges del món parisenc en *Les papiers de Cléonthe*; la recerca i la ingenuïtat dels nadius descrits com salvatges en *Suplément au voyage de Cook* (fig.8); els interiors fastuosos i la figura virtuosa i atlètica de la protagonista en *La Princesse de Babylone*; el luxe i la subtilitat delicada emprada en *Mon ami Nane*. Totes aquestes obres Mornand les situava sota la influència dels segles d'August i de Lluís XIV, amb escenaris ubicats en salons moderns del 1900, per finalment afegir que Andreu havia creat un estil barroc en el nostre temps (1939:II-VIII). També aquest crític literari documentava el projecte d'il·lustrar *Cimetière Marin* de Paul Valéry, en el que estava treballant Andreu, una

obra que «n'a pas encore vu le jour» en la qual figuraven els «hippocampes les plus nobles, les plus décoratifs et les plus merveilleuses figures de proue» (Mornand 1939:IV), ornamentació que vinculem amb els hipocamps que elaborà per les guardes de l'edició de *La Princesse de Babylone* (1945).

Posteriorment en els anys quaranta intensificà la seva dedicació al món del llibre, que compaginà amb altres activitats artístiques com la de figurinista i escenògraf teatral, a més de la de pintor amb creacions que presentà a exposicions i concursos internacionals. També pertany a aquesta dècada la seva obra sobre pedra *Antíop* (1946), una veritable joia del gravat en la qual aplicà el grattage, on aconseguí unes figures volumètriques estilitzades i com sempre elegants. Aquesta fidelització cap el llibre coincidí amb què els seus dissenys foren especialment valorats per membres de l'Acadèmia francesa i per diverses associacions de bibliòfils, i com a conseqüència fou sovint sol·licitat per autors literaris i teatrals com a intèrpret il·lustrador dels seus escrits. Col·laborà artísticament en tot tipus de tècniques de gravat, a voltes en obres col·lectives i altres com a únic artista: *Electre* de Jean Giraudoux (1942); *Vogue la Galère* de Marcel Aymé (1944); *La Princesse de Babylone* de Voltaire (1945), xilografies abans esmentades; el capítol «Le Métier» de Virginia Wolf en *La Table Ronde* (1945); *Traité du beau Rôle* de Jean Lambert (1945); *Un voyageur solitaire est un diable* (1945) i *L'Exil, suivi de Parsiphaé* d'Henry de Montherlant (1946); *Théseé* d'André Gide (1947); *L'Apollon de Bellach* de Jean Giraudoux (1947); *La Petite Infante de Castille* d'Henry de Montherlant amb *Le Journal des Jeunes Personnes. Esquisses de Danseuses Espagnoles* (1947); *L'Opéra des Gueux* de John Gay (1947); *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux (1945 i 1954); *Le Maître de Santiago* d'Henry de Montherlant (1948 i 1950), i en els anys cinquanta *Don Juan* d'Henry de Montherlant (1958).[34]

[33] Un exemplar es conserva a l' Institut del Teatre, llegat per l'artista (MAE F43727-0). El cartell i els dibuixos es conserven en col·leccions privades.

[34] Més información sobre els dissenys emprats (Garcia-Portugués 2015:89-109).

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675



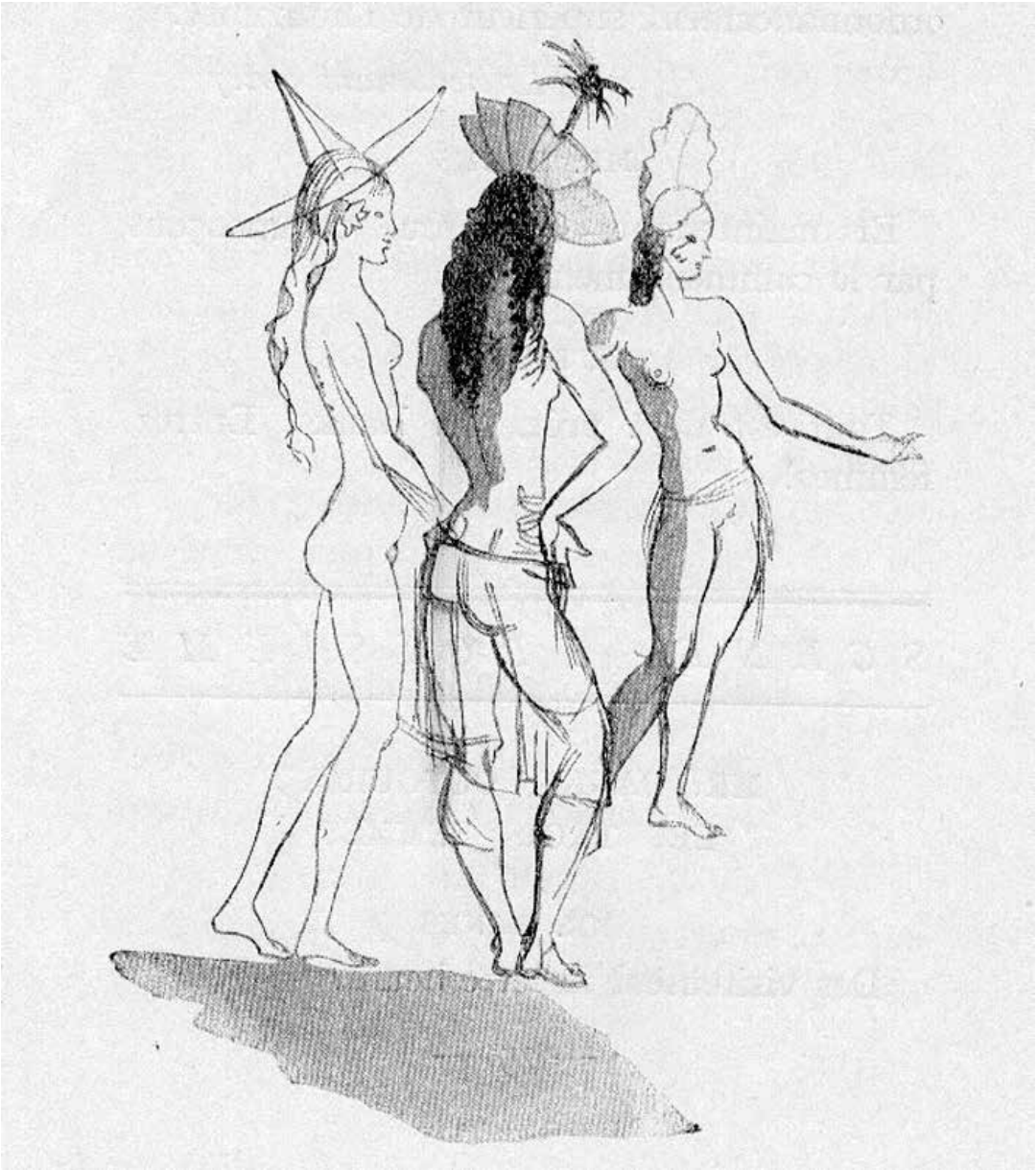


Fig.8. Mariano Andreu, A*maroura, Pomaretoota i Tahiriri* (c.1935), litografia (12,5x8,5 cm.), il·lustració de *Suplément au voyage de Cook* 1937, p.36. Barcelona, col·lecció privada. © E. Garcia Portugués.

Durant els anys quaranta, també diverses sales parisenques exposaren els llibres il·lustrats per Andreu i fins i tot es realitzaren exhibicions de les planxes originals. Per exemple la Galerie de l'orfèvrerie Christofle de París presentava l' *Exposition estampes planches originales dessins et objets décorés par 29 graveurs contemporains*, del 22 al 30 d'octubre de 1943, en la que Andreu aportà *L'Abondance* (gravat en talla dolça), 7 gravats més i diverses il·lustracions de *Mon Amie Nane* i *Amphitryon 38.*[35] Al Palais de Beaux Arts de

[35] ADMA 1943. Catàleg d'exposició.

Fig.9. Mariano Andreu, *Voyageur Solitaire* (1945), dibuix (45,5x37 cm.) passat a litografia a l'obra de Henry de Montherlant, *Un Voyageur Solitaire est un Diable*, 1945, il·lustració del frontispici. Barcelona, col·lecció privada. © E. Garcia Portugués.

la ville, participà a l'*Exposition d'ensamble de beaux libres illustrés par les Sociétaires du Salon d'Automne*, del 6 d'octubre al 5 de novembre de 1944 (Sánchez 2006-I:58 i 85). A l'any següent va concórrer al *38ème. Salon d'Automne*, Grand Palais des Champs-Élysées, amb el número «32 Illustration pour *Le Guerre de Troie ne pas lieu*, lithographies épreuves» i una «Page de title et Frontispice» i amb el número «33, (2) Scène I et Scène

II» (Sánchez 2006-I:85). La Galerie Messine, del 19 de desembre de 1946 a l'11 de febrer de 1947, entre pintures i dibuixos incloïa la secció de llibres: *Un Voyageur Solitaire est un Diable* (fig.9); *Mon Amie Nane* (J.P. Toulet); *Les Papiers de Cléonthe* (Jean Louis Vaudoyer), i *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (Jean Giraudoux). A la secció d'estampes dues litografies de gran tamany: *Groupe au Piano* i *Baigneuse*.[36]

La crítica va fer un bon ressò d'aquesta darrera exposició i a la part destinada al llibre i les estampes es va fer esment al seu treball meticulós.[37] També es va posar molt d' èmfasi a què va ser un artista molt apreciat pels autors literaris amb els quals col·laborà pel seu « … tempérament d'illustrateur, à se limiter, à se restreindre à un genre très précis» (Arts 27/12/1946,p.4). Sentenac a *Cette Semaine Beaux Arts* escriví d' Andreu: « Il a illustré de la manière la plus pènètrante des llivres…» dels autors presentats a l'exposició.[38] A *Parisian Weekly* del 15 de gener de 1947 es publicava: «He is Spanish, but since over thirty years, he has adopted Paris, where he was atracted by the elite of our writters… [perquè] he looks deeply in each of the subjects he treats». Amb el pseudònim «La Flameur des 2 rives» a *Les Nouvelles Literaires* el crític escriví d'Andreu que emprant diversos llenguatges, des de pintura a dibuixos, passant pels gravats, l'artista produïa «belles et sages images tres fines et trés precieuses,... par una technique sauvage et impeccable... Les compositions sont d'inspiration volontiers funambulesque, sans attendre au bizarre ni à l'inquiétude métaphysique.»[39] De nou una exposició ressaltava la seva perícia en traduir en un dibuix impecable l'expressió dels personatges i els temes molt valorats pels editors. José de Castro Arines publicà a *El Correo Español* amb motiu de l'exposició que se celebrà el mes de juliol de 1947 a l' Escuela de San Fernando de Madrid, organitzada per l' Asociación de Escritores y Artistas, i situava Andreu com el millor dins l'ambient artístic bibliòfil francès. El llistó de la seva cotització no el feia accessible «demasiado cara(s) para atraer hacia él la atención de nuestros editores.» I afegia «Por eso está allí y no aquí» (Castro 1947:4).

En els anys cinquanta, tot i la seva entrega quasi exclusiva al món de l'espectacle durant aquesta dècada i a la pintura de Natures Mortes, Andreu continuà el seu treball d'il·lustrador de llibres de bibliòfil. Els seus guaixos eren sol·licitats per a ser reproduïts en impressió mecànica, per exemple pel capítol «Suzanne et le Pacifique» (1955) de Jean Giraudoux, tema inclós dins del compendi d'escrits d'aquest autor publicats en dos volums intitulats *Oeuvre Romanesque.*

També les exposicions van contribuir a la difusió dels treballs d'Andreu en la il·lustració de llibres. Per exemple, a Califòrnia, l'American Gallery de Los Angeles inaugurava el dia 3 d'octubre de 1955 una monogràfica a Mariano Andreu, en la qual s'exhibiren seixanta–una peces, entre olis, dibuixos, gravats i guaixos de la col·lecció Rudolf Melander

[36] ADMA 1946. Fargue prefaci i catàleg exposició.

[37] Barnett Dloulan, *Daily Mail,* 11/1/1947 i *Une Semaine dans le Monde* 18/1/1947 «Excellent mais trop voluptueux illustrateur, servi par une technique minutieuse et retorse».

[38] Sentenac, *Cette Semaine, Beaux Arts*, 15-21/1/1947, p. 39-40.

[39] *Les Nouvelles Literaires,* 9 de novembre de 1947.

Holzapfel. Concretament les litografies que es presentaren foren *Casandra i Andromaca*, *Helena de Troia* i altres de *La guerre de Troie n'aura pas lieu*; dos de *Thésée* d'Andre Gide; tres de *Le Voyageur Solitaire* de Montherlant i diverses de *L'Opéra des Gueux*, així com d'altres que no corresponen a la il·lustració de llibres com l' intitulat *Lady Horsetrainer*, el *Menú Lyautey* i *Group around the piano*. [40] Uns mesos abans, la litografia de *Casandra i Andromaca* es presentava junt al vestuari que Andreu havia realitzat per l'obra teatral *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux, junt a altres dibuixos i vestuari de diverses obres teatrals a l'exposició *Costume Design for the Theatre,* que se celebrà al County Museum de Los Ángeles.[41] Paral·lelament les il·lustracions de Thésée s'exhibien a La Salle Pierre Bordes des Beaux-Arts d'Alger a l'exposició *L'Art du Livre au XXe. Siècle*, organitzada pel Comité National du Livre illustré français et Sociéte de Reliure originale de l'1 al 24 d'abril de 1955.[42]

Segons Henry de Montherlant, autor de *Le Maître de Santiago* (1948)[43] i *Don Juan* (1958),[44] Andreu va saber resoldre l'espai compositiu i evocar l'Espanya del segle d'Or a les litografies. Al «postface» de *Le Maître de Santiago*, Montherlant escriví: «Il y a dans mon oeuvre une veine chrétienne et una veine "profane" (ou pis que profane), que je nourris alternativament, j'allais dir simultanéament[...]» (Montherlant 1950:129). No sols complí amb escreix en recrear aquest sentiment profund sinó que tal com comença l'escrit de l'obra fent esment al món d' El Greco, els dissenys dels personatges realitzats per Andreu semblen tots ells sorgits de les obres de l'artista cretense. Al *Don Juan* plasmà l'ambient del segle XVII, i plasma els edificis de la ciutat de Sevilla banyada pel Guadalquivir (Montherlant 1958:11). A la carta de Montherlant enviada a Andreu el 7 d'agost de 1957 l'autor literari esmentava l'excel·lent treball litogràfic, manifestant que:

«J'ai vu vos premières lithographies et je les si[sic] trouvées très belles».[45] A la mateixa carta també resulten interessants les diferències que van sorgir entre l'editor i l'artista, per exemple el fet de posar una creu al pit de Don Juan o no. Montherlant transmetia a Andreu que l'editor Henri Lefèbvre trobava incoherent posar una creu a un personatge irreverent, i per tant suggeria posar-la al pit d'Anna. No obstant, pel text es desprèn que Montherlant i Andreu estaven totalment d'acord, ja que es tractava d'una obra literària que feia burla de l'arquetip de Don Juan, per tant era lícit provocar els equívocs. Exemple d'aquesta orientació sarcàstica és la introducció del personatge de la vídua que anomenen "Trespelos", un personatge ridícul i nou dins la tradició literària, per citar-ne un entre d'altres que surten a l'edició del llibre.[46]

---

[40] ADMA 1955. Exposició catàleg.

[41] ADMA 1956. Exposició catàleg.

[42] Sembla ser que Andreu era Membre du Comité National du Livre Illustré français, informació proporcionada per Dominic Holzapfel que no s'ha pogut verificar a la data d'aquesta publicació.

[43] L'any 1950 s'edità la versió de butxaca de l'obra que incloïa les reproduccions fotomecàniques dels guaixos del vestuari dels protagonistes de l'obra teatral de Montherlant.

[44] Més informació sobre els dissenys emprats (Garcia-Portugués 2015:89-108).

[45] ADMA 1957. Carta de Montherlant a Andreu 7/8/1957.

[46] Més informació sobre el to burlesc de l'obra a Garcia-Portugués 2015:89-108.

En general, a finals dels anys cinquanta, Andreu participava en projectes i encàrrecs literaris de gran magnitud en els quals es reproduïren els seus guaixos per il·lustrar llibres. Aquest procediment s'anà imposant cada vegada més, per exemple com l'abans esmentat capítol de «Suzanne et le Pacifique» dins les *Oeuvres Romanesque* de Jean Giraudoux (1955), però continuaren altres com «L'état de Siège» dins *Récits et Théâtre* d'Albert Camus (1958); les *Oeuvres Littéraires diverses* de Jean Giraudoux (1958),[47] i el capítol «Louis XIII» dins la *Histoire de la France* de Henri Calvét (1963) editats per el Club du Livre.[48] També en encàrrecs en els quals treballà en exclusivitat com a il·lustrador *Platero et moi* de Juan Ramón Jiménez (1956), tot i que la portada és de Picasso,[49] i *Théâtre Complet de Jean Racine*,[50] edició en la que van intervenir Jean Giraudoux, Jean Louis Barrault i Jacques de Lacretelle de l'Académie Française i en la que es van incloure alguns boix (1961). En tots aquests llibres s'aplicà aquest sistema de reproducció.

El treball d'Andreu com a il·lustrador també va ser descrit per Jean Giraudoux a l'edició *Théâtre Complet de Jean Racine*: «... admirer la magistrale fresque scénique des soixante illustrations que Mariano Andreu…il a réalisé ici une extraordinair synthèse. Ses cartons sont de réels instants de théâtre où l'on voit presque s'animer les personnages, où l'on croit entendre le mot jaillir d'une bouche, où l'on sent le décor tenir sa perspective, et au-delà des corps, les costumes draper une atmosphère… On ne saurait fermer ce livre sans penser qu'il est tout harmonie; combien s'allient les formes de pensées et de style de ceux qui ont entouré l'oeuvre immortelle de Racine, et combien l'aspect visuel des planches de Mariano Andreu répond sans mentir aux horizons ouverts par Jean Giraudoux, Jacques de Lacretelle et Jean-Louis Barrault. Il ne s'agit plus seulement d'une oeuvre illustrée, mais d'une édition à plusieurs dimensions, d'une édition de théâtre dont le caractère ne peut échapper aux collectionneurs» (Giraudoux 1961:67).

Durant els anys 1960 i 1961 dues galeries, una a Brussel·les i altre a Dublín, li organitzaven exposicions individuals, en les quals entre pintures i dibuixos que hi aportà hi va incloure litografies. Per exemple a la Galerie Isy Brachot Fils de Brussel·les amb els números 76 i 77 presentà *Baigneuses en Provence* i *L'Ecuyère dressant un cheval*, en aquest cas eren dues obres que no estaven vinculades a cap llibre dels que il·lustrà.[51] A The New Gallery de Dublín, exposava del número 29 al 49, vint-i-un dissenys litogràfics de *L'Opéra des Gueux* de John Gay (fig.10), i amb el número 50 la litografia *Hands*.[52]

[47] En aquesta darrera obra es va reproduir el retrat de l'autor que Andreu realitza l'any 1930.

[48] Abans de ser publicada aquesta obra els guaixos originals van ser exhibits a l'exposició *Histoire de la France et École de Paris* a la Galerie Drouant de París, durant el més de desembre de 1962.

[49] A París, Les éditions Rombaldi presentà l'exposició *Les Peintres illustrateurs de la Collection des Prix Nobel de Litterature*, 222, patrocinada per l'ambaixador de Suècia Monsieur Sohlman, del 16 al 30 de novembre de 1965, en la que es presentà *Platero et moi* de Juan Ramón Jiménez (ADMA 1965. Llista dels participants).

[50] Els guaixos originals d'Andreu foren reproduïts al taller litogràfic de Fernand Chenot.

[51] ADMA 1960. Exposició catàleg i cartell; AFDET 1960. Carta d'Andreu a Mauricio Torra Balari 30/7/1960.

[52] ADMA 1961. Exposició catàleg.

Fig.10 Mariano Andreu, *Mr. Peachum* (1947), dibuix (48x42 cm.) passat a litografia a l'obra de John Gay, *L'Opéra des Gueux*, 1945, p.45. © E. Garcia Portugués.

Paral·lelament i des de feia un temps Andreu havia estat treballant les litografies per les edicions de la *Venus de l'Ille* de Prosper Mérimée (1961) i l'*Oeuvre poètique* de Louise Perrin Labé (1975).[53] Andreu inicià els dissenys per l'obra de Mérimée entorn l'any 1937 i els de l'obra de Labé entorn l'any 1945.[54] Aquesta publicació tardana de *Les sonnets et Elégies* de Louise Labé dins la trajectòria artística d'Andreu anà acompanyada en algunes de les edicions amb il·lustracions extra "sur verge d'Holland" i altres amb una *suite* original de sanguines. En cada edició d'aquests llibres, s'ha d'assenyalar que alguns números concrets especificats a la impressió anaven amb *suite* de dibuixos i/o gravats, altres amb esbossos que ajuden a valorar el seu procés creatiu, des del dibuix al gravat. Per exemple al sopar que es realitzà a casa del senyor Peyrehorado en l'obra *La Venus de l'Ille* (fig.11), s'adjuntaren els esbossos en la *suite* en *malacca tinté* de la impressió número 143/200. Possiblement, el tema a més de respondre a l'argument del text també és una recreació de la celebració del sopar que convocaria l'associació de Les Bibliophiles du Palais al salon de l'Amérique Latine, a l'Avenue d'Iéna de París, el dia 9 de

[53] El disseny del retrat de l'autora Louise Labé i els corresponents a la poesia s'exhibiren a Baiona als Salons de l'Hôtel de Ville, a l'exposició intitulada *Expressions 65, rencontre d'artistes contemporains*, del 3 al 22 de maig de 1965, deu anys abans que es publiqués el llibre (ADMA 1965. Exposició catàleg).

[54] Un bon exemple que així va ser és la semblança de la darrera sanguina en l'obra de Labé amb el disseny d'Andreu que publicà l'any 1945 l'editorial Table Ronde per il·lustrar el capítol de Virgínia Wolf. També algunes cartes de Mariano Andreu dirigides al seu amic i col·leccionista Rudolf Holzapfel l'any 1946 informen sobre la realització d'aquestes litografies en els anys 40.

maig, durant la qual es presentà el llibre i Andreu signà i dedicà alguns exemplars. Com ja hem demostrat abans a la correspondència que establí amb Laura Albéniz, Andreu sempre es va interessar pels progressos dels seus amics en l'art del gravat i va estar disposat també a ajudar-los. Un altre exemple d'aquest procedir està vinculat amb el treball litogràfic del seu amic d'infantesa Manuel Rocamora, del qual considerava que havia emprat un procediment summament interessant. A la mateixa carta aprofità per manifestar-li que se sentia orgullós d'haver il·lustrat més d'una dotzena de llibres de luxe, entre els quals destacava especialment *Thesée* d'Andre Gide i *L'Op*éra des Gueux de John Gay.[55] En una carta anterior, li havia concretat quines eren les seves preferències entre les diferents tipologies de gravat, així de nou i quan ja comptava més de setanta anys es mostrava orgullós dels seus coneixements en les tècniques del gravat, però també dels seus treballs en el món del llibre.[56] També ara ja retirat a Tragaviento, la crítica el revelava com a il·lustrador de reputació universal en el gènere literari. John Opalak destacava de tota la seva producció els retrats dels autors, en especial el de Joan Gay com a escriptor de comèdies vestit amb indumentària del segle XVIII en l'edició *L'Opéra des Gueux* i els dels seus amics Jean Giraudoux, André Gide i Henry de Montherlant, considerats tots extraordinaris pel crític (1967:30-32).

Fig.11 Mariano Andreu, *Sopar a casa del senyor Peyrehorado* (1960), dibuix preparatori (32,8x25 cm.) inclòs en la suite de l'edició de Pròsper Merimée, *La Venus de l'Ille,* 1961, que correspondria a la litografia de la p.76. © E. Garcia Portugués.

[55] AFCMR 1965. Carta d'Andreu a Manuel Rocamora, Biarritz 25/12/1965.

[56] AFCMR 1952. Carta d'Andreu a Manuel Rocamora, París 22/12/1952.

## Conclusions

Andreu per obtenir un resultat òptim, tant en tècnica com en creativitat en les diferents disciplines artístiques que emprà tenia com a requisit fonamental realitzar una traducció del pensament i de les idees el més acurat possible a través del dibuix impecable. En la preparació de cadascun dels dissenys perseguia assolir una interpretació del tema a tractar que s'ajustés al màxim a l'argument de l'autor literari. També en alguns casos succeí que el mateix artista passà a ser l' inventor de la figura o del paisatge, amb el beneplàcit i felicitació del literat de torn. Un repàs al que s'ha dit en aquest estudi demostra que l'artista ilurenc fou hàbil amb el burí, la punta i el cisell, obtenint unes incisions perfectes en les xilografies i el gravat calcogràfic. Perfecció que assolí en tot tipus de gravat com l'aiguafort, sempre més complicat pel fet d' utilitzar vernissos, i la litografia. En aquesta darrera tècnica fins i tot realitzà una obra sobre pedra *Antíop* (1946), abans esmentada per la seva originalitat, presentada com si d'una pintura es tractés. Sobre els seus dots, Marcus Osterwalder al *Dictionnaire des illustrateurs 1905-1965* destacava d'Andreu: «cet artiste est d'une surprenante dextérité, dont la force de séduction réside en l'exceptionnelle qualité de son tempérament et de son esprit». Després de relacionar els llibres que il·lustrà s'extenia en la tècnica «Leur savante technique nous surprend, qui fait que nous doutons souvent si nous avons affaire à des cuivres ou à des lithographies», en poques paraules sintetitzava que va ser un artista molt valorat a França i sol·licitat per autors literaris i teatrals contemporanis de renom (2005:40-41).

Fou famós entre les societats bibliòfiles franceses i espanyoles. Algunes com a editores o patrocinadores de les edicions que il·lustrà, per exemple l'Agrupación de Amigos del Libro de Arte A.L.A. editora de *L'Almanch*; la Société de Femmes Bibliophiles patrocinadora de les litografies de *Mon amie Nane* (1934) i el Club du Libre per l'edició de *Histoire de la France* de Henri Calvét (1963), entre altres exemples. Associacions que també van promoure exposicions a les quals Andreu va ser convidat a participar-hi. Hem constatat que l'Asociación de Escritores y Artistas no s'atreví a demanar la seva presència a l' exposició que se celebrà el mes de juliol de 1947 a l' Escuela de San Fernando de Madrid, per considerar que formava part de la gran élite en el món bibliòfil francès. També fou convidat pel Comité National du Livre illustré français et Sociéte de Reliure originale a participar a l'exposició *L'Art du Livre au XXe. Siècle*, que s'organitzà a La Salle Pierre Bordes des Beaux-Arts d'Alger de l'1 al 24 d'abril de 1955. Andreu, sovint assistí als sopars d'aquestes entitats, no sols a la presentació dels llibres, sinó com l'artista que havia decorat els menús. Recordem el seu treball en burí amb la ballarina Alice Alanova muntada en un hipocamp, imatge que guarní el menú del sopar que se celebrà en honor al Maréchal Lyautey o el disseny pel menú que celebrà el 4 de juliol de 1932 per L'Académie des Psychologues du Goût. La seva producció artística també és testimoni d'aquesta implicació de l'artista en aquests esdeveniments, com els esbossos de la *suite* en *malacca tinté* que s'adjuntaren en un exemplar concret del llibre *La Venus de l'Ille* (1961), sopar que organitzà l'associació de Les Bibliophiles du Palais com així consta a l'edició del llibre amb la llista dels seus membres. En conjunt són unes petites mostres representatives no solament com a excel·lent gravador, sinó de la valoració com a tal que va obtenir dels membres de l'Acadèmia francesa i dels de diverses associacions de bibliòfils del país.

També fou molt apreciat i sol·licitat per diversos autors literaris, com Eugeni d'Ors i Henry de Montherlant, esmentats abans pels elogis cap a Andreu. Autors que foren retratats per l'artista, com per exemple el corresponent a Jean Giraudoux (1930) que passa a xilografia per l'edició de l' *Amphitryon 38* (1931) i a litografia per les *Oeuvres Littéraires diverses* (1958). De fet, Andreu fou un mestre del retrat des del seu inici com a artista, representà, a més dels autors literaris, a polítics, actors, artistes i amics i a tots ells captà en pocs traços, no sols l'expressió, sinó també el caràcter i la seva ànima.

La documentació aportada, les cartes d'Eugeni d'Ors, Laura Albéniz i Manuel Rocamora, i les publicacions en premsa, així com els testimonis gràfics en gravats han deixat clar que era sol·licitat i un entès en la matèria. També, que sempre va estar disposat a ajudar als seus amics amb els seus consells per a què aquests poguessin obtenir uns bons resultats i estalviar temps en el procés.

Així mateix, a través dels seus treballs en el gravat hem pogut seguir com l'estètica d'Andreu evolucionà contínuament des d'un decadentisme en els seus inicis en la línia d'Aubrey Beardsley a un classicisme barroc que admirà Eugeni d'Ors, junt a la petja cubista que emprà en les litografies de *L'Almanach*. Després pels requeriments dels arguments dels autors realitzà uns dissenys molt barrocs no sols de personatges vinculats al segle d'or espanyol, entorn a Versailles o a l'època victoriana, sinó també a cultures procedents de l'antiguitat o bé donant una visió moderna i industrial de Barcelona. Recreà espais íntims però també composicions riques en arquitectures i paisatges, que paral·lelament feia conviure amb composicions surrealistes. Tot i haver sabut incorporar les noves tendències del segle XX, Andreu mai va perdre l'essència de la mediterrània, que incorporà a les novetats que aportaven les avantguardes. Un exemple de la seva adaptació va ser el projecte de il·lustrar diverses obres de John Keats que havia de traduir Paul Valéry. Malauradament, la mort de l'anglès va frustrar l'edició que tenia com a objectiu donar una visió llatina dels poemes anglesos (Gasch 1953:77).

Finalment recollim les paraules de Joan Sacs perquè descriuen perfectament la seva habilitat, però també la seva excepcionalitat en saber plasmar en imatges el text alhora que introduïa les novetats estètiques del moment: «Marian Andreu no és tan sols una mà prodigiosa, sinó que principalment és una gran intel·ligència... amb una sensibilitat excepcional... és ric i és filòsof ... és un hom notori... ensuma i reté ... l'esperit del seu temps...està per la feina "de pintar i la de viatjar, la de llegir i de rebre la gent, la de dibuixar i gravar, la d'il·lustrar llibres de bibliòfil"».[57]

[57] Sacs 1932, *Mirador,* 28 de gener de 1932, p.7

## FONS DOCUMENTALS

**Arxiu Documental Mariano Andreu (ADMA)**
ADMA 1913. Exposició catàleg. Munic al Neue Kunst Hans Goltz.
ADMA [1927]. Cartes d'Eugeni d'Ors dirigides a Mariano Andreu, datades el 4 i 9 de novembre.
ADMA 1930?. Xilografia de la prova d'estat núm.3.
ADMA 1931. Invitació i menú. París a l'Hotel George V.
ADMA 1932. Exposició. París a la Galerie Druet.
ADMA 1933. Exposició catàleg i invitació. Barcelona a la Sala Parés.
ADMA 1943. Exposició catàleg. París a la Galerie de l'orfèvrerie Christofle.
ADMA 1946. Exposició catàleg. París a la Galerie Messine.
ADMA 1955. Exposició catàleg. Santa Barbara (Los Angeles) a l'American Gallery.
ADMA 1956. Exposició catàleg. Los Angeles al County Museum.
ADMA 1957. Carta de Montherlant a Andreu 7/8/1957.
ADMA 1960. Exposició catàleg i cartell. Brussel·les a la Galerie Isy Brachot Fils.
ADMA 1961. Exposició catàleg. Dubín a The New Gallery.
ADMA 1965. Exposició catàleg. Bayonne als Salons de l'Hôtel de Ville.

**Arxiu Fons Documental Eliseu Trenc (AFDET)**
AFDET 1960. Carta d'Andreu a Mauricio Torra Balari 30/7/1960.

**Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC)**
BNC. Documentació i col·lecció de partitures de Laura Albéniz. Aplec de correspondència rebuda per Laura Albéniz procedent de Mariano Andreu (Epistolari 2 localització a Documentació electrònica). Cartes d'Andreu a Laura Albéniz datades el 27/3/1928 i 17/4/1928.

**Arxiu Històric Ciutat de Barcelona (AHCB)**
AHCB 1916. Catàleg exposició *Les Arts i els Artistes*, que se celebrà a la Galeries Laietanes de Barcelona de l'1 al 14/5/1916.

**Museu Nacional d'Art de Cataluna (MNAC) Biblioteca (BMNAC)**
MNAC fons inv. núm. 5433-G xilografia de Mariano Andreu dedicada a APA.
BMNAC 1932. Petits catàlegs d'exposicions.
BMNAC 1933. Petits catàlegs d'exposicions.

**Arxiu Fundación Cultural Manuel Rocamora (AFCMR)**

AFCMR 1952. Carta d'Andreu a Manuel Rocamora, París 22/12/1952.
AFCMR 1965. Carta d'Andreu a Manuel Rocamora, Biarritz 25/12/1965.

**Museu d'Arts Escèniques –Institut del Teatre de Barcelona (MAE)**
MAE F437437-0. Tríptic commemoratiu de La Place Vendome, arxiu núm.36453.

**Victoria & Albert National Art Library (V & A National Art Library)**
V & A National Art Library. Works Catalogue. Special collection 95.u.38 (doble foli, prova d'impremta de xilografia per l'edició *La Princesse de Babylone*).

## FONTS BIBLIOGRÀFIQUES

*Arts*, París, 27 de desembre de 1946, p.4.

*Blanco y Negro* 11/3/1928, p.58.

Bourdet, Denise (1958), «Mariano Andreu», *La Revue de Paris "Images de Paris"*, novembre 1958, 65è année, p.140-142.

Capdevila, C. (1932), «La tardor i l'art de Marian Andreu», *D'Ací i d'Allà*, vol. XXI, núm.170. Barcelona, novembre 1932.

Castro Arines, José de (1947), *El Correo Español*, 20 julio 1947, p.4.

Chéronnet, Louis (1933), «La Peinture Féminine», *L'Amour de l'Art*, núm. 10, París, Octobre 1933, pp.203-208.

L. Ch.[Louis Cheronnet], «Mariano Andreu a la Galerie Druet», *Art et Décoration*, París, 21 de maig de 1932, p.IV-V.

Dloulan, Barnett (1947), *Daily Mail,* 11/1/1947.

Folch i Torres, J. (1911), *La Veu de Catalunya*, pàgina artística, núm.57, Barcelona 19/1/1911.

Gasch, S.(1953), *L'Expansió de l'art català al món,* Barcelona, Impremta Clarasó.

Gay, John (1947), *L'Opera des Gueux*, París, Marcel Sautier editeur.

*Gazette de Biarritz*, 14 agost 1937.

Gide, André (1947), *Thésée*, París, La Nouvelle Revue Française (NRF).

Giraudoux, Jean (1931), *Amphitryon 38*, París, Éditions du Bélier.

Giraudoux, Jean (1936), «Supplément au Voyage de Cook», *Le Figaro Illustré*, gener 1936.

Giraudoux, Jean (1937), *Supplément au Voyage de Cook*, París, ed. Bernat Grasset.

Giraudoux, Jean (1942), *Electre,* París, ed. Grasset.

Giraudoux, Jean (1946), *La Guerre de Troie n'aura pas lieu,* París, La Jeune Parque.

Giraudoux, Jean (1947), *L'Apollon de Bellac*, París, ed. Bernat Grasset.

Giraudoux, Jean (1954), *Théatre*, 2 v., París, ed. Grasset.

Giraudoux, Jean (1955), «Suzanne et le Pacifique», *Oeuvre Romanesque*, II v., núm.7, París, ed. Bernard Grasset, t. I, p.249-389.

Giraudoux, Jean (1958), *Oeuvres Littéraires diverses*, París, ed. Grasset.

Giraudoux, Jean (1961), *Théâtre Complet de Jean Racine*, 3 v., Collection Héritage du Temps, París, Club du Livre.

Hervieu, Louise (1924), *L'Ame du Cirque [Moralité couronnée par l'Académie Française]*, París, Librarie de France.

*Il·lustració Catalana,* Any IX, núm.401. Barcelona, 12 febrer 1911, p.82.

Jiménez, Juan Ramón (1964), *Platero et moi*, La collection des Prix Nobel de Littérature, illustrations originales de Mariano Andreu. París, Éditions Rombaldi.

*La Veu de Catalunya*, 22/2/1912, p.5.

Lago, Silvio (1916), «El arte catalán contemporáneo: Mariano Andreu», *La Esfera*, núm.112. Madrid, 19 febrer 1916.

*Le Crapouillot,* novembre 1928, p.7-12.

Lusarreta, Pilar de (1936), «Mariano Andreü», *El Hogar*, Exposiciones y artistas, 13 de març de 1936, p. 12.

Miomandre, Francis de, *La Nación*, Buenos Aires, 20-1-1929, p. 16.

Montherlant, Henry de (1938), *Encore un Instant de Bonheur*, París, ed. Bernard Grasset.

Montherlant, Henry de (1945), *Un voyageur solitaire est un diable*, París, ed. Henri Lefèbvre.

Montherlant, Henry de (1946), *L'Exil et Pasiphaé*, París, ed. La Table Ronde.

Montherlant, Henry de (1947), *La Petite Infante de Castille* i *Le Journal des Jeunes Personnes. Esquisses de Danseus Espagnoles. Historiette*, París, ed. Henri Lefèbvre.

Montherlant, Henry de (1948), *Le Maître de Santiago*, París, Les Presses de la Cité.

Montherlant, Henry de (1950), *Le Maître de Santiago*, París, Librarie Plon.

Montherlant, Henry de (1954), *Mariano Andreü*, París, Galerie Charpentier (ADMA 1954. Exposició catàleg).

Montherlant, Henry de (1958), *Don Juan*, París, ed. Henri Lefèbvre.

Morand, Paul (1930), «Marian», *Abecedaire: D'Ariane à Zoé*, París, Librarie de France.

Mornand, Pierre (1938), Pierre Mornand, «Mariano Andreu l'Enchanteur, artisan de preciosites», *Le Courier Graphique Inc. La Publicite Pharmaceutique* (Revue des Arts Graphiques et des Industries), núm. 14, Special, París, Avril, 1938.

Mornand, Pierre (1939), «Mariano Andreú l'enchanteur, artisan de préciosités», *Vuit artistes du livre*, París Le Courrier Graphique, 1939, p. I-VIII.

Mornand, Pierre (1945), *Trente Artistes du livre*, París, ed. Marval.

Ors, Eugeni d' (1928), *La vie Brève. Almanach*, traduction Française de Jean Cassou ornèe de lithographies originales de Mariano Andreu, Madrid, París, Buenos Aires, Agrupación de Amigos del Libro de Arte, Les Amis du Livre d'Art.

Opalak, John (1967), «Mariano Andreu», *Castellana Magazine*, Madrid, Castellana Hilton, vol. XI, number 1, january 1967, p. 30-32.

*Parisian Weekly*, Londres, 15 gener 1947.

*Picarol*, núm.1, Barcelona 10 febrer 1912.
*Picarol*, núm.2, Barcelona, 17 febrer 1912.
*Picarol*, núm.3, Barcelona, 24 febrer 1912.
*Picarol*, núm.4, Barcelona, 2 març 1912.
*Picarol*, núm.5, Barcelona, 9 març 1912.

Roviralta, Josep Maria (1911), «Esmalts de l'Andreu- Mariàn amic…», *Exposició. Albéniz, Néstor, Smith, Andreu. Dibuixos, Pastells, Olis, Esmalts, Aiguaforts: Barcelona: Fayans Catalá: Del 14 Janer al 7 Febrer MCMXI. Catalech*, Vilanova i la Geltrú, Oliva impressor.

Sacs, Joan (1911), «El cas Albèniz, Andreu, Néstor, Smith», *El Poble Català*, 28 de gener de 1911, p.2

Sacs, Joan (1926), «Marian Andreu», *D'Ací D'Allà*, v.XVI, núm.100, abril 1926, p.500-502.

Sacs, Joan (1927), «Cròniques Catalanes», *Revista de Catalunya*, març, 1927, p.323.

Sacs, Joan (1932), «Marian Andreu i la mà», *Mirador*, Any IV, núm. 156, Barcelona, 28 gener 1932, p. 7.

Sacs, Joan (1935), «Marian Andreu», *Art*, vol. II (4). Barcelona, gener 1935, p.104-107.

Sentenac (1947), *Cette Semaine, Beaux Arts*, 15-21/1/1947, p. 39-40.

*Les Nouvelles Literaires* del 9 de novembre de 1947.

Sandoval, M. (1935), «Las actividades Artísticas de París. El pintor Mariano Andreu», *Revista Ford*, Barcelona, octubre 1935, p. 366-371.

Toulet, Paul Jean (1934), *Mon Amie Nane*, París, Edmond Desjobert, ed. Les Cent Une : Société de Femmes Bibliophiles (1933).

*Une Semaine dans le Monde,* 18/1/1947.

Vaudoyer, Jean Louis (1927-a), «Les expositions. Mariano Andreu», *La Renaissance de l'Art Française*, X any, núm.4, París, abril 1927, p.201-2.

Vaudoyer, Jean Louis (1927-b), «Un "Peintre de Caprices" Mariano Andreu», *Vogue*, 1 d'agost 1927, p. 30-31.

Vaudoyer, Jean Louis (1928), *Les Papiers de Cléonthe*, París, Édition de la Chronique des Lettres Françaises.

Vaudoyer, Jean Louis (1930), *Esquisses Havanaises*, Collection Ceinture du Monde, París, Éditions Émile-Paul frères.

*Vell i Nou*, núm.25, 15 de maig de 1916, p. 21-25.

Voltaire (1945), *La Princesse de Babylone*, París, Henri Lefèbvre.

Wolf, Virginia (1945), «Le Métier», *La Table Ronde*, trad. Dominique Aury, París, Les Editions de la Table Ronde, 1945, p.81-94

## BIBLIOGRAFIA

Alemán Hernández, Rosario (1991), *El pintor Néstor Martín Fernández de la Torre (1887-1938)*, Las Palmas de Gran Canaria.

Almeida Cabrera, Pedro (1987), *Un Canario Cosmopolita*, Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País.

Almeida, Pedro (1990), «Perfil biográfico de Néstor», *El simbolismo en Europa*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno.

Cirici Pellicer, A, (1970), *L'Art català contemporari*, Barcelona, Edicions, 62.

Estrany i Castany, S. (2002), «Marià Andreu i Estany», en *L'art gràfic al Noucentisme*, Argentona, La Comarcal Edicions, 2002, p. 98-122.

Fontbona, Francesc (1992), *La xilografia a Catalunya entre 1800 i 1923*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Secció d'Estampes, Mapes i Gravats, 1992.

Garcia-Portugués, E. (2005), «Mariano Andreu (1888-1976), soci del Reial Cercle Artístic. Un artista més conegut a l'estranger que al nostre país», *Butlletí Reial Cercle Artístic, ÈPOCA II*, núm. 15, abril, maig, juny, 2005, p. 3-4.

Garcia-Portugués, E. (2006), «El tractament de l'espai interior en l'obra de Mariano Andreu (1888-1976)», *Jornades Internacionals. Espais interiors. Casa i Art des del segle XVIII al XXI*, Universitat de Barcelona i Université de Perpignan Via Domitia, 26, 27 i 28 de gener de 2006, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2006, p. 367-377.

Garcia-Portugués, E.(2007), *Mariano Andreu*, (catàleg exposició), Madrid, Galería José de la Mano.

Garcia-Portugués, E. (2015), «Mariano Andreu. Del *Don Juan* del Ballet de Gluck a la versió teatral de Montherlant», *EMBLECAT, revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i societat,* núm.4, Barcelona, Emblecat Edicions, 2015, p.89-109.

*Guía del Museo Néstor* (2002), Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor.

Jiménez, Lourdes (2009), *Isaac Albéniz, artista i mecenes*, (cat. exp.) Museu Diocesà de Barcelona 18/6 al 20/9/2009 i Aula de Cultura Caixa Penedès a Vilafranca del Penedès 17/12/2009 a 17/1/2010, p. 117-131 i núm.51 p.134.

*Marià Andreu* (1995), (cat.exp.), Mataró, Museu Comarcal del Maresme-Mataró, 16 juny- 27 d'agost 1995.

Osterwalder, Marcus (2005), «Mariano Andreu», *Dictionnaire des illustrateurs 1905-1965. XXe siècle. Deuxième génération Illustrateurs du monde entier nés entre 1885 et 1900 (Artistes du livre, dessinateurs de la presse et de la mode caricaturistes, bédéiste et affichistes)*, Neuchâtel (Suisse), Editions Ides et Calendes, 2005.

Quiney Urbieta, Aitor (2014), «Els Refinats. A propòsit de l'exposició de 1911 de Laura Albéniz, Mariano Andreu, Néstor i Ismael Smith al Fayans Català», Emblecat, revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat, núm.3, Barcelona 2014, p.115-132.

Sánchez, Pierre (2006), *Dictionnaire du Salon d'Automne. Repertoire des Exposants et liste des Oeuvres presentees*, v.I 1903-1945, Dijon, l'Echelle de Jacob, MMVI.

Santos Torroella, Rafael (1978), *Néstor*, Barcelona, Espasa Calpe, 1978.

Trenc, Eliseu (2016), «Alexandre de Riquer, bibliòfil, "connaisseur" i col·leccionista», comunicació *5ª Jornada Mercat de l'Art, col·leccionisme i museus*, 21 d'octubre de 2016 (prevista la publicació a *Memoria Artium*).

Vidal Oliveras, Jaume (1998), *Santiago Segura: 1879-1918. Una historia de promoció cultural* (cat. exp.) Sabadell, Museu d'Art de Sabadell (4 desembre 1998-11 d'abril 1999).

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

# *Laura Albéniz, 1890-1944*

Pilar Parcerisas
parcerisas.pilar@gmail.com

Historiadora, crític d'art i comissària d'exposicions independent. Diari Elpuntavui, membre del Consell Nacional de la Cultura i de les Arts de Catalunya, i de l'Associació Catalana de Crítics d'Art (ACCA), de la qual va ser presidenta (2007-2010).

L'any 1993 se celebrà a Manresa l' exposició retrospectiva *Laura Albéniz, 1890-1944,* comissariada per Pilar Parcerisas, a la sala "La Plana de l'Om" de la Fundació Caixa de Manresa.[1] L'exposició constava de dos àmbits diferenciats: «Laura Albéniz. L'estela d'un somni» i «Laura Albéniz i el seu entorn». El catàleg tractava diferenciadament aquests dos àmbits, amb un text de la comissària dedicat a Laura Albéniz, i un altre de Joan Perucho extret de les seves memòries publicades a *Els jardins de la malenconia* (1992).

Els textos recullen també paraules d'Eugeni d'Ors i Alexandre de Riquer, així com citen fragments de l'epistolari de Laura Albéniz estudiat i publicat per Mercedes Tricàs, suport documental d'interès.

La transcripció dels textos d'aquest catàleg que presentem té dos propòsits: recordar el paper d'una artista en un període molt actiu i prolífic de l'art català i ensems provocar que els joves investigadors continuïn la recerca.

Transcripció:[2]

«L'Estela d'un Somni

Recuperar la figura de Laura Albéniz no és una tasca fàcil, malgrat el seu cognom il·lustre, conegut arreu del món. Filla del gran compositor Isaac Albéniz, va desenvolupar una obra pictòrica i literària de gran sensibilitat, avui pràcticament desconeguda i que en aquesta exposició intentem donar a conèixer per tal de situar definitivament en unes coordenades històriques les seves aportacions a l'àmbit de la pintura, el dibuix i la il·lustració.

Laura Albéniz va néixer a Barcelona el 16 d'abril de 1890. Formada inicialment a Londres, on la família Albéniz s'havia traslladat, alternà la residència entre París i Niça durant els primers anys del nostre segle.[3] Autodidacta en el dibuix i la pintura, visqué molt de prop els ambients aristocràtics, culturals, artístics i, sobretot, musicals del París del "*début du*

[1] Consulteu el catàleg de l'exposició *Laura Albéniz: 1890-1944* (cat. exp.) Manresa Sala La Plana de l'Olm, Fundació Caixa de Manresa, 7-30 maig 1993.

[2] A la transcripció s'ha respectat el text tal com va ser imprès, i només s'han fet unes petites modificacions ortogràfiques. Per tant, es tracta d'un cas excepcional ja que no s'han seguit les bases de l'edició de la revista, especialment en l'aplicació de les cometes i les cursives.

[3] Es tracta del segle XX quan es redactà aquest text que ara es transcriu.

*siècle"*, al costat del seu pare a qui seguia a tot arreu i de qui va heretar una precocitat artística que la dugueren a mostrar els seus primers treballs quan a penes tenia setze anys. L'entorn artístic en que va créixer Laura Albéniz era aquell que envoltava al seu pare, molt amic d'artistes envers els quals mostrà sempre una gran generositat, que generà al seu torn una actitud recíproca: Ramon Casas, Darío de Regoyos, Ignacio de Zuloaga, Xavier Gosé, Laureà Barrrau, Ismael Smith i un llarg etcètera.

L'obra primerenca de Laura Albéniz és deutora de diverses influències tant temàtiques com estilístiques. Inicialment, pinta temes que reflecteixen l'ambient mundà dels lleures del París de la "*Belle Époque"*. Un món de dandisme entre *"vache"* – això és: espiritual, irònic, cínic -, i "*chic"*, d'elegància proustiana i d'un alt sentit decoratiu que situen l'artista en l'anhel d'ésser també un "*dandi"*, refinat, elegant, urbà i, per què no, també modern. Aquest esperit l'encarnà perfectament Xavier Gosé (1876-1915) l'artista que assolí gran èxit com a dibuixant a París, llavors capital de la moda i de l'art. Gosé, molt amic d'Isaac Albéniz – aquest l'acollí a casa seva quan es trobà molt malalt – va ser potser el primer mestre directe de Laura Albéniz, el qual l'influí en la línia, en la composició japonesa en diagonal adoptada ja anteriorment per Degas i els impressionistes, en el seu dinamisme i gracilitat. La recerca d'una nova silueta femenina en la moda i en l'art situen Gosé i els seus deixebles estilístics a Espanya, entre els quals trobem Laura Abéniz, Penagos, Ribas i Fabiano, com a precursors de "*l'art déco"*.

Laura Albéniz respon, en un primer moment, al mestratge de l'última etapa afrancesada de Gosé, però també cal situar en el seu entorn l'obra de Zuloaga. És l'any 1905 quan Isaac Albéniz estrena la seva òpera "*Pepita Jiménez"* al Teatre de la Monnaie, a Brussel·les. Gosé i Zuloaga en dibuixen els vestits, essent la primera incursió de Gosé en el terreny de la moda, que esdevindrà els dos últims anys de la seva vida el seu tema predilecte. Això s'esdevé poc abans que Serge de Diaghilev comenci a triomfar amb els seus ballets i òperes a París el 1909 i s'iniciï una carrera ascendent del director dels ballets russos que treballà amb artistes de l' avantguarda als anys vint.

Com a projecció pública de la seva obra, ens consta una primera exposició individual de Laura Albéniz al Musée Moderne de Brussel·les l'any 1906 on presenta "*Pages d'album"*, un recull de dibuixos i aquarel·les que la crítica qualifica de "*divertissants et spirituels"*. Cal dir que la crítica serà unànime al llarg de la seva trajectòria, destacant sobretot la seva "*virtuositat*", "*delicadesa*", "*elegància*" i "*esperit femení*", fins al punt que els crítics exclamen sovint, referint-se als seus temes: "*Des femmes, des femmes, toujours des femmes"*.

És evident que Laura Albéniz és, en ella mateixa i en els dibuixos que representa, l'encarnació d'un nou esperit femení, culte, elegant, intel·ligent i modern, que enllaça amb una llarga tradició de recerca d'un nou tipus femení que es configura no solament en la concreció d'una nova silueta, sinó també en tota una visió interior i íntima de la dona que busca, als inicis del segle XX, una llibertat sense perdre en cap moment la seva femineïtat. Aquest és una vella aspiració que trobem ja en James Whistler (1834-1903), el pintor nord-americà fincat a Londres que pintà, allunyant-se del prerafaelisme, *"La princesa del país de la porcellana"* (1864), pintor amb qui els crítics relacionen

l'obra de primera època de Laura Albéniz, sobretot en *"el pastell clar i en la whistleriana delicadesa de tons esfumats"*. Però també ens parlen de Toulouse-Lautrec, cita inevitable en qualsevol dibuixant del noucents, i de Degas, pel que fa a la temàtica de ballarines tractades amb *"vaporositat"*, *"vellutada factura"* i *"precisió de les ombres"*.

Podríem també resseguir la silueta artística i femenina de Laura Albéniz a través de la iconografia d'Aubrey Beardsley, precursor de l'*Art Nouveau,* amb qui sovint es relaciona la seva obra, sense oblidar el traç del gran dibuixant francès Jean-Louis Forain (1852-1931), autor de nombrosos dibuixos i pintures de balls i òperes, creador d'atmosferes cromàtiques denses, que encunyà una particular forma d'entendre la silueta femenina, amb la negació de la línia contínua, tot concebent el contorn amb l'esclat de pinzellades grasses, contraposades i en constant agitació. Aquests perfils, desdibuixats i despentinats, els trobarem reflectits en molts del dibuixos de Laura Albéniz. La ingenuïtat, la dolçor, la finor i harmonia amb que tracta l'interior femení, entronca amb una altra tradició pictòrica: aquella que pertany a les dones, com Berthe Morisot, que amb els seus temes femenins aporta des del postimpressionisme una pinzellada espontània i tendra. Fins i tot, així ho reconeix Eugeni D'Ors , en el seu *Glosari* l'any 1911. Diu referint-se a Laura Albéniz : *"...Sura en les seves petites obres una femenina essència d'impubertat precària; i perquè barrejen sos croquis, ab tendresa igual, les joves mares i les àgils ballarines"*.

L'any 1907, Laura Albéniz i Ismael Smith realitzen una exposició a l'establiment de Josep Ribas a la Plaça Catalunya. Les crítiques són excel·lents, tot i que accentuen la seva joventut parlant de *"niña prodigio"* o referint-se a la *"niña Laurita"*. Hi presenta dibuixos i pastells de temàtica mundana realitzats probablement a Niça: *"ha sorprendido el tipo de las mujeres modernas que frecuentan la Côte d'Azur y pasean morbosas elegancias entre príncipes tarambanas, "rastaquoeres" deslumbradores y jóvenes decadentes de la peregrinación a Mónaco y Monte-Carlo"*. Se li atribueix en aquesta exposició que els dibuixos són essencialment i formalment francesos: *"Aún en sus tipos de mantones chinescos, flores rojas y rostros plomizos, se entrevé la nota parisién"*. Són figures d'aire coquet i perspicaç que donen una visió moderna i cosmopolita del món femení, la qual troba en el seu company d'exposició, Ismael Smith, la rèplica masculina i en versió escultòrica d›aquest món urbà, mundà i també cosmopolita. És així com Smith fa el salt del volum compacte i turmentat de Rodin a un estil més realista que farà que D'Ors el qualifiqui de precursor del Noucentisme.

En aquesta època, Laura Albéniz és, per a Eugeni D'Ors, la imatge de la dona ideal. És així com li dedica, a rel d'aquesta exposició, a "*La Veu de Catalunya"*, la glossa titulada *"Laura Albéniz, noucentista"*, que pel seu interès transcrivim a continuació:

*"La que mimaren entre tots perquè és la més tendra. Destaca la seva ingenuïtat, que és molt guapa. Diu que fa garbosament pintura arbitrària. Això de que la ingenuïtat jugui a l'arbitrarisme és una cosa que només podia veure el Noucents. Tan guapa és que se'n pot dir una profecia : Laura Albéniz serà la nostra Vigée-Lebrun. Y un dia'l seu retrat, pintat per ella mateixa, enjoyarà la nostra Galeria de Catalanes hermoses"*. Signat: Xenius

La relació de Laura Albéniz amb Eugeni D'Ors es consolidarà al llarg de tota la seva vida, restant com a testimoni una correspondència fructífera i l' impacte de l' idealisme d'orsià i el mediterranisme noucentista en la major part d'obres de Laura Albéniz dels anys 30, un bon conjunt dels quals s'han pogut reunir en aquesta exposició. Tot i això, Laura Albéniz manté una pugna interior amb el model de la "*Ben Plantada"* que intenta imposar Eugeni D'Ors, potser degut a la seva infantesa viscuda en ambients mundans i a la seva formació cosmopolita. És així com en el seu diari inèdit, l'abril de 1915 escriu:

*"Acabo de leer por centésima vez La Ben Plantada... Es un libro que me gusta tan de veras, que quisiera haberlo escrito. Gozo realmente y hondamente leyéndolo, aunque "ella" y su manera de ser no acaban de convencerme, yo quisiera saber el porqué en España, la mujer de su casa, la mujer buena para un hogar; la "Madre", tiene que ser forzosamente beata e ignorante y si es hermosa, muy callada. "Calla tant i tan bé"".*

El 1911, un any fortament assenyalat per la puixança del Noucentisme, té lloc a Barcelona, a les sales dels Fayans Català, una de les exposicions més sonades *"Albéniz-Néstor-Smith-Andreu"*. Resulta difícil emmarcar aquests artistes com a noucentistes encara que així ho pretenguin els qui els presenten en un dels catàlegs més luxosos de l'art català de primers de segle. Aquesta és una exposició especialment significativa perquè reuneix quatre artistes d'una nova generació emergent que, des de disciplines diferents – dibuix i pintura, caricatura, escultura i esmalt-, entenen la modernitat des del trànsit del vell al nou, del modernisme al noucentisme, sense pertànyer ni a un ni altre corrent. Són artistes d'una habilitat sense límit, però desclassats estilísticament, amb un alt sentit del decoratiu. Una generació volàtil i evanescent que s'esfuma al llindar de l'*art déco* i l'avantguarda. Crec encertada la visió d'Alexandre de Riquer quan, presentant Laura Albéniz en aquesta exposició, qualifica aquests artistes de seguidors dels *"decadentes modernos"*. Feliç expressió per definir les contradiccions d'aquests joves delfins del modernisme decadent que traspassaren el Noucents des d'una joventut tan sols insinuada. Per a Riquer, els dibuixos de Laura Albéniz evoquen allò tràgic de Toulouse-Lautrec, allò pervers d'Aubrey Beardsley i allò cínic de Forain.

L'altra seva gran exposició a Barcelona va ser a les Galeries Dalmau, el 1914. Just abans d'aquesta exposició havia treballat al costat de Maurice Denis, artista que fundà al 1888 el grup dels Nabis, precursors en part del Fauvisme. Hi presentà una cinquantena d'obres principalment dibuixos, aiguades i pastells, obres fetes a França i procedents també d'un viatge realitzat a Sevilla. És freqüent trobar en l'obra de Laura Albéniz manoles, ballarines, sevillanes, gitanes, tot seguint una llarga tradició *"fin-de-siècle"* i l'esperit d'algunes composicions musicals paternes, com en l'aiguada titulada *"Gitana Venta Eritaña"* (1914) que s'exhibeix en aquesta exposició.

Les obres dels anys trenta de les que sortosament n' hem pogut aplegar un bon conjunt, acusen l'empremta del mediterranisme noucentista, accentuant-ne l' idealisme i els valors simbòlics. Les formes són més arrodonides, rotundes i angèliques, expressades també amb la solidesa del traç, dolç i esquerdat alhora, reflectint també una femineïtat més reposada i madura. Hi ha una sèrie de dibuixos a la tinta que jo anomenaria *"negres"*, que donen a entendre aquest posat madur de l'autora, d'espiritualitat i *"coqueteria"* interiors.

Malauradament, les obres dels anys vint o anteriors o bé han desaparegut o s'han dispersat pel món. Tant de bo aquesta exposició sigui un estímul perquè altres dibuixos d'aquesta època surtin a la llum, ja que n' hem pogut reunir molt pocs. Sortosament i, en tot cas, tenim constància del seu estil per les nombroses il·lustracions que ens han llegat les revistes de l'època.

Com a il·lustradora, Laura Albéniz seguí primerament els passos de Xavier Gosé. Aquest havia il·lustrat l'any 1907 el llibre de Gregorio Martínez Sierra, *"La feria de Neuilly"* (Sensaciones frívolas de París), editat en castellà per la Casa Garnier. És així com el 1908, Laura Albéniz il·lustra la *"Aldea ilusoria"* i *"El pelegrino ilusionado"* d'aquest mateix autor. El seu traç es prodiga per revistes il·lustrades generalment al costat de textos literaris. Els anys 1919, 1920 i 1921 trobem els seus dibuixos signats, generalment, L.A., a la revista *"D'Ací D'Allà"*. També col·laborà a *"La Esfera"* i il·lustrà sovint textos d'Eugeni D'Ors. Realitzà també alguns ex-libris i, finalment, les seves grans dots com a dibuixant les trobem a la il·lustració amb puntes seques de les *"Elegías"* d'Eduardo Marquina, que edità Gustavo Gili a les bellíssimes edicions de *"La Cometa"* el 1935.

La vida de Laura Albéniz es va veure cisellada per la irrupció d'uns fets que trasbalsen la seva espiritualitat interior. La prematura mort del seu pare el 1909, el seu casament el 1918 amb Vicente Moya Francés –militar de carrera fins a l'any 1933 que després treballà per a la indústria britànica-, el naixement dels seus fills, Julio el 1919 i Rosina el 1920, així com la desaparició en plena guerra civil del seu únic fill baró. A Barcelona, on va viure bona part d'aquests anys, va cultivar bones amistats, entre elles el matrimoni d'artistes Olga Sacharoff i Otto Lloyd, algunes pintures dels quals hem pogut també exhibir amb motiu d'aquesta mostra d'homenatge, com el retrat de Laura Albéniz que realitzà de memòria O. Sacharoff els anys cinquanta i dos paisatges pintats per O. Lloyd. Laura Albéniz va morir, encara jove, a Barcelona, el 3 de març de 1944. Enllà del temps varen quedar el seu esperit refinat i sensible, la seva tendresa il·limitada i el seu *"savoir faire"* de dona culta, dotada per a les relacions socials i les amistats, que mantingué al llarg d'una nodrida correspondència amb músics, artistes i escriptors. Un estudi de Mercedes Tricàs aprofundeix en l'epistolari de Laura Albéniz amb músics com Gabriel Fauré, Paul Dukas, Debussy o Vicent d'Indy.

La figura artística de Laura Albéniz es perfila encara avui fràgil i delicada, evanescent, com la seva generació, que trobà en el *"dandisme"* modern una nova forma de sensibilitat, exercitada amb espiritualitat i superant tota frivolitat. Com digué la crítica: *"En los dibujos de Laura Albéniz la linea es como la estela de un sueño y toda la expresión tiene la fuerza de un concepto"*.

En el record de la seva persona i de la seva obra, aquesta seria sens dubte la seva silueta.

Pilar Parcerisas

abril 1993».

«Laura Albéniz

La Laura i la mare s'apreciaven molt. La Laura la retratà, com també retratà el meu germà Ernest. Aquest darrer està plasmat en un deliciós dibuix sobre el qual vaig fer un poema en prosa, que reprodueixo:

"Retrat IV

Figura als setze mesos, abillat com un infant de Berthe Morisot, amb cosset i faldons blancs, dempeus, retratat per Laura Albéniz. L'Ernest és aquí, i és l'única imatge que ens resta entre nosaltres, colom volant insegur cap a l'ocàs, cap a la dissolució de les coses, car no el recorda ningú, llevat dels germans i ningú més. Ens queda als ulls el blanc i unes taques d'ombra blaves."

La Laura, segons em deia la meva mare i assegura la meva germana, era molt bella. Pintava i dibuixava amb una elegant exquisidesa. Fou deixebla de Xavier Gosé, el gran il·lustrador de revistes franceses, i amiga de Ramon Casas, Marià Andreu, i I.Smith. Com que no ho necessitava per a viure, féu poques exposicions individuals, però influí en les creadores d'un món infantil, com Lola Anglada i Maria Llimona. Féu ex-libris remarcables i il·lustrà l'edició de bibliòfil d' *El sombrero de tres picos*, d'Alarcón, que publicà Gustau Gili en la col·lecció *"La Cometa"*. Estimà molt al seu pare i ell a ella. Hi ha un retrat memorable de tots dos davant d'un piano de cua. Li feia de secretària i contestava les cartes de Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Paul Dukas i Ernest Chausson, entre altres, essent amiga de tots ells. Ha deixat un diari, d'una meravellosa espiritualitat, que sembla obra d'un Valéry Larbaud o un Paul Morand, que encara no comprenc que no s'hagi publicat mai o hagi cridat l'atenció d'un editor. Jo he fet diversos esforços en aquest sentit, sense cap resultat.

Tornant a la correspondència de la Laura, llegeixo una carta de Paul Dukas, reveladora de la confiança i intimitat que hi havia entre tots dos. La reprodueixo:

*"Ma très chère nièce, je ne vous écrivais pas parce qu'aux dernières nouvelles vous m'annonciez votre départ à tous pour Florence et que j'attendais que vous me donniez votre adresse l'-bas.*

*Je ne croyez pas que vos santés c.à.dire celles de vos papa et maman, laissassent à dire et je sui péniblement surpris de ce que vous m'apprenez. Vous ne sortiez donc jamais de ces sorte d'ennuis, les plus pénibles de tous!... j'en suis navré.*

*Il faut absolument que M. Albéniz se soigne. Je le 'veux', d'abord pour moi, par egoisme et ensuite parce qu'il est la tête de notre colonne et que s'il ne va pas, lui, rien ne va plus. J'avais déjà remarqué son impressionabilité extrême pendant mon 'exquis' séjour chez vous. Bien qu'il prétendit que ma présence lui fut un calmant il lui restait encore trop de nerfs, et trop de dépressions amène a la liquéfaction morale de matérielle. Il n'en faut pas!!! Il est nécessaire qu'il se traite, qu'il se douche, qu'il s'étrille , qu'il fasse des kilomètres au pas gymnastique s'il le faut, mais qu'il aille bien. S'il était ici je lui ferais*

*de piqûres d'eau de mer si cela convenait à son tempérament. Le Dr. Quinton qui est de mes amis me traite en ce moment, j'en suis à ma 6ème. piqûre et j'en ai retiré un vrai et très bienfaisant résultat. Mais il faudrait être ici et savoir si cela serait indiqué. Si j'en étais sûr je vous dirais d'accourir, vite, vite vite!*

*Quant à Madame je suis désolé de penser qu'elle souffre aussi et je vous plains de tout cœur de la voir souffrir. C'est affreux à la fin! Et justement parce que vous êtes toutes deux de modèles de gentillesse et de courage, c'est révoltant! Je sens ça; c'est impossible que ça n'aille pas mieux très bientôt.*

*Non, je n'ai rien vu au Russerie sauf «Hippolyte» et «Aricie»* c'est beau. Mais j'ai entendu hier au concert *Prisler une cantate de Bach! Ah! mes enfants il en avait un génie celui-là! Soyez sages et tenez-moi au courant. Le triste privilège de l'âge me permet de vous embrasser tous sans pudeur.*

*Paul Dukas."*

Fig.1. Laura Albéniz, Il·lustració al setmanari *Foyer,* 1910, any 1, núm.1, 12 d'octubre de 1910, p. 6.

Fig.2. Laura Albéniz, Il·lustració al setmanari *Foyer,* 1910, any 1, núm.1, 12 d'octubre de 1910, p. 6.

Aquesta correspondència, en bona part editada per Mercedes Tricàs Preckler, meresqué d'aquesta investigadora les reflexions següents: *"A lo largo de esta extensacorrespondencia vemos a Dukas convertido en un firme apoyo de la hija de Albéniz, una especie de consejero a qui acudir en las decisiones importantes, un "oncle affectionné", tal como* él mismo *se denomina. Basta con observar la emotividad que impregna las variadas y siempre originales cartas para corroborar esta afirmación, como por ejemplo, ésta: "toute mon affection à casser en petits morceaux pour sucrer chacune de vos tasses".*
La Laura es casà amb Vicenç Moya, militar elegant i simpàtic. D'ells, en parlen en Joan i en Jacint Raventós en unes memòries de joventut. La Laura havia rebut una educació acuradíssima i sabia set o vuit idiomes.

Setmanalment, en feia a casa seva una tertúlia; un dels darrers "salons" barcelonesos, on acudien nombrosos intel·lectuals i artistes. El matrimoni Moya tingué dos fills: en Juli, que morí en passar-se als nacionals, en el front, i una noia que es casà amb el doctor Samsó. Juli Samsó, l'arabista, catedràtic de la Universitat de Barcelona, és fill d'ells. Juli Samsó és un bon amic meu, company a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. És un erudit esplèndid, i un dia, agraït per haver jo publicat un article sobre la seva àvia, em regalà un parell de dibuixos d' ella. La veritat és que la figura de Laura Albéniz sempre m'ha fascinat.

Fig.3. Laura Albéniz, Il·lustració al setmanari *Foyer*, 1910, any 1, núm.3, 26 d'octubre de 1910, p. 4.

Fig.4. Laura Albéniz, Il·lustració al setmanari *Foyer*, 1910, any 1, núm.3, 26 d'octubre de 1910, p. 7.

Quan morí Laura Albéniz, Eugeni d'Ors, que sempre l'havia admirada i li dedicà diverses pàgines del *Glossari*, tant en català com en castellà, li adreça una glossa de comiat, titulada *"Adiós Laura Albéniz"*.

Començava d'aquesta manera: *"Adiós, Laura, que un día, de los Londres y los París de tu padre, viniste, no a Triana precisamente, como los admiradores del gran compositor imaginaron entonces; pero sí, a la Tiana, es decir, a Barcelona, y para verter aquí las lecciones de dandismo, recibidas de Xavier Gosé, a reforma del gusto; en razón, cuando yo también, de regreso, me aplicaba a la de ciertos valores intelectuales... Adiós, elegante cómplice mía."*

Extret de les memòries de Joan Perucho, publicades a *"Els jardins de la malenconia"*, Ed. 62, Barcelona,1992.»

Aquesta breu biografia de l'artista, que inclou un recorregut per la seva trajectòria artística, en la que s'han definit les característiques formals i els seus deutes cap a altres artistes, es veu corroborada per les imatges de la seva obra o veritable testimoni del que s'ha dit. En aquesta ocasió les imatges representatives d' Albéniz s'han escollit de la revista *Foyer* (fig.1, 2, 3 i 4) perquè les hem considerat molt adients, tal com el text transcrit esmenta, ja que corresponen a un període en el que moltes de les obres d' Albéniz han desaparegut i no es troben. També, perquè en aquesta mateixa publicació col·laboraren - per no dir que en foren els promotors- Ismael Smith i Marian Andreu, i a la qual va ser convidat a participar Néstor, tot i que no va arribar a fer-ho per la curta durada de l'edició.[4] I, perquè així retrobem els quatre amics junts titllats de decadents i refinats a la exposició que es realitzà al Fayans Català l'any 1911 i que s'intitulà *Exposició. Albéniz, Néstor, Smith, Andreu. Dibuixos, Pastells, Olis, Esmalts, Aiguaforts* (fig. 5). Finalment, reunir-los de nou en aquest número de la revista celebra l'exposició d' Ismael Smith que aquest mateix any realitza el Museu Nacional d'Art de Catalunya amb el convenciment que possiblement seguiran les dels altres companys d'aventura artística.

Fig.5. Laura Albéniz, Dibuix (1910) reproduït al frontispici de la part destinada a l'artista en el catàleg de l' *Exposició. Albéniz, Néstor, Smith, Andreu. Dibuixos, Pastells, Olis, Esmalts, Aiguaforts:* Barcelona: Fayans Catalá: Del 14 Janer al 7 Febrer MCMXI. Catalech, Vilanova i la Geltrú, Oliva impressor, 1911.

[4] *Foyer*, 1910, setmanari *Foyer*, any 1, núm.1, 12 d'octubre de 1910; núm. 2, 19 d'octubre de 1910; núm.3, 26 d'octubre de 1910; núm.4, 2 de novembre de 1910, i núm.5, 9 de novembre de 1910.

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

# *Jorge Rodríguez de Rivera. Las travesías icónicas de un conceptual grancanario*

Jonathan Andrew P. Allen Hernández
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
jonathan.allen@ulpgc.es

Fue hace una década que conocí a Jorge Rodríguez de Rivera (Las Palmas de Gran Canaria, 1970) cuya imagen artística era ya entonces un microcosmos simbólico y referencial, y ahora, en los albores del 2017, continúa embarcado en su peculiar travesía "traviesa" por las imágenes del pasado, y también del presente, que satiriza, sincretiza y a veces subvierte. Su obra comienza a figurar en museos clave para la historia europea (como el Carnavalet de París),[1] en espacios de renombre (el Carroussel del Louvre,[2] participando en la feria internacional *Fotofever*),[3] y a ser exhibida en centros internacionales (por ejemplo, su proyecto para el TEA de Santa Cruz de Tenerife);[4] no olvidemos, tampoco, que sus collages se han convertido en objetos de colección y se diseminan por esas colecciones especializadas que algún día serán fondos y parte de futuros museos, centros o lugares emblemáticos.

No se puede aislar la obra de Jorge de su contexto original y de sus orígenes contemporáneos canarios, ya que ésta se inscribe en una "tradición", muy fluida y sin escuelas concretas, de la imagen sobrepuesta a la imagen, que es el collage. A la vez, su estilo y sus marcadores, lo sitúan en esa amplia dinámica del neo-barroco, tanto por la riqueza de sus elementos constructivos, como por la complejidad formal de éstos que se funden en un historicismo y un eclecticismo plástico-fotográfico. Para trazar esta raigambre formal, nos remontamos a la figura del surrealista Juan Ismael (La Oliva, Fuerteventura, 1907 – Las Palmas, Gran Canaria, 1981), que de haberse exiliado como lo hizo Óscar Domínguez (San Cristóbal de la Laguna, Tenerife, 1906 – París, 1957), hubiera sido un artista internacional. Los collages de Ismael utilizaban elementos extraídos de la revista *Life*[5] y otras publicaciones semanales en color para reflexionar sobre el destino social de la cultura entre las masas

[1] Museo Carnavalet de París: Museo histórico de la ciudad de París desde los orígenes de la ciudad hasta nuestros días.

[2] El Carrousel del Louvre: Galería de boutiques y centro de exposiciones abierto al público en 1993, situado en la prolongación de la entrada del Museo del Louvre, creado por los arquitectos Leoh Ming Pei y Michel Macary.

[3] *Fotofever*: Feria de fotografía contemporánea anual ubicada en las salas del Carrousel del Louvre.

[4] TEA: Tenerife espacio de las artes. Museo realizado por los arquitectos suizos Jacques Herzog y Pierre de Meuron y el canario Virgilio Gutiérrez inaugurado en el 2008 consagrado a la obra de Oscar Domínguez principalmente y a exposiciones temporales. Ubica también una biblioteca y el Centro de Fotografía Isla de Tenerife en Santa Cruz de Tenerife.

[5] Revista *LIFE*: Revista americana editada desde 1883 a 2002. El fundador de la revista *Time,* Henry Luce, la compra en 1936 y pasa a ser una revista semanal en la que se acentúa el carácter de foto-periodismo hasta 1972, luego pasa a ser intermitente (números especiales) hasta 1978, y finalmente con carácter mensual hasta su desaparición en el 2002.

liberadas del escritor y filósofo Ortega y Gasset (Madrid, 1883 – 1955). Sin duda, la poeta y pintora surrealista y abstracta Pino Ojeda (Teror, Gran Canaria, 1916. Las Palmas de Gran Canaria 2002),[6] gran amiga del represaliado creador, interiorizó esta manera poco difundida de la obra ismaeliana, para crear toda una serie de *collages*. A partir de fotogramas y retratos de actores famosos, ella ironizaba las costumbres y los presupuestos del machismo jerarquizado.

Jorge comparte el protagonismo del collage a partir de 1990 con el gran coleccionista que devino artista pop, José Antonio Sosa de Lanzagorta (Madrid, 1927).[7] Sus procedimientos se asemejan, y en ambos casos, la deconstrucción irónica de personajes y situaciones históricas es similar en cuanto a estrategia visual. Lanzagorta, sin embargo, prefería utilizar estampas reales del diecinueve, bien aguafuertes, bien fotograbados, sobre los que practicaba una lúdica cirugía que tendía a la proyección hermenéutica, a mensajes y comentarios que negaban o trastocaban cómicamente la imagen intervenida. El collage de Jorge, por una parte, tiende a conjugar ideas y temas sobre fondos seleccionados con una inspiración serial, y se diferencia netamente del icono broma-acertijo que Lanzagorta había derivado del humor subliminal de René Magritte (Lessines, Bélgica, 1898 – Bruselas, Bélgica, 1967) y por otra, Jorge ha colonizado siempre sus territorios contextuales mediante la imagen de una planta y animales, el cactus, los perros, y las palomas, que por su reiteración y recurrencia, elaboran un sistema de apropiación, y esto sucede, a mi juicio, porque el artista es principalmente un interventor de la imagen, en suma, un artista conceptual.

El cactus y las cactáceas, que llegan a formar pequeños bosques en las laderas del sureste de Gran Canaria, es una de las plantas emblema de la isla. Lo introducen en el arte y lo elevan a una insólita prominencia estética los nuevos realistas de la Escuela Luján Pérez[8] (Jorge Oramas y Santiago Santana),[9] porque el cactus es la planta estrella y revelación de los *stilleben* o bodegones de los nuevos realistas germanos (cuya obra y filosofía regeneradora reciben los alumnos de esta escuela al leer el ideario del historiador, fotógrafo y crítico Franz Roh (Apolda, Alemania 1890 – Múnich, 1965), autor del *Realismo mágico*), y también, porque los cactus endémicos de la isla constituyen el reverso "africano" y autóctono de la otra y reprimida identidad de Gran Canaria, ésa que se opone a la iconografía pintoresquista de corte norte europeo, y cuyas plantas simbólicas son el almendro, el pino y las hortensias. No es fácil, incluso en la actualidad, encontrar imágenes de los cactus que pintaron los novorrealistas germanos. La más famosa y fantástica por sus casi oníricas yuxtaposiciones, es la pintura de un humilde interior doméstico de Georg

[6] También fue autora de obras teatrales. Publicó sus primeros poemas en la revista *Mensaje* y en los pliegos de *Alisio*.

[7] Su verdadero nombre es José Antonio Sosa Ortiz de Lanzagorta. Empresario y a la vez artista que reside desde hace muchos años en Canarias.

[8] Escuela Luján Pérez: creada en 1918 en el barrio de Vegueta de Las Palmas de Gran Canaria por el pensador y ensayista Domingo Doreste para valorar y enseñar las artes plásticas en las islas.

[9] Jorge Oramas (La Isleta, Gran Canaria, 1911 - 1935), pintor canario relacionado con la escuela indigenista y la escuela Luján Pérez.
Santiago Santana (Arucas, Gran Canaria, 1909 - 1996), pintor canario del grupo indigenista desde 1929.

Scholz[10] realizada en 1923. Sobre el alféizar de una ventana abierta que da a una vía férrea con sus semáforos, aparece un tiesto con un cactus, y en la mesa debajo, un despliegue de otras siete especies, alineadas por tamaño, junto a sendas bombillas eléctricas. La nueva realidad objetiva, con su brillante luz eléctrica, necesita otras plantas domésticas, y cuál mejor que el cactus, que es pura plasticidad, una forma plástica natural, concreta y encapsulada como ninguna otra forma vegetal. Los pintores alemanes Fritz Burmann (Westphalian Wiedenbrück 1892 – 1945) y Eberhard Viegener (Soest, 1890 – Bilme, 1967) dedicaron, asimismo, memorables naturalezas muertas al cactus.

Jorge Rodríguez de Rivera no pretende emular la nueva objetividad de los ya clásicos novorrealsitas, pero su crucial elección del cactus como ente poblador de paisajes "extranjeros" (poniéndonos en la cabeza del canario en París), sí comparte el halo contemporáneo del cactus como planta mágico-real que adquirió durante este periodo del arte europeo. En su caso, el cactus es un arma compleja, ya que protege y proyecta su identidad mediante la alusión a sus orígenes, y después deslumbra al colisionar estéticamente con los exquisitos interiores y exteriores de la tradición francesa de los siglos dieciocho y diecinueve. Es simultáneamente un símbolo identitario y un objeto de subversión artística y cultural, como lo son, a la vez, sus perros y caniches, que deambulan sin dueño por calles y jardines. La errancia de canes y aves, y el pulular de las palomas, humorísticamente desacralizan los escenarios privilegiados de la jerarquía y de la historia, y hacen de lo que, si no, podrían ser escenas hieráticas, flujos más normales y caóticos.

Los cactus jalonan todos los proyectos y series del autor, a veces de modo evidente, casi ostentoso, otras en posiciones discretas que exigen nuestra atención. Engalanan, por ejemplo el paseo turístico por París, *Animación turística en Notre Dame* (2009) (fig.1), paseo que protagonizan personajes de todas las épocas, desde damas de la corte de Francisco I, hasta *gentlemen* deportivos de principios del XX. En esta serie, los cactus se ubican a ras del suelo, en parterres del jardín de las Tuileries, o en los bancos pétreos de la ribera izquierda del Sena. No detraen sustancialmente del orden visual preferencial, que es la visita de la historia por el París actual, el *collagismo* histórico-crítico en forma de sátira fantástica (este aspecto de los "visitantes en el tiempo" siempre tiene un aspecto fantástico, especialmente en el collage que nos muestra en primer plano al famoso *Gilles* de Jean Antoine Watteau (1684 – 1721) en *Le cirque arrive* (2005) (fig.2), pero sí signan una continuidad lúdica que simbólicamente defiende otra identidad. Son espectaculares, plenamente oníricos, en *Rendez-vous au bassin des muses* (2005) (fig.3). Grandes "culos de suegra" espinosos, florecen en el estanque donde unas musas *pompier*[11] se bañan en invierno. El cactus se naturaliza así, y deviene elemento de adorno yuxtapuesto a los restos del pasado, tal como vemos en uno de los cinco fotocollages adquiridos por el Carnavalet. Es aquél que despliega sobre una acera (¡a Jorge le encanta alinear los objetos artísticos sobre los suelos!), máscaras y efigies africanas, con yesos tipo segundo imperio,

[10] Georg Scholz (Wolfenbüttel, Alemania, 1890 - Waldkrich 1945), conocido como pintor expresionista alemán. Fue uno de los líderes de la *nueva objetividad,* grupo de artistas que practicaban una forma cínica del realismo.

[11] Art pompier: Se le llamó así al arte académico con un gusto muy marcado por el arte histórico y orientalista a finales del siglo XIX.

Fig.1. Jorge Rodríguez de Rivera, *Animación turística en Notre Dame* (2009), collage sobre fotografía de 30,2 x 20,2 cm. EEUU, colección privada.

Fig.2. Jorge Rodríguez de Rivera, *Le cirque arrive* (2005), collage sobre fotografía de 20,3 x 30,5 cm. París, colección del artista.



como *Le rêve de la brocanteuse canarienne* (2006) (fig.4). Esta imagen es particularmente interesante pues evoca esas maravillosas placas del fotógrafo francés Eugène Atget (Libourne, 1857 – París, 1927), escaparates de bazares y tiendas de segunda, *assemblages* reales del pasado reciente, que prefiguran desde el caos y la anarquía de los objetos caídos en desuso y expuestos a la venta, las maneras del surrealismo. Y Jorge, con sus propios *assemblages* neo-barrocos, está haciendo un comentario crítico sobre la superabundancia de lo inútil-material en nuestra cultura, o nuestra conducta inducida de la adquisición consumista.

El segundo gran modo del collage de este autor, y es esencial mencionarlo, y oponerlo o contrastarlo a su fotografía "paisajista", son las naturalezas muertas. Sobre un fondo negro y sobre estantes, mesas o peanas, el autor profundiza en los vínculos entre símbolos y genera ricas asociaciones que desarrolla en espacios de lectura interior. Memorable punto de partida de estos bodegones es *El pecado original* (2011) (fig.5) en que el árbol de la ciencia lo remplaza un cactus del desierto mexicano, y en que la desnudez y el subsiguiente deseo se conjugan en cópulas renacentistas y también aludiendo al mito de Leda y el Cisne. En estos boudoir que son la trastienda de su pensamiento, el desván de donde el artista extrae los elementos que organizará en sus collages naturalistas al aire libre, encontramos al Jorge más auténtico e intelectualmente provocador, pues estas estampas son notas ácidas, luminosas, nostálgicas y cómicas en estado más puro. Viéndolas, apreciamos el grado de refinamiento de dialéctica intercultural que ha alcanzado el canario en París, como en *Le dernier salon* (2005) (fig.6), en que el neo-clasicismo de la imagen ingresiana dialoga con otros restos del pasado y la sempiterna planta tropical,

Fig.3. Jorge Rodríguez de Rivera, *Rendez vous au bassin des muses* (2005), collage sobre fotografía de 20,2 x 30,4 cm. París, colección Marianne Vilató.

Fig.4. Jorge Rodríguez de Rivera, *Le rêve de la brocanteuse canarienne* (2006), collage sobre fotografía de 30,4 x 44,8 cm. París, colección Museo Carnavalet.

que destaca, como los cactus de la nueva objetividad germana, por su plástica rareza en el proceso del lujo europeo.

Jorge Rodríguez de Rivera es también ilustrador, y de este otro apartado de su arte, son testimonio las portadas realizadas a diferentes libros de Michel Frantz (Argenteuil, 1931)[12] y al periodista y escritor Juan Pedro Quiñonero (Totana, 1946). Cuando hurgaba en mi cabeza pensando en quién podría ilustrar mis cuentos dedicados al escritor francés Honoré Balzac (Tours, 1799 – París, 1850) (*Los caminos de Balzac*, que aparecerá en versión bilingüe en algún momento del 2017) (fig.7), se encendió la bombilla de Jorge. Él más que yo (aunque como profesor de filología francesa) está imbuido de la cultura francesa, y es también un ser entre culturas, entrambas aguas las del Sena y las del Atlántico. Creo que juntos completamos mejor ese puzle de la diversidad cultural y de la larga historia que unen nuestras islas a Francia y lo francés, y de los individuos que la han escrito con su sangre, su sudor y sus lágrimas.

Las Palmas de Gran Canaria. Diciembre 201

Fig.5 Jorge Rodríguez de Rivera, *El pecado original*, detalle2-3 (2011), collage sobre fotografía de 21, x 15,1, cm. París, colección del artista.

[12] En 1975 fue nombrado director de la música en la Comédie Française (París), cargo que ocupó durante veintiocho años. Es actor, director de orquesta y escribe partituras para diferentes comedias musicales, además de libros de temática de aventuras.

Para obtener más información sobre la obra del artista canario Jorge Rodríguez de Rivera, consulte la web:

http://loscollagesderodriguezderivera.blogspot.fr/

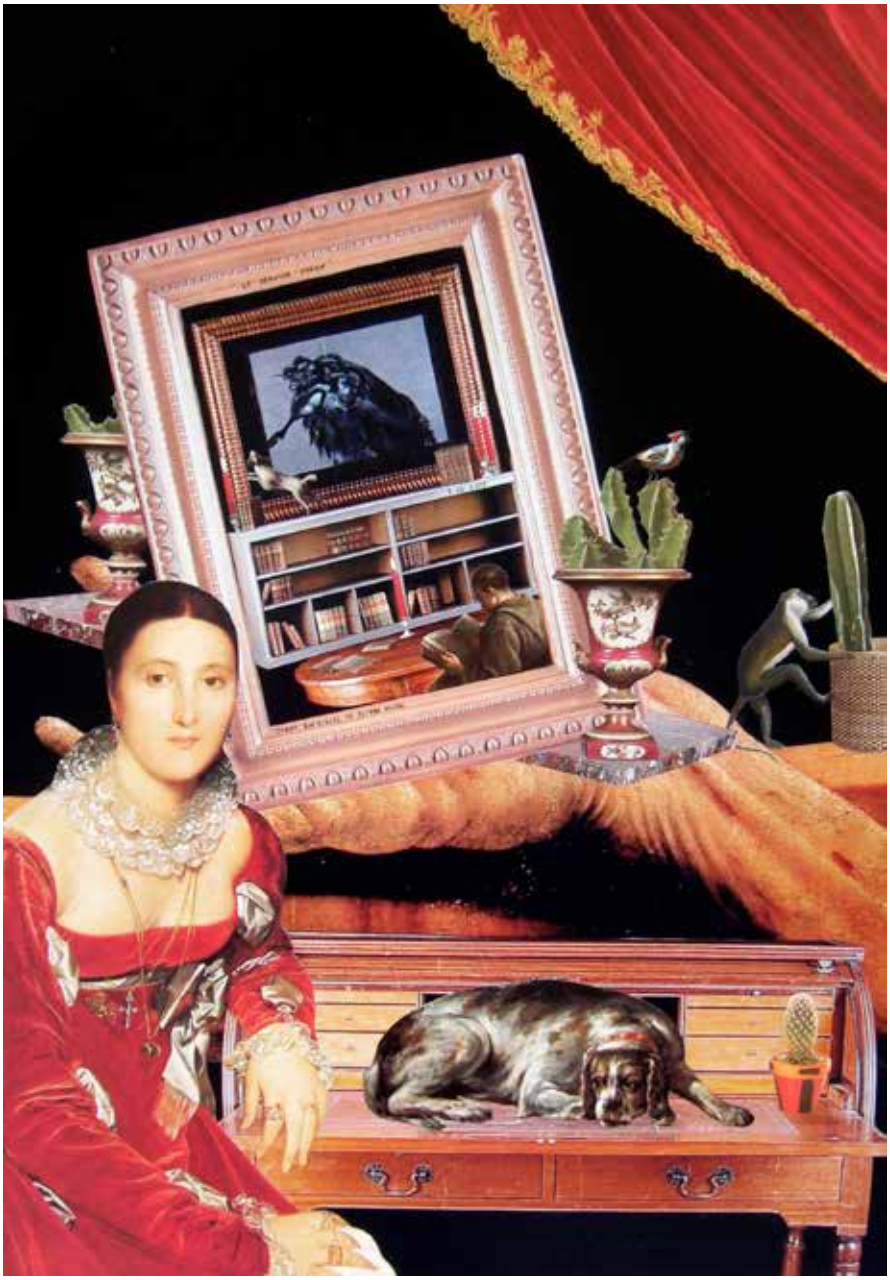


Fig.6 Jorge Rodríguez de Rivera, *Le dernier salon* (2005), collage sobre fotografía de 44 x 30,4 cm. París, colección del artista.

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana
d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

Fig.7 Jorge Rodríguez de Rivera, *El viaje de Balzac* (2016), collage sobre cartón de 28 x 21 cm. París, colección del artista.

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

# Part del llegat de Manuel Maria Bosch al Museu Nacional d'Art de Catalunya

Esther Garcia-Portugués
Historiadora i Crític d'Art (ACCA – AICA)
Universitat de Barcelona

Recentment el Museu Nacional d'Art de Catalunya ha incorporat a la seva col·lecció catorze obres del llegat de Manuel Maria Bosch. Tal com manifestà el director Pepe Serra a l'acte d'homenatge en record del donant senyor Manuel Maria Bosch Puig, que se celebrà el 4 d'abril de 2017, no tot el que s'ha ofert al Museu s'ha acceptat. Per una part per la capacitat del mateix Museu que no permet conservar i exposar totes les peces, però per una altra, i més important, per l' interès que té la direcció de mantenir un criteri per a que la col·lecció doni resposta a la història de l'art català. Del llegat de Manuel Maria Bosch s'escolliren aquelles obres que es van considerar essencials per ampliar en el temps la representació d'artistes catalans i així omplir uns buits que difícilment el Museu podria cobrir si hagués d'anar al mercat tradicional de l'art per configurar una col·lecció seriosa i amb criteri. El director es mostrà molt satisfet davant la *Composició* (1948) de Joan Ponç (fig.1) que el Museu exhibeix a la sala destinada al Dau al Set. També i dins del recorregut per les sales del Museu presentà l'oli *El pianista* (fig.2) i el dibuix *El soldat,* dues obres de Ramon Calsina, exposades en diferents sales d'acord amb la temàtica tractada.

Fig. 1. Joan Ponç, *Composició* (1948), tècnica mixta sobre paper 56x41 cm. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Sala Dau al Set (Llegat de Manuel Maria Bosch Puig 2016, núm. 251675-000)

Fig.2. Fotografia de l'Acte d'homenatge en record de Manuel Maria Bosch Puig, 4 d'abril de 2017. Museu Nacional d'Art de Catalunya, sala, els assistents davant la pintura de Ramon Calsina *El pianista* (Llegat de Manuel Maria Bosch Puig 2016, núm. 251664-000)

Fig. 3. Fotografia de l'Acte d'homenatge en record de Manuel Maria Bosc Puig, els assistents junt als olis de Joan Ponç llegats. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Sala Sert, 4 d'abril de 2017.

La sala Sert, on se celebrà l'acte d'homenatge, acollia dos olis de Joan Ponç de temàtica màgica, encarregats de representar al finat senyor Bosch com a amfitrions (fig.3). El conservador del Museu durant l'acte mostrà, un a un, els dibuixos que el Museu havia escollit del llegat (fig.4). Segons paraules del director, la intenció és d'exposar-los d'acord amb els projectes que tenen en marxa d'exposicions temporals, per tant de cap manera formaran part d'una exposició permanent ja que el suport d'aquests dibuixos és el paper i precisen d'una atenció i cura a fi mantenir-los en bon estat de conservació. Aquest llegat ha permès que el Museu ampliés els seus dipòsits amb peces com l'abans esmentada *Composició* de Ponç, i de les obres d'artistes com Ramon Calsina, Antoni Clavé i Francesc Gimeno reforçant la seva presència o bé incorporant-ne de noves de Lluïsa Vidal, Joan Hernández Pijuan, Ràfols Casamada o bé d'Ernest Santasusagna.

A l'acte es va fer una breu biografia del col·leccionista, molt emotiva, realitzada des de la visió dels seus amics que explicaren que el sr. Bosch va anar contracorrent del que se suposava havia de col·leccionar seguint la tradició familiar. Havia heretat de la família una sèrie de quadres d'artistes catalans, molts dels quals es troben arreu, tant a museus catalans com a galeries d'art, davant dels quals no se sentia feliç. Li agradaven artistes més innovadors, fora del circuït del que s'oferia habitualment a les galeries i així s'atreví a reunir peces que avui dia són les que més interessen als museus. Fins i tot als amics els avisava abans d'entrar a casa seva que potser no els agradaria el que trobarien, per exemple es referia a les obres d'Antoni Clavé o de Joan Ponç, justament les que

podem testimoniar com les més apreciades avui dia per les mancances que els museus en tenen. Per tant, podem dir que va ser un col·leccionista amb un molt bon criteri, va saber bescanviar obres heretades d'artistes catalans coneguts, per obres que per a molts era una inversió arriscada quan ho va decidir i fer.

Fig. 4. Fotografia del conservador mostrant als assistents a l'Acte d'homenatge en record de Manuel Maria Bosch Puig, els dibuixos llegats. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Sala Sert, 4 d'abril de 2017.

D'altra banda, el director Pepe Serra es mostrà molt agraït a aquest tipus de mecenatge que permet completar col·leccions públiques i alhora donar a conèixer la història de l'art català. El col·leccionista Manuel María Bosch Puig (Barcelona 1947 – Sant Feliu de Guíxols 2015) respon a la idea d'un català que estima el seu país, quan va incloure en el seu testament al Museu Nacional de Catalunya. El seu desig era que el seu patrimoni passes a diferents entitats públiques amb finalitats culturals i socials.

Manuel Maria Bosch, tot i néixer en una família benestant catalana, no ho va tenir fàcil, ja que les malalties el van perseguir sempre. Un fet que farà que s' encuriosís per la lectura en humanitats i ciències naturals i que arribés a parlar diverses llengües. Deixà un patrimoni de més de cinc mil llibres que corroboren la seva passió i dedicació. Una vida plena, feliç, però també difícil amb períodes marcats pel dolor que, tal com diuen els seus amics, superava envoltant-se del que més apreciava: l'art, els llibres i els amics per poder evadir-se.

El 15 d'agost de 2015 moria a Sant Feliu de Guíxols, i el seu desig de llegar el seu patrimoni a institucions públiques, s'ha complert. Gràcies a les tasques dels seus amics que s'han preocupat de complir amb diligència la seva voluntat, el seu patrimoni ha entrat a formar part del Museu Nacional d'Art de Catalunya, però també d'altres museus i institucions com: MACBA, Museu Frederic Marès, Museu de la Joguina de Sant Feliu de Guíxols, Museu de la Música de Barcelona, Ajuntament de Sant Feliu de Guíxols, Museu de l'Esmalt de Salou, Museu del Ferrocarril de Vilanova i la Geltrú, Museo Ferrocarriles de Cataluña de Barcelona i Museu de la Pell de Vic. La biblioteca va ser coneguda pel seu excel·lent contingut i juntament amb l'arxiu familiar han passat als fons de la Biblioteca Nacional de Catalunya, Biblioteca dels Franciscans del carrer Santaló, Biblioteca de l'Escola Teresiana, Arxiu Municipal de Sant Feliu de Guíxols i Amics del Ferrocarril. Mentre que el seu patrimoni immobiliari forma part de la Fundación privada BOSCH-ELSER de Barcelona.

Premsa:
*Ara*, 14 de març de 2017, p.35.
*Diari de Girona*, 5 d'abril de 2017, p.39.
*El País* (Cataluña), 14 de març de 2017, p.8.
*El Periódico de Catalunya*, 14 de març de 2917, p.53.
*El Punt avui*, 14 de març de 2017, p.34-35.
*La Vanguardia*, 14 de març de 2017, p.34-35.

Premsa online:
*ABC.es*, 4 d'abril de 2017, p.1.
*Aldia.cat*, 13 de març de 2017, p.1 (14:59).
*Aldia.cat*, 13 de març de 2017, p.1-2 (15:45).
*Aldia.cat*, 4 d'abril de 2017, p.1.
*Diari de Girona*, 5 d'abril de 2017, p.1.
*El País*, 14 de març de 2017, p.1-2.
*ElPeriódico*.com, 13 de març de 2017, p.1-2.
*Flama.info*, 14 de març de 2017, p.1-2.
*La Vanguardia,* 13 de març de 2017, p.1-2.

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

# *Homenatge a Fernando Lerín, pintor del buit (Lerin o Lerín)*

Júlia Espinosa Manzanal
Arquitecte (ETSA Barcdelona-UPC)
juliaemlv@gmail.com

Guillem Tarragó Valverde
Universitat de Barcelona
guillemtv@gmail.com

Recentment, ens ha deixat Fernando Lerín (Barcelona, 1929 – París, 2016), artista generós i compromès que va guiar la seva activitat amb l'objectiu, segons deia, de retornar a la societat allò que ella li havia donat.

Amb la seva mort, el novembre de 2016 a París, no només s'ha perdut un gran artista sinó també la possibilitat de crear una fundació per la qual havia estat lluitant els últims anys de la seva vida. A través d'ella volia, d'una banda, ajudar a artistes joves a aconseguir el seu somni, de l'altra, combatre el mercantilisme artístic que sempre va defugir en vida.

Nascut a Barcelona el 1929, fill de mare aragonesa i pare català, va heretar d'ell el gust per l'art. Es pot dir que els primeríssims passos de Lerín en la pràctica artística s'inicien ajudant el seu pare en la seva feina, retocant i acolorint fotografies.

Amb tant sols 14 anys, Lerín s'inicia en la pintura i aviat abandona el món acadèmic per formar un grup d'artistes, entre els quals trobem el pintor Antón González Alfonso, "Hantón" (Bilbao, 1929) i l'escultor Moisès Sanmartín Puig, "Villèlia" (Barcelona, 1928 – 1994), amb ells participarà en la seva primera exposició el 1951.

Només 3 anys més tard, el 1954, exposa per primera vegada a les Galeries Layetanas en una mostra individual i dos anys més tard, el 1956, rep la beca del centre Maillol de l'Institut Francès i es trasllada a París, on inicia un període de reflexió sobre l'obra feta anteriorment a España, obra que es basava en l'experimentació amb la matèria i que ell mateix definia com a "brutalista". Aquest treball d'introspecció el va portar a voler allunyar-se de la seva pròpia obra i a iniciar un nou camí que situarà la seva pintura entre Turner i Rothko. A partir de l'estudi d'aquests dos artistes abandonarà la indagació matèrica i se centrarà en l'estudi de les formes i els colors com a expressió lírica. Josep Maria Bonet, referint-se als quadres de Lerín, va escriure que «son líricos a la vez que rigurosos. Atmosféricos, luminosos, envolventes, silenciosos, metafísicos en el sentido rothkiano»[1].

És també en aquest període on Lerín queda fascinat per la captació lumínica dels impressionistes i declara: «lo que me sorprendió fue su búsqueda de la luz. No les interesa

[1] Bonet, J.M., «Fernando Lerín: Cuatro aproximaciones (en el catálogo de la retrospectiva de 1979. Palacio Velázquez)». Dins: Diez, C (coord.), Dámaso Santos, A (com.). *Fernando Lerín.* (Exposición celebrada en Madrid, Sala Julio González, del 07-03-2002 al 12-03-2002). Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2002.

el paisaje, la figura humana, sinó la luz que los toca. En mi mundo pictórico también hay una búsqueda de la profundidad y, dentro de ella, de la luz».[2]

Fig. 1. Fernando Lerín, *Sense títol* (2013), oli sobre tela 182x62,5 cm.

Aquests són els anys de la creació del *nuagisme*, una tendència pictòrica definida pel crític Julien Alvard (1916-1974) al 1959 després de l'exposició a la Galería Breteau a París, titulada "Yann". El *nuagisme* és un moviment abstracte, líric, diametralment oposat a l'anècdota, aliè al món exterior. D'aquí que entre els *nuagistes*, i especialment en Lerín, jugués un paper important l'obra sartriana l'*Etre et le néante*, ja que la seva revisió de la fenomenologia kantiana permet una revisió del tradicional dualisme interior/exterior. És una revisió que va en paral·lel al refús dels *nuagistes* a l'oposició entre l'art abstracte i figuratiu, ja ells parteixen de la natura per crear obres estrictament abstractes i allunyades de tota descripció. «Jo busco un món que no existeix», deia Lerín, encara pocs mesos abans de morir, en una entrevista a *La Vanguardia* (4-IX-2016). De fet, podem dir que l'artista es va mantenir fidel a les idees essencials del *nuagisme* des de l'abandonament de la pintura matèrica, que el seu particular camí el va fer a partir de Turner i Rothko i que sempre va considerar imprescindible produir un art subjectiu, expressió del món interior.

Segons paraules del propi pintor, és a través d'aquest moviment, als anys 60, on ell comença a prendre consciència del seu art:

«Personalment començo a tenir consciència amb el Nuagisme, als anys 60, on tot un equip de gent busca la sensibilitat per la sensibilitat. Buscaven el fenomen de la interioritat per sobre de l'exterioritat. És llavors quan vaig començar a prendre consciència que jo estava més dins d'aquest món, el món de donar el màxim amb el mínim possible. Abstracció per treure tot allò que és inútil i així poder donar allò que realment es important».

Des d'aquest moment l'artista comença una trajectòria pictòrica que no abandonarà i que es caracteritza per la continuïtat i la cerca del buit. Lerín crea el seu propi univers. En la seva pintura gairebé no hi ha frontera entre figuració i abstracció. Pintura sense matèria,

[2] Aquesta i les altres cites de Fernando Lerín no referenciades corresponen a una entrevista mai publicada d'octubre del 2014 realitzada per Júlia Espinosa.

sense formes ni línies. Domina un silenci i un buit essencials, metafísics. Són espais infinits, indefinits, fets de colors que es fonen imperceptiblement els uns dins els altres. Harmonia cromàtica on dominen els blaus, els grisos i els verds, els quals desprenen una il·luminació difusa. La seva obra és un espai poètic i misteriós.

Fig. 2. Fernando Lerín, *Sense títol* (2013), oli sobre tela 192,5x62,5 cm.

El 1970, gracies a la venta d'un parell de quadres, i impulsat, segons paraules del propi pintor per una necessitat vital, Lerín abandona Paris i s'instal·la a Nova York on hi estarà fins al 1972.

A la nova capital de l'art hi farà dues exposicions, però hi estarà només dos anys. A Nova York va veure confirmades les seves sospites sobre el mercantilisme artístic que ell sempre va defugir. Lerín en deia "*engranatges*" i es referia a la valoració exclusivament comercial de l'obra d'art. Lerín va conservar sempre una visió netament romàntica del fet artístic: per ell la inspiració era una cosa inexplicable, una mena de do que posseïa l'artista i que li permetia expressar la seva individualitat. L'art és incommensurable, i com a tal havia d'estar al marge dels circuits comercials, un "engranatge" del qual volia mantenir-se lluny i independent. Efectivament, així va passar bona part de la seva carrera artística.

És justament per seguir aquesta determinació que el 1999 escriu un manifest, titulat "La Utopia", on exposa la seva voluntat de donar el 90% de la recaptació de la venta dels seus quadres a organitzacions humanitàries reivindicant d'aquesta manera el fonament de la seva vida: «Vull viure per a l'art i no de l'art».

A partir de llavors va tornar a Europa. Alternaria la seva vida entre París i Madrid, on s'hi van celebrar dues antològiques, la més rellevant, la que va tenir lloc al Palacio de Velázquez el 1979. Més tard, descobriria La Vall de la Santa Creu, una pedania pertanyent al Port de la Selva situada a la vessant de la muntanya de Sant Pere de Roda que també va alternar amb Paris fins el final de la seva vida.

Lerín deixa obra al Museo Nacional Reina Sofía de Madrid, al Musée d'Art Moderne de la Ville de París, al Museu d'Art Contemporani de Barcelona i a col·leccions privades de França, Bèlgica, Espanya i Estats Units. Un artista de la seva talla, vinculat als corrents

artístics avantguardistes i autor d'una obra coherent i d'alta qualitat mereixeria sens dubte algun tipus de reconeixement per part de les nostres institucions, encara que arribi tard.

Lerín era un home de principis sòlids, humanistes; un home íntegre, somiador y utòpic que, per damunt de tot, va reivindicar la llibertat, tant des del punt de vista de la creació artística com des d'una perspectiva social. Desitjava allunyar-se del mercantilisme del món de l'art perquè volia preservar la creativitat i la integritat, essent plenament conscient que això comportava marginació.

La idea de crear una fundació sorgeix en els últims anys de la seva vida com a projecte per donar continuïtat a les idees exposades en el manifest "*Utopia*":

«L'obra no viu si no és en la mirada dels altres. Quan les teles es moren al taller, quin es l'artista que no es pregunta per què continuar?. Aquest projecte fa possible una altra circulació, una comunicació veritable i dóna motivació per continuar creant. La donació de les obres els confereix un destí "útil" i em permet de mantenir en la mesura que m'és possible, els principis que em preocupen. No és pas una casualitat que art i altruisme es conjuguin».[3]

## BIBLIOGRAFIA

Playà Maset, J. (2016), «L'abstracció silenciosa», *La Vanguardia,* 23 de novembre de 2016.

Bonet, J.M. (2016), «Pintor 'nuagiste' y errante», *ABC,* 23 de novembre de 2016.
Lerín, F. (1999), «Manifest La Utopia».

Amestoy, S. (2002), «Vivir para pintar», *Fernando Lerín*, Diez, C (coor), Damaso Santos, A (com), (Exposición celebrada en Madrid, Sala Julio González, del 07-03-2002 al 12-03-2002), Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2002.

Bonet, J.M. ( ), «Fernando Lerín: Cuatro aproximaciones (en el catálogo de la retrospectiva de 1979. Palacio Velázquez)», *Fernando Lerín,* Diez, C (coord.), Dámaso Santos, A (com.),. (Exposición celebrada en Madrid, Sala Julio González, del 07-03-2002 al 12-03-2002). Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2002.

Alvard, J. (1973), *Le nuagisme même*, Lyon, Musée des Beaux-Arts de Lyon.

[3] Lerín, F. (1999), «Manifest La Utopia».

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

## Premis, concursos i patrocinis

***Premis ACCA 2015.*** El 26 d'abril de 2016 a l'Auditori Meier del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) s'atorgaren els premis ACCA 2015 de l'Associació Catalana de Crítics d'Art. *Emblecat*, revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat va rebre el premi a la millor publicació de les candidatures presentades.

***Premi Lluís Carulla***. El Museu Virtual de la Moda, un projecte dirigit per la sòcia Laura Casal-Valls, va guanyar el *Premi Lluís Carulla 2016*. L'acte d'entrega se celebrà el dia 21 de novembre a la Fundació Tàpies.

***Premi Rodon-Giró.*** *La recerca intitulada Anselm Nogués García (1864-1938): l'oblidat escultor de Valls del* soci investigador Sebastià Sánchez Sauleda, va rebre el XXVIII Premi Rodon-Giró atorgat per la Fundació Ciutat de Valls. El lliurament es realitzà en el transcurs de la 33a Nit de Premis de Valls durant el mes de juny.

***Premi a la recerca Emblecat 2016***. Els membres del Jurat proposats per l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat i pel Reial Cercle Artístic de Barcelona, després d'avaluar els estudis presentats, estimaren per unanimitat declarar desert el premi.

## Activitats de l'Associació

La difusió de recerques és la fita fonamental que des de l'inici es marcà l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat, així consta en els seus estatuts. D'aquesta base fundacional sorgí la revista *Emblecat* dotada d'un Consell Editorial destinat a dirigir i gestionar-la com a publicació anual. També per motivar la recerca es convocà el premi *Emblecat 2016*. No obstant això, ja des de l'origen associatiu per donar a conèixer l'Associació i al mateix temps posar en pràctica la preparació rebuda en humanitats pels seus socis s'organitzaren itineraris culturals i es programaren conferències, unes tasques de les quals s'ha donat bon compte en aquest apartat en els diferents números de la revista. A més a més, cada any l'Associació ha aportat alguna novetat, com per exemple:

**Itineraris**. A primers de 2016 s'iniciava la temporada amb la visita tradicional a museus a càrrec de la sòcia Anna Valluguera al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). Presentava l'exposició temàtica *Incòlume. Natures mortes del Segle d'Or* i la monogràfica *Xavier Gosé, 1876-1915. Il·lustrador de la modernitat.*

A la primavera es donà un gir i es considerà que les sortides havien d'oferir quelcom més que permetés el debat després de fer el recorregut. Amb aquest esperit la sòcia Laia Guillamet amb el títol *Ruta de la Xocolata. Quin cacau!* Feia una ruta urbana pels establiments barcelonins que explicaven l'evolució històrica i cultural d'aquest producte al país per finalitzar l'itinerari a la Casa Amatller degustant una tassa de xocolata. L'èxit animà a l'emprenedora Laia Guillamet a preparar pel mes de desembre l'itinerari El barri del mar (La Barcelona), des del seu origen a l'actualitat, un barri d'essència marinera, de cooperatives obreres i de personatges singulars. Una cerveseta va cloure l'itinerari i creà un ambient propici al debat sobre el que s'havia explicat d'una manera més distesa i amb apreciacions personals. Aquest nou gir demostrà que havia estat molt encertat fer participar més als assistents com a valor afegit i a tenir present per un futur.

Conferències. De nou es programà un cicle d'Història de l'Art per l'Ateneu Cultural Foment Martinenc amb les següents classes:

15 de febrer, *Eating art. De la natura morta a l'art conceptual*, a càrrec d' Esther García Portugués
29 de febrer, *Gericault i el rai de la Medusa,* a càrrec de Sebastià Sánchez Sauleda.
7 de març, *Modernisme i arts decoratives*, a càrrec de Laura Casal-Valls
4 d'abril, *Auguste Rodin,* a càrrec de Sebastià Sánchez Sauleda
18 d'abril, *Venècia I: Carpaccio i els Bellini i l'Escola veneciana del segle XVI. (Tiziano, Veronese, Tintoretto),* a càrrec d' Esther García Portugués
2 de maig, A*ndy Warhol y el Pop Art,* a càrrec de Sebastià Sánchez Sauleda
16 de maig, *La representación de la locura femenina en la literatura y la fotografía del siglo XIX: la histeria,* a càrrec de Laura Feliz
6 de juny, *Tamara de Lempicka, la reina del art decó*, a càrrec d'Alma Reza
20 de Juny, *Venècia II: Longhi i les vedutte Canaletto, Guardi i Tièpolo,* a càrrec d'Esther Garcia Portugués.
També aquest any, l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat

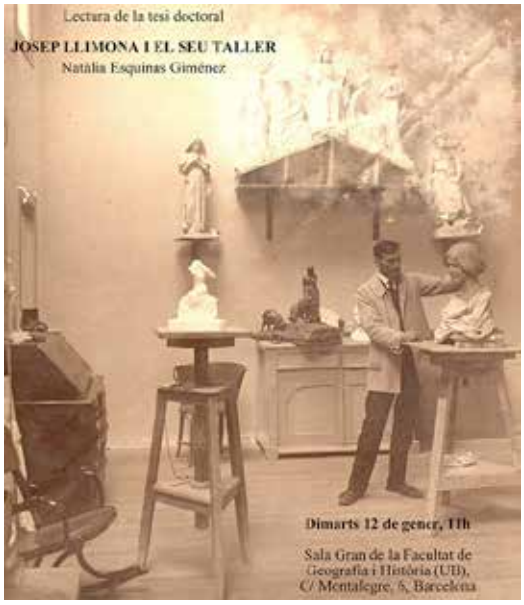
proposava una sèrie de classes per a la programació Les conferències dels dimecres a la Galeria barcelonina SUBEX. Una col·laboració que s'inicià el 8 de març amb la conferència *El Modernisme barceloní I: Ramon Casas*, fent honor a un artista que aquest any celebrava el cent cinquanta aniversari del seu naixement. Les següents intervencions foren *El Modernisme barceloní II: Santiago Rusiñol* i l' homenatge a la pintora Montserrat Gudiol, classes que foren impartides pel soci Sebastià Sánchez Sauleda.

D'altra banda la sòcia Alma Reza ha iniciat els primers contactes al Centre Cívic Font de la Guatlla de Barcelona per programar algunes conferències per l'any 2017. També ha contactat amb la fundació Casa América Catalunya per presentar una proposta per al cicle LATcinema, per projectar el documental de la pintora Remedios Varo, informació que serà ampliada en el següent número de la revista.

Per donar a conèixer les activitats culturals que realitza l'Associació el mes d'abril es va fer públic el vídeo de presentació d'Emblecat a càrrec de Cristina López, allotjat a la plataforma vimeo https://vimeo.com/156913027.

**Tesis, Llibres i Catàlegs**

Natàlia Esquinas Giménez, sòcia investigadora d'Emblecat, defensà la lectura de la seva tesi docotral intitulada ***Josep Llimona i el seu taller.*** L'acte se celebrà a la Sala Gran de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona, el dia 12 de gener de 2016.




Roberta Bogoni, sòcia investigadora d'Emblecat, defensà la lectura de la tesí doctoral, intitulada ***Joan Miró 1922-1942. Interpretación del simbolismo místico de la obra mironiana surrealista.*** L'acte se celebrà al Departament d'Art de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona, el dia 25 de gener de 2016.

NOTÍCIES

Anna Valluguera Fuster, sòcia investigadora d'Emblecat, defensà la lectura de la seva tesi doctoral intitulada ***El mercat artístic, 1770 -1808. Producció, consum i comerç d'art.*** **L'acte se celebrà** a la Sala Gran de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona, el dia 4 de febrer de 2016.

En el llibre ***Elías Tormo, apóstol de la Historia del Arte en España***, publicat per la editorial Alfons el Magnànim, obra de diversos autors coordinat per Luís Arciniega García, la sòcia Clara Beltrán ha col·laborat en el capítol «La producción bibliográfica de Elías Tormo: una aproximación a su clasificación». Analitza la polifacètica trajectòria d›Elías Tormo i Monzó (Albaida 1869 - Madrid 1957), artífex destacat de la introducció i consolidació de la Història de l›Art com a disciplina universitària a Espanya. Tormo contribuí amb les seves propostes a la conservació i difusió del patrimoni.

**Participació en congressos, seminaris i jornades**

**17ª Jornada de Conservación de Arte Contemporáneo.** La Jornada se celebrà al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid, els dies 25 i 26 de febrer de 2016. La sòcia investigadora Laura Feliz-Oliver presentà la comunicació «El blanqueo solar aplicado a la restauración del documento gráfico».

**XI Seminari sobre Història Social del Col·leccionisme.** Edicions Trea ha publicat les comunicacions presentades en el *XI Seminari sobre Història Social del Col·leccionisme* sota el títol *Agents i comerç d'art. Noves fronteres,* que se celebrà a la Universitat de Barcelona el 9 de juliol de 2015. El soci investigador Sebastià Sánchez Sauleda participa amb la recerca «Apolinar *Sánchez: Notas sobre la actuación de un anticuario madrileño en Cataluña*».

**XXXII Colloque du Groupement des Anthropologues de Langue Française (GALF).** La sòcia investigadora d'Emblecat Alina Gavrus-Ion participà amb el pòster «Fitness Relation Reduces the Heritability of Traits: Life History Traits versus Morphological Traits in Humans» en el *XXXII Colloque du Groupement des Anthropologues de Langue Française (GALF).*

**5ª Jornada Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus**. Jornada organitzada per la Universitat Autònoma de Barcelona i pel Consorci del Patrimoni de Sitges, que se celebrà a Sitges el dia 21 d'octubre de 2016. Al saló d'or del Palau de Maricel coordinat per Bonaventura Bassegoda i Ignasi Domènech a la qual van assistir els socis Clara Beltrán, Sebastià Sánchez Sauleda, Maria Antonia Salom i Esther Garcia Portugués.

**Col·laboració amb altres institucions**

**Centre Cultural Foment Martinenc**. Durant l'any 2016 Emblecat programà diverses classes d' Història de l'Art impartida pels nostres socis investigadors, ja esmentades.

**Concert de Cambra Trio Gaudeamus.** De nou Emblecat, a través del soci Ventura Bajet, participà en la celebració del concert a l'Auditori de Cal Nicolau (ajuntament de Martorell) del dia 12 d'abril. El concert anà a càrrec d'Antoni Guinjoan (violí) Maria Rosa Llorens (piano) i Montserrat Sitjà (violoncel).

**Universitat Autònoma de Barcelona.** El dia 25 d'abril, dins del marc de l'assignatura *L'art europeu del segle XVIII* que s'imparteix a la Universitat Autònoma de Barcelona, departament d'Art i Musicologia, amb el títol *José Nicolás de Azara. Protector, mecenes i col·leccionista d'art. Exemple de l'ambient il·lustrat a Roma,* la sòcia Esther Garcia Portugués tractà el tema del mecenatge a Roma. Síntesi de la seva tesi doctoral *José Nicolás de Azara i la seva repercussió en l'àmbit artístic català.*

**Galeria Subex (Barcelona)**. Durant l'any 2016 s'inicià la col·laboració entre la Galeria Subex i Emblecat. El soci Sebastià Sánchez Sauleda s'encarregà d'impartir diverses classes d'Història de l'Art que s'han esmentat abans.

**Universitat de Barcelona**. Curs 2016-2017, col·laboració d'Esther García Portugués com a professora de l'assignatura Música, gest i paraula al *Màster oficial de música com a art interdisciplinari*, dirigit pel professor Xosé Aviñoa. Va impartir les classes següents: *Música i teatre en la trajectòria artística de Mariano Andreu, a través dels seus escrits*; *Salomé i Electra, fémines unides per la literatura, l'art i la música*; *La sirena interpretada pel músic, el literat i l'artista. La música i l'art seduïts per l'híbrid literari*; *El ballet de Don Juan de Gluck i la literatura teatral d' Henry de Montherlant*; *Als peus d'Onfalia. Ferran Sor un vasall de Ferran VII. Un mite d'Ovidi transformat en gest polític a través de la música*, i *La música en els salons i jardins de la noblesa barcelonina del segle XVIII, segons el diari del baró de Maldà*.

**Òpera de Sarrià**. L'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat i Amics Òpera Sarrià, dins del marc del conveni de col·laboració signat per ambdues parts, Emblecat assistí el dia 12 de novembre de *Rita, o el marit apallissat* (Donizetti). Obra que fou titllada per la premsa a través de l'especialista Roger Alier de 'Comèdia àgil i divertida' amb una excel·lent interpretació de l'Orquestra de Cambra Concertante, dirigida per Assunto Nese.

**CIDAE. Centre d'Informació i Difusió de l'Art de l'Esmalt**. Cidae i l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat - Emblecat han establert un vincle de col·laboració que s'ha materialitzat amb la publicació de l'article «Mariano Andreu i l'homenatge de Sitges a Santiago Rusiñol», realitzat per Esther Garcia Portugués a la revista *L'Esmalt*, número 112, desembre de 2016.

EMBLECAT
Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat
Núm. 6, 2017 ISSN 2014-5675

**Bases per a la publicació d'articles a la revista Emblecat**

**TEXT**

Extensió entre 10 i 15 pàgines. Cal numerar les pàgines sense donar formats al document.
Els textos seran tramesos pels autors via mail abans del 15 d'octubre de l'any en curs. Tot article que arribi amb posterioritat passarà a ser considerat per a la següent edició. Aquests es presentaran de forma anònima. A les notes, si fos necessari fer la cita d'altres estudis de l'autor del text, aquest esmentarà el seu nom en tercera persona com la resta de cites, amb la finalitat d'evitar que sigui identificat i mantenir l'anonimat en el procés de valoració i acceptació. En un altre arxiu s'adjuntarà un breu currículum amb el nom de l'autor, màxim de 100 paraules, l'afiliació acadèmica, adreça postal, correu electrònic i telèfon de contacte. Es publicaran en la llengua original de l'autor, sense traduir. Cal aportar un resum en català, castellà i anglès, d'entre 5 i 7 línies, a més del títol i 4 o 5 paraules clau en els tres idiomes.

**Títol:** Times New Roman 14 (no subrallat, ni majúscules)
**Autor:** sense autor, el text serà anònim.
**Text:** Times New Roman 12, interlineat 1'5.
**Notes al peu de pàgina:** Times New Roman 10, interlineat senzill. Destinades a aclariments, comentaris i citacions bibliogràfiques si són necessàries amb el format: Cognom any i pàgina (Pérez 1924:25).
**Estil:** És recomanable l'ús del plural de cortesia o la forma impersonal.

**Les paraules en llengua diferent** a la de l'article aniran en cursiva. El text no tindrà espais innecessaris. Cada paràgraf NO anirà precedit per un tabulat o sagnia, o espais. No utilitzar subratllats excepte que formin part d'una transcripció. Els títols mai en majúscules, reservada només per l'inici de l'oració. Els títols i tot allò que no sigui una oració mai acabaran amb punts, excepte les referències a fonts i bibliografies que finalitzaran en punt.
**Les cites llargues** dins del text no passaran de les quatre línies. Si es tractés d'una transcripció documental s'haurà de posar al final a l'apartat Documents i aniran numerats (Document 1...). Es farà la transcripció entre cometes i posteriorment s'afegirà la localització. S'inclourà una referència en el text (doc. 1, doc. 2, ...).
**Les cites aniran entre cometes baixes o llatines** «que es tancaran un cop finalitzada la cita», el text citat no serà en lletra cursiva.

**IL·LUSTRACIONS**

Màxim 6 il·lustracions. Amb el corresponent peu de fotografia en un arxiu apart, ordenades segons el número que s'hagi donat a la il·lustració. Cal indicar dins del text on va la imatge, (Emblecat pot desestimar il·lustracions per baixa resolució, manca d'espai o altres motius pertinents).
La revista no es fa responsable dels drets de reproducció de la imatge. És responsabilitat de cada autor tenir els permisos corresponents, si són necessaris.**NORMATIVA I ORDRE DE CITACIÓ**

**1. DOCUMENTS I FONTS DOCUMENTALS**

**Transcripció de documents.** Els documents que s'hagin de transcriure aniran abans de les fonts documentals i les bibliogràfiques de la següent manera:

**Document 1**
Presentació: Carta d'Azara a Bodoni amb motiu de l'edició del llibre de Ciceró «transcripció» (entre cometes i no cursiva)
Localització: BNC 345-4937, caixa 3, foli 27
La cita al text s'indicarà (doc.1)

**Les fonts documentals** emprades es relacionaran abans de les fonts bibliogràfiques per ordre alfabètic d'arxiu i a continuació la referència que l'identifica que potser el títol, la data del document, la secció o bé el número de registre si el té (per tant es respectarà l'ordre intern de l'arxiu referenciat). Exemples:

**Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC)**
BNC. Tor. 1063-8o, *Títol o identificació del document*
BNC. Arxiu Matas, caixa núm. títol, núm. Doc.

**Biblioteca Universitat de Barcelona (BUB)**
BUB. 07 B-54/5/4-2, *Títol o identificació del document*

**Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)**
MNAC. Gabinet de Dibuixos i Gravats, R.8270/G, *Títol o identificació del document*

Cal que aquestes cites es facin en un peu de pàgina ja que són generalment extenses, els arxius tenen diferents criteris i podrien resultar confuses.
**El treball de camp.** Les entrevistes realitzades en qualsevol medi a artistes i a individus que conserven tradicions culturals poc conegudes és considerarà una font documental.
L'entrevistador serà l'autor com si es tractés d'un llibre no publicat, exemple:

Gavrus, A., (2012a), «Entrevista a José Sala», 22 de març de 2012 (Arxiu Gavrus)
Gavrus, A., (2012b), «Entrevista a José Sala», 22 de juny de 2012 (Arxiu Gavrus)

La cita en el text serà (Gavrus 2012) i s'afegirà una lletra en el cas que es realitzin diverses entrevistes en un mateix any.

## 2. FONTS BIBLIOGRÀFIQUES (inclosa la PREMSA del període estudiat)

Es considerarà una font bibliogràfica la bibliografia generada en el període o tema estudiat, com per exemple un llibre il·lustrat per l'artista en qüestió, o un llibre escrit pel protagonista del tema estudiat o dels autors del seu àmbit o cercle en el qual va pertànyer.
La premsa produïda en el mateix període estudiat es considera també una font bibliogràfica, per tant anirà relacionada alfabèticament pel nom de la publicació i l'any i a continuació la relació dels articles per la data de la seva publicació. Exemples:

**Diario de Barcelona 1827-1828**
«Ferran VII a Barcelona», *Diario de Barcelona*, 30/11/1827, p. 2668-2669.
*Diario de Barcelona*, 16/4/1828, p.864-865

**Gaceta de Madrid 1827**
*Gaceta de Madrid*, 4/10/1827, p. 481-484.

Cal que aquestes cites es facin en un peu de pàgina ja que són generalment extenses, i moltes referències pertanyen al mateix any i per tant podrien resultar confuses.
No té el mateix criteri la premsa considerada bibliografia que la premsa que és una font. La primera anirà per ordre alfabètic dins la bibliografia, ja que es tracta d'una aportació posterior al tema estudiat. La premsa font és aquella que el propi personatge investigat va tenir la possibilitat de manifestar estar-hi d'acord o en desacord, passant a ser un testimoni del període estudiat.

## 3. BIBLIOGRAFIA

Al final de l'article s'inclourà per ordre alfabètic una bibliografia amb les referències completes que permetin la identificació dels treballs. De la següent manera i sempre entre comes (eliminant punts i dos

punts que es prestin a confusió, a excepció que aquests signes de puntuació figurin en el títol del llibre o article:

**a. quan es tracti d'un llibre:**
Amigó, E. (2007), *Calvari*.... Madrid, Eclecta.
(Cognoms de l'autor en minúscules, nom; any de publicació entre paréntesis; títol del llibre en cursiva; lloc d'edició; editoral).

**b. quan es tracti d'un capítol de llibre:**
Amigó, E. (2007), «El dibuix», *Calvari*.... Madrid, Eclecta.
(Cognoms de l'autor en minúscules, nom, any de publicació entre parèntesis, títol de capítol entre cometes baixes o llatines, títol del llibre en cursiva, lloc d'edició, editorial i les pàgines).

**c. quan es tracti d'un article:**
Ortiz, A. (2010), «El somni», *publicación*, número, p. 3-10.
(Cognoms de l'autor en minúscules, nom; any de publicació entre parèntesis; títol de l'arti- cle entre cometes; títol de la revista en cursiva o subratllat; volum i número; pàgines inicial i final).
La paginació s'indicarà només amb una p, encara que es tracti de diverses pàgines: p.23-24.
Si no tenim autor, ordenarem la font bibliogràfica alfabèticament segons l'inici del seu títol, o bé el nom de la publicació. Exemple:

*Destino* (1992), Barcelona, 22 de gener de 1992, núm. 39.563, p. 15.

Aquest mateix criteri s'aplicarà quan siguin autors diversos d'una obra general, sempre anirà pel títol del llibre i mai es posarà DDAA o VVAA. Per exemple:

*Neoclassicisme i Romanticisme* (2001), Barcelona, Planeta.

Si es tracta de l'autor d'un dels capítols d'una obra amb diversos autors, aleshores apareixerà l'autor del mateix, tal com s'ha esmentat abans.
Els noms dels **coordinadors o editors d'obres col·lectives** aniran només amb la inicial; i els seus cognoms, sense versaleta; seguits de la indicació 'ed.,' o 'coord.,' (sense paréntesi); i situats abans del títol del volum. Les dades de les publicacions s'aportaran en l'idioma de l'article: si és en català, posarem París (en català amb accent) i no Paris (en francès sense accent).

Les planes web tindran el seu propi apartat, agrupades sota el títol de **RECURSOS WEB**. S'introduiran per ordre alfabètic (seguint els anteriors paràmetres) sempre que figuri un sol autor, per exemple Badke, D. (2002), *The Old English Physiologus*, Estats Units, University of Victoria, Dec. 3, <http://bestiary.ca/articles/ oe_physiologus/ old_english_ physiologus.htm>, 31-5-2011 (al final es posarà la data en la qual es realitzà la consulta). La cita al text serà (Badke 2002). Si és una obra general la plana web s'introduirà per l'inici del títol, talment com es procedeix en la bibliografia.

**FONTS CLÀSSIQUES I LA BÍBLIA**

**Fonts Clàssiques:** S'inclouran dins la bibliografia, sense fer un apartat especial, assenyalant l'edició consultada, a no ser que s'utilitzi una versió original o una edició del segle estudiat en qüestió (en aquest darrer cas el llibre anirà a fonts), si es consulta en una pàgina web sempre anirà a RECURSOS WEB. Per exemple, es posaran a bibliografia:

APOLODORO (1985), *Biblioteca*, Madrid, Gredos
DIODORO DE SÍCULO (2004), *Biblioteca Histórica*, Madrid, Gredos
OVIDIO (1995), *Arte de Amar*, Madrid, Planeta Agostini

En el text es citarà preferentment seguint la normativa: Thesaurus Linguae Latinae y del Diccionario

Griego-Español del CSIC. Consisteix en posar el nom abreujat de l'autor, l'inici del títol abreujat (en cursiva), el volum o vers en números romans, i els números dels fragments. A continuació separat pel punt i la coma l'any de l'edició consultada i darrera dels dos punts les pàgines de la cita consultada.
(APD., Bibl. II, 7, 8; 1985)
(DIODORO, Bibl. Hist. IV, 31, 5-8; 2004:90-91)
(OV., Ars. 2, 53-118; 1995:89-91)

**Bíblia:** S'inclourà la referència bibliogràfica de l'edició consultada en l'ordre alfabètic de la bibliografia.
*Biblia de Jerusalén* (1994), Barcelona, Associació Bíblica de Catalunya, Claret editorial y Societats bíbliques unides.

La cita es farà directament al text: No cal posar-la peu de pàgina. Exemple:
Text...(Joan 3:14)...text
Text...(Gènesi 3:14)...text

**ORDRE DE PRESENTACIÓ**

**TÍTOL** (autor, correu electrònic i institució a la qual pertany l'autor o està vinculat anirà en un text apart, ja que els articles són anònims)
**RESUMS i paraules clau** ( tres versions) el primer resum sempre serà el de la llengua emprada en l'article)
TEXT (contribucions originals i inèdites)
**DOCUMENTS*** (transcipció de documents, numerats)
**FONTS DOCUMENTALS*** (arxius dels documents citats)
**FONTS BIBLIOGRÀFIQUES*** (bibliografia contemporània del període estudiat) **BIBLIOGRAFIA**
**RECURSOS WEB***
**FONTS AUDIOVISUALS***

*Aquests apartats seguiran aquest ordre i figuraran en funció de la seva utilització en la recerca.

**TRAMITACIÓ DE L'ESTUDI**

Recordem que l'estudi a enviar ha d'ésser anònim i en full separat anirà el nom, correu i institució que representa a: **revista@emblecat.com**
Els originals rebuts seran examinats pel Consell editorial de la revista. Si s'adeqüen a la línia editorial de la revista i compleixen els requisits abans esmentats els textos passaran pel Comitè Científic i per lectors externs o revisió per parells a cegues o *double blind peer review*, que decidiran sobre la seva admissió i moment de publicació. El Consell editorial i el Comitè científic proposa els especialistes col·laboradors en la revisió *double blind peer review* o Els revisors a cegues, a través d'una plantilla feta per Emblecat, valoraran la qualitat dels originals presentats. Els revisors poden utilitzar la plantilla o no sempre que el medi emprat per la resposta del resultat digui clarament si l'article es publicable o no, o bé s'indiquin les esmenes que l'autor ha de fer per a què aquest pugui ser publicat.
En reunions conjuntes del Consell editorial i el director de la revista es decideix els continguts de cada número de la revista d'acord amb els textos presentats per a la seva possible publicació.

Formen part del grup de revisors *double blind peer review* membres no estables que, mitjançant una plantilla i a doble cec, avaluen els treballs presentats. Els membres del Comitè científic també poden formar-ne part sempre que el Consell editorial hagi velat per l'anonimat del text.
El resultat de l'avaluació por ser el següent:

- acceptació de l'estudi o de la proposta
- acceptació subjecte a les millores proposades
- rebuig inicial, que pot variar a ser acceptat si els autors revisen el document i el sotmeten novament a judici
- rebuig incondicional.

Cada revisor actua sota la coordinació d'un dels membres del Consell editorial.
En un termini màxim de 4 mesos a partir de l'acceptació provisional feta en un inici pel Consell editorial, s'informa als autors mitjançant un correu electrònic personal. Sempre que els textos necessitin millores, els autors hauran de retornar-los a la revista abans de quinze dies a comptar a partir de la corresponent notificació.
Periòdicament, Emblecat publica en la web una llista amb el nom dels revisors i dels membres del Comitè científic que han col·laborat en els últims números de la revista.
Anualment Emblecat realitza un "call for papers", donant accés a investigadors no membres de l'Associació, a contribuir amb els seus estudis.
El Consell editorial es reserva el dret de retornar els articles que no compleixin aquestes normes o bé d'adaptar-los als criteris establerts.
El Consell editorial informa al col·laborador sobre el procés i l'acceptació de l'article després de l'oportú examen realitzat pel Comitè científic.
Quan l'autor envia el text a la revista està acceptant explícitament la cessió de drets d'edició i publicació, i per tant autoritza a l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat a incloure el seu treball en un número de la revista Emblecat imprès i/o publicat en la seva edició digital en el web www. emblecat. com.

Recordem que cal rellegir i corregir els articles abans de lliurar-los, evitant repeticions innecessàries, errors ortotipogràfics i problemes de redacció i significat que dificulten la posterior correcció i edició dels textos. No s'admetran correccions i canvis per part de l'autor passat un mes de la notificació feta pel Comitè editorial a fi de procedir a la maquetació definitiva.

**Totes les imatges d'aquesta revista, si no s'indica res contrari, s'utilitzen sota l'empar de l'article 32.1 (Cita i il·lustració de l'ensenyament) de la llei de la propietat intel·lectual 23/2006.**

**Writing Guidelines for publishing papers in Emblecat's publication**

**TEXT**

The text should be between 10 and 15 pages long. Writers are requested to number the pages without applying a format to the text.
Authors will send papers by post before 15th October of the same year. All papers that arrive later will be considered for the subsequent issue of the publication. Articles will be presented anonymously. If authors have to refer in footnotes to other papers that they have written, they will mention their names in the third person as with the rest of the quotations, in order to avoid being identified and to remain anonymous during the evaluating and accepting period. A brief résumé of no more than 100 words, including the name of the author, the academic institution, address, e-mail address and telephone number, will be added in a different file.
Articles will be published in the original language of the author; they will be not translated. A summary of between 5 and 7 lines in Catalan, Spanish and English will also be presented, in addition to the title and 4 or 5 keywords in the three languages.

**Title**: Times New Roman 14 (no underlining or capital letters)
**Author:** no author; the text will be anonymous.
**Text**: Times New Roman 12, space 1'5, no indentations.
**Footnotes**: Times New Roman 10, single space between lines. Footnotes will be used to provide explanations, comments and quotations, if necessary. Format: surname, year and page (Pérez 1924:25).
**Writing style:** It is recommended to 'use plural of courtesy' or the impersonal form.

**Words that are written in a language different from** that of the main article will be in italics. The text will not have unnecessary spaces. No paragraph will be preceded by an indentation or tabulation. Underlining will not be used unless the underlined text is part of a transcription. Titles will not be in capital letters; capital letters will only be used at the beginning of sentences. Titles or anything that is not a sentence will not end with a full stop. Only references to sources and bibliographies will end with a full stop.
**Long quotations** within the text will not occupy more than four lines. If it is a documental transcription it will be added at the end in the Documents section and it will be numbered (Document 1…). The transcription will be put in quotation marks and the localization will be added afterwards. A reference to the document will be included in the main text (doc. 1, doc. 2,).
**Quotations will be put in double quotation marks** "that will be closed when the quotation ends". The quoted text will not be in italics.

**ILLUSTRATIONS**

A maximum of six illustrations will be allowed. Each will have its caption in a separate file, and they will be numbered by the same numbering as is given to the illustrations. There will be an indication of where the picture should be placed within the text (Emblecat reserves the right to reject an illustration due to its low resolution, lack of space or other reasons).
The publication does not take responsibility for the copyright of the pictures. It is the author who will be responsible for the copyright, if needed.
Illustrations will be numbered (Fig. 1, Fig. 2, etc.) and the connections will be shown with "fig. 1, fig. 2 …" in lower case letters within the text. It is advisable for the caption to be as complete as possible and to include: author, work or building, chronology (1950) and place, in that order. Pictures and graphical material will be in JPG or TIFF, not exceeding 300dpi per picture, and also showing the figure number, author and subject of the article (Fig.1-Ortiz-La Giaconda).

**AKCNOWLEDGEMENTS**

Acknowledgements and references to research groups, departments or other institutions or people will be presented in no more than three lines that will be included as a footnote, preceded by this symbol *, without numbering on the first page of the article, at the end of the title, so as not to be confused with the rest of the footnotes.

**QUOTATIONS AND REFERENCES**

They will be included in the main text if possible. If they are long and necessary in order to provide explanations and other comments, they will be added as footnotes.
Quotations will be clear, coherent and methodical. All explanations and abbreviations of bibliographies will be as follows: surname year of publication: page (e. g.: Blair 1979:40). If there are two publications by the same author and published in the same year they will be referenced by putting a letter in alphabetical order after the year, e. g. the first one (Blair 1979a: 40) and the second one (Blair 1979b: 56).
If the bibliographic reference has several volumes, the volume will be noted after the year and before the colon (Ferran 2012,I:36) or (Ferran 2012,II: 36). If the quotation is a footnote on a page, it will be referenced as (Ferran 2012,1:36n2).
References to authors within the main text will be noted as explicit references added in brackets (author's surname, year of publication and page); if it is a direct quotation, the reference will be added after the quotation in brackets, and the number of the page will be added.

**Examples:**
[…] the aristocratic family or any other family group (Petit 1997).
[…] According to Eduard Serra (1974:38), guilds corresponded to a local need.
[…] in Ferran's words, cookery has conquered the world «we are in the right way» (2012:36).

**It is necessary to avoid footnotes which only mention the author**, because they should be included in the main text. Only explanations or widening of the text will be included as footnotes.
**Quotations of bibliographic references** which end with full stops, will be mentioned before the full stop:

… «according to this theory» (Ferran 2012:36) the work...
If the name of the author and the title of the work appear in the main text they will be quoted after the title (2012:36), and the text will follow with the interpretation of the text, avoiding transcriptions unless they are needed.

**Numbered quotations** should be included as footnotes and quoted after the comma, dot or semi-colon in order to avoid being confused with the transcription. For example "text."[1] and not "text."[2]. repeating dot, or "text"[3]. which has omitted the dot from the transcription.

**1. DOCUMENTS AND DOCUMENTAL RESOURCES**

**Transcription of documents.** Documents that have to be transcribed will be quoted before the documental and bibliographic sources as follows:

**Document 1**
Presentation: Letter from Azara to Bodoni regarding Cicero's Edition «transcription» (in double quotation marks and no italics).
Location: BNC 345-4937, box 3, page 27.

The quotation in the main text will be indicated as (doc. 1).
**The documental sources used** will be noted alphabetically before the bibliographic sources; afterwards the reference will be noted in order to identify title, date of the document, section or registration number if any (thus the internal order of the archive will be respected). For example:

**National Library of Catalonia (BNC)**
Tor. 1063-8º, *Title or document identification*
Matas Archive, box number. Title, number. Doc.

**Library of the University of Barcelona (BUB)**
07 B-54/5/4-2, *Title or document identification.*

**Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)**
Gabinet de Dibuixos i Gravats, R.8270/G, *Title or document identification.*

These quotations should be in footnotes because they are usually long. Archives have their own criteria and quotations could be unclear.
**Fieldwork**. Interviews conducted by any media with artists or with people who preserve unknown cultural traditions will be considered as documental sources. The interviewer will be the author in the same way as with an unpublished book, for example:

Gavrus, A., (2012a), «Interview with José Sala», 22nd March 2012 (Gavrus Archive)
Gavrus, A., (2012b), «Interview with José Sala», 22nd March 2012 (Gavrus Archive)

The quotation in the main text will be (Gayrus 2012) and if there were several interviews in the same year a letter should be added in the quotation.

## 2. BIBLIOGRAPHIC SOURCES (including PRESS ARTICLES from the studied period)

Bibliography generated in the period of the studied subject, such as an illustrated book by the artist studied, or a book written by the studied subject, or by the authors or the artists of the circles whose they belonged to, will be considered as a bibliographic source.
Press articles from the studied period will be considered as a bibliographic source, because the author, artist or studied subject is the subject of the article; therefore, it should be alphabetically listed by name of publication and year, and, afterwards, articles should appear listed by date of publication. For example:

*Diario de Barcelona* 1827-1828
«Ferran VII a Barcelona», *Diario de Barcelona*, 30/11/1827, p. 2668-2669.
Diario de Barcelona, 16/4/1828, p.864-865.

*Gaceta de Madrid* 1827
*Gaceta de Madrid*, 4/10/1827, p. 481-484.

These quotations should be added as footnotes because they are usually long, most of the references belong to the same year, and they could be unclear.
The criterion is different in what is considered to be a bibliographic press article from the criterion applied to press article that is considered to be a source.
The first one will be listed alphabetically in the bibliography section because it is a subsequent contribution.
A press source is a press article in which the person who is studied has an opportunity to agree or disagree, becoming a witness of the period studied.

## 3. BIBLIOGRAPHY

The bibliography will be listed in alphabetical order with the complete references, which will allow easy identification of works, at the end of the article. It will be annotated as follows (avoiding dots and colons which might be unclear, unless these punctuation marks are in the title of the book or article):

**a. if it is a book:**
Amigó, E. (2007), *Calvari*.... Madrid, Electa.
(Author's surname in lower case letters, name; publication year in parentheses; title of the book in italics; place of publication; publishing company).

**b. if it is a chapter of a book:**
Amigó, E. (2007), «El dibuix», *Calvari*.... Madrid, Electa.
(Author's surname in lower case letters, name; publication year in parentheses; title of the book's chapter in double quotation marks, title of the book in italics; place of publication; publishing company and pages).
**c. if it is an article:**
Ortiz, A. (2010), «El somni», *Art*, number, p. 3-10.
(Author's surname in lower case letters, name; publication year in parentheses; title of the article in brackets; title of the publication in italics or underlined; volume and number; beginning and end pages).

The letter 'p' will indicate the pagination, even if there are several pages: p. 23-24.
If there is no author's name, the bibliographic source will be alphabetically listed by taking as a reference the first letter of the title. For example:
*Destino* (1992), Barcelona, 22th January1992, number. 39.563, p. 15.

This same criterion will be applied if there are several authors; listing will be by the title of the book and 'DDAA' or 'VVAA' will not be used. For example:

*Neoclassicisme i Romanticisme* (2001), Barcelona, Planeta.

If the author is the author of one of the chapters that belong to a book written by several authors, the author of the chapter should appear as mentioned.
The names of **the co-ordinators or publishers of collective works** will be listed only with the initial; and their surnames, without italics, will be followed by 'ed.,' or 'coord.,' (without brackets), and placed before the title of the volume.
The information about the papers should be given in the language of the article: if it is in Catalan, 'Paris' (which in French is written without accent) will be written 'París' (it is written with an accent in Catalan).
Websites should have their own section and should be grouped under the title **WEB RESOURCES**. They will be listed in alphabetical order (following the above-mentioned guidelines) provided that the author's name appears, for example Badke, D. (2002), *The Old English Physiologus*, United States, University of Victoria, Dec. 3, <http://bestiary.ca/articles/oe_physiologus/ old_english_ physiologus.htm>, 31-5-2011 (the date of the last consultation of the site will be noted at the end of the link). The quotation in the main text will be (Badke 2002). If it is a generic website, it will be listed by title, as in the bibliography.

## CLASSICS AND THE BIBLE

**Classics**: They will be included in the bibliography, no special section will be needed to list them, and the consulted publication should be noted if neither the original nor a publication of the same studied century is used (in this case the book should be listed in bibliographic sources). In the bibliography section, the entries will be as follows:

APOLODORO (1985), *Biblioteca,* Madrid, Gredos
DIODORO DE SÍCULO (2004), *Biblioteca Histórica,* Madrid, Gredos
OVIDIO (1995), *Arte de Amar,* Madrid, Planeta Agostini

The quotation in the main text should follow the following guidelines: *Thesaurus Linguae Latinae* and *Diccionario Griego-Español* of the CSIC. The name of the author should be abbreviated, the beginning of the title should also be abbreviated and in italics, and the volume or verses should be in Roman numbers, with the numbers of the fragments. Afterwards, separated by a semicolon, the year of the consulted publication should be noted and after a semicolon the pages of the quotation:

(APD., *Bibl*. II, 7, 8; 1985)
(DIODORO, *Bibl. Hist*. IV, 31, 5-8; 2004:90-91)
(OV., *Ars*. 2, 53-118; 1995:89-91)

**Bible:** Bibliographic references will be included in the order of the consulted publications and listed in alphabetical order in the bibliography section.
*Bible of Jerusalem* (1994), Barcelona, Biblical Association of Catalonia, Claret Publications & the United Biblical Societies.

The quotation will be noted in the main text; a footnote will not be necessary. For example:
Text...(John 3:14)...text
Text...(Genesis 3:14)...text

**ORDER OF PRESENTATION**

**TITLE** (author, e-mail address and institution will be noted in a different document because articles should be anonymous)
**SUMMARY AND KEYWORDS** (three versions; the first summary will always be in the same language as the article)
**TEXT** (original and unpublished contributions)
**DOCUMENTS*** (transcription of documents, numbered)
**DOCUMENTAL SOURCES*** (archives of the quoted documents)
**BIBLIOGRAPHIC SOURCES*** (coeval bibliography of the period studied) **BIBLIOGRAPHY**
**ON-LINE RESOURCES***
**AUDIOVISUAL SOURCES***

*These sections will follow the order mentioned and will appear according to their use in the research carried out.

**PROCEDURE FOR PAPERS**

The paper which is sent should be anonymous, and the name, e-mail address and institution should be sent in a different file to: **revista@emblecat.com**
The Editorial Board of the publication will examine all the original papers received. If the paper follows the editorial line and meets the stated requirements, the paper will move forward to the Scientific Committee and to external readers or peer-review, who will decide whether the paper is suitable for publishing.
The Editorial Board and the Scientific Committee will propose a specialist who will carry out the peer-review. A template will be provided as a guideline for the evaluation of the quality of the papers. The copy editor will be able to use the template or not, provided that they clearly state whether the article is suitable for publishing or not, and provided that they clearly list the necessary modifications that the author should make in order to be able to publish the paper.

The contents of each issue of the publication are discussed in meetings of the Editorial Board with the director of the publication.

Temporary members are part of the group of copy editors that evaluate the papers presented. Members of the scientific committee can be part of the group of copy editors because papers remain anonymous.
The results of the evaluation can be:
- Acceptance of the paper or proposed paper
- Acceptance subject to proposed modifications
- First rejection, which can change to acceptance if the author revises the paper and sends it back improved
- Rejection.

Each copy editor acts under the supervision of one of the Editorial Board members.
After a maximum of four months after the Editorial Board accepts the paper, authors will be informed of the fate of their paper by e-mail. If the text needs to be improved, authors should make the modifications and send it back within fifteen days of the notification.
Periodically, Emblecat publishes on its website a list of the copy editors and the members of the Scientific Committee who have collaborated in the latest volumes of the publications.
Each year, Emblecat calls for papers, inviting researchers who are not members of the association to contribute with their studies.
The Editorial Board reserves the right to reject articles that do not follow the guidelines and to adapt articles to the established criteria.
The Editorial Board reports to the contributor about the proceedings and acceptance of the articles after the evaluation of the Scientific Committee.
When the author sends the paper to the publication, the cession of editing and publishing rights is automatically accepted, so the Catalan Association of Emblematic Studies, Art and Society is authorized to include the work among Emblecat's printed publications and/or to publish it in digital publication in the website www. emblecat.com.

Remember that it is necessary to read and correct the papers before handing them in, in order to avoid orthographical mistakes and writing problems that make corrections and the editing of the text difficult. Corrections and changes made by the author more than one month after the notification of the Editorial Board will not be accepted, so that work on the definitive layout is not delayed.

# EMBLECAT

Revista de l'Associació Catalana
d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat

**anima a visitar la seva pàgina web per aconseguir informació complemetària com:**

- **subsriure's a la Revista** *Emblecat*
- **conèixer les recerques en curs**
- **participar en les nostres activitats culturals**
- **assessorament en l'àmbit artístic i investigador**
- **fer-se soci**
- **altres consultes que puguin ser d'interès**

**www.emblecat.com**