

Religió i mitologia al tombant de segle: l'obra pictòrica d'Aleix Clapés (1846-1920)

Sebastià Sánchez Sauleda

sebastia.sanchez.sauleda@gmail.com

Resum

En aquest article s'analitza la figura d'Aleix Clapés (1846-1920), un dels artistes més desconeguts del tombant de segle a Catalunya. S'aprofundeix en la seva biografia però sobretot se centra en l'estudi de la influència que les obres literàries de Jacint Verdaguer, *L'Atlàntida* principalment, tingueren en alguns dels encàrrecs que realitzà per la família Güell gràcies a la intervenció d'Antoni Gaudí.

Paraules Clau: Clapés, Verdaguer, Gaudí, Palau Güell.

Resumen:: Religión i mitología en el cambio de siglo: la obra pictórica de Aleix Clapés (1846-1920)

En este artículo se analiza la figura de Aleix Clapés (1846-1920), uno de los artistas más desconocidos del fin de siglo en Cataluña. Se profundiza en su biografía pero sobre todo se centra en el estudio de la influencia que las obras literarias de Jacint Verdaguer, *L'Atlàntida* principalmente, tuvieron en algunos de los encargos que ejecutó para la familia Güell gracias a la mediación de Antoni Gaudí.

Palabras Clave: Clapés, Verdaguer, Gaudí, Palacio Güell.

Abstract: Religion and mythology at the change of century: the pictorical work of Aleix Clapés (1846-1920)

This paper analyses the figure of Aleix Clapés (1846-1920), one of the most unknown artists in the last years of 19th Century in Catalunya. It deepens into his biography and focuses the study in the influence of literary works of Jacint Verdaguer, *L'Atlàntida* principally, had in some of the commissions he painted for Güell's family trough Antoni Gaudí's mediation.

Key words: Clapés, Verdaguer, Gaudí, Palau Güell.

Estat de la qüestió

El trànsit del segle XIX al XX a Catalunya va ser ric en manifestacions artístiques. Personatges com Santiago Rusiñol, Ramon Casas, Antoni Gaudí o Lluís Domènech i Montaner aconseguiren que el país experimentés un renaixement cultural. Al seu costat existí un grup d'artistes, Evelí Torent, Miquel i Lluçia Oslè o Aleix Clapés entre d'altres, que contribuï a aquest esplendor i que per diverses raons no han rebut l'atenció que mereixien. El cas de Clapés, a qui ens referirem en aquestes pàgines, esdevé singular. Com molts, ha patit l'oblit de la crítica, però a diferència de la resta el principal culpable del seu desconeixement ha estat ell mateix. La manca d'interès que manifestà en rebre reconeixements públics i l'allunyament voluntari dels certàmens, unit a un caràcter difícil, foren obstacles insalvables perquè se'l valorés en la seva justa mesura. Tampoc hi ajudà que treballés quasi en exclusiva per a un reduït grup de clients ja que això dificultà encara més el seu coneixement i reconeixement entre el gran públic. Aquesta invisibilitat també s'ha fet present en la bibliografia. Esdevé simptomàtica la seva exclusió de *Modernismo y modernistas*, el clàssic de Josep Francesc Ràfols¹, així com la minsa quantitat d'estudis monogràfics sobre la seva obra, demostrant que encara cal aprofundir molt més en l'estudi dels artistes catalans d'aquest període i, particularment, en la seva figura.

Aleix Clapés: Apunt biogràfic

Aleix Clapés i Puig neix a Vilassar de Dalt el 10 de setembre de 1846². Ja de ben jove manifestà un talent innat pel dibuix i la pintura que la seva família esperonà. Aprofitant l'avinentsa que un germà seu residia a Reus, decidiren enviar-lo allí perquè estudiés dibuix artístic. Les seves dots no passaren desapercebudes i ràpidament entrà al taller de Juan S. Hernández, especialitzat en dibuix i pintura al fresc, qui des del primer moment el considerà com un dels seus millors i més avantatjats alumnes.

Amb les bases apreses marxà a Barcelona on es matriculà a l'Escola de Belles Arts de Llotja. Allí assistí a les classes de Claudi Lorenzale³, de qui

1 Ràfols posteriorment esmenà l'oblit al seu *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*. (RÀFOLS 1980, vol. I: 276)

2 Tant Capdevila com Ràfols donen com a data de naixement l'any 1850. (CAPDEVILA 1933: 81; i RÀFOLS 1980, vol. I: 276).

3 Claudi Lorenzale Sugrañes (1816-1889). Principal deixeble de Friedrich Overbeck i màxim representant dels natzarens a Catalunya. Fou nomenat professor de l'Escola de Belles Arts de

ràpidament es guanyà la confiança, i que sempre el considerà un dels seus alumnes més prometedors tot i que el pas del temps i l'evolució artística de Clapés demostrassin que el seu estil en res s'havia vist influït pel seu mestre. En canvi, qui sí resultaria decisiu en la seva formació artística seria Eugène Carrière. Clapés viatjà a París i entrà al taller del pintor francès⁴ que amb el temps s'erigiria com un dels màxims representants del simbolisme gràcies a les seves singulars obres monocromes en les quals predominaven els tons foscos. Aquesta manera de pintar el fascinà i no dubtà en adoptar-la com a pròpia tot i que la seva paleta sempre va ser més acolorida, més pròxima a El Greco que no pas a la del seu mestre. De Carrière no només l'interessà la tècnica, sinó que també el fascinà la seva posició enfront de l'art. Era un furibund opositor dels salons oficials i de tot el que representaven. Sembla que aquesta idea captivà al jove Clapés si atenem a l'escassa presència de treballs seus en aquests esdeveniments un cop retornà a Catalunya. La seva formació es completà entre Uruguai i Roma, on perfeccionà la tècnica de la pintura mural i estudià l'obra de Miquel Àngel i Rafael, que l'ajudà a dotar de major vigor i correcció els seus dibuixos.

El primer quadre que presentà en públic fou el *Retrat del poeta Josep Maria Bartrina*. S'exposà al Centre de Lectura de Reus i assolí gran èxit gràcies a què va saber captar al personatge poc abans de morir, sense cap idealisme i amb el patiment que la malaltia li ocasionava, però sempre amb la dignitat que es mereixia. Aquests primers triomfs professionals li permeteren comprar i regentar una acadèmia de dibuix a Reus l'any 1882⁵ i contraure matrimoni amb Gumersinda Llunas i Pujals⁶.

La voluntat de prosperar el portà a establir-se a Barcelona on participà a l'Exposició Universal de 1888 i inicià una estreta col·laboració amb Antoni Gaudí⁷ qui el contractaria per treballar en la decoració del Palau Güell i de

Llotja en 1851 i nòcuparia el càrrec de director des de 1858 fins a 1885. (RÀFOLS 1980, vol. III: 631).

4 Possiblement Clapés prengué lliçons a l'Acadèmia de la Palette que Utrillo, arran de l'estada dels artistes catalans, descriu amb rigor i decepció: "corregien, quan volien, Carrière, Gervex, Humbert i Puvis de Chavannes. El primer i el darrer eren el reclam de l'establiment, els altres dos, que no sabien gaire el seu ofici, eren els escarrassos." (UTRILLO 1989:60).

5 Es creu que podria haver-li comprat l'acadèmia al seu mestre, el Sr. Hernández. (OPISSO 1902: 284).

6 Gumersinda era vídua. Havia estat casada en primeres núpcies amb Mariano Ferré Bergues i tenia dos fills, Serafina i Mariano. Amb Clapés tindria una filla de nom Teresa. Morí a Barcelona el 13 de desembre de 1934 als 79 anys. *La Vanguardia* (1934), Barcelona, 14 de desembre de 1934, p. 2.

7 Fruit d'aquesta amistat sorgí la casa taller d'Aleix Clapés al carrer Escorial 125, un edifici

La Pedrera⁸. Aquests treballs no l'impediren prosseguir amb la seva carrera artística⁹ i presentar les seves obres a diverses exposicions assolint èxits i fama¹⁰. Així, el tombant de segle, van esdevenir els millors anys professionals i de reconeixement social de Clapés. Aquests triomfs li permeteren adquirir un local a la Rambla de Catalunya, obrir una botiga per vendre perfums, regals i objectes relacionats amb el món de la pintura i, sobretot, comprar-li a finals de 1902 la revista *Hispania* a Hermenegildo Miralles¹¹.

L'activitat artística de Clapés no es limità a la pintura. També sobresortí en la realització de tapissos i en el disseny de mobles, pràctica en la qual cal destacar els seus treballs per la Casa Ibars i la estreta col·laboració amb Josep Ribas, moblista i decorador, per qui pintà tot un sostre d'un conjunt mobiliari i dissenyà mobles "d'un «cop de fuet» inflat i exhuberant" (Fontbona 1985:82). Precisament, seria realitzant tasques de decorador pel manicomi de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau quan el sorprengué la mort l'any 1920¹². Les exèquies se celebraren a la parròquia de Sant Joan de Gràcia a les quals no assistí gaire gent degut a una forta nevada i per la tensa relació que mantenia amb diversos companys de generació. Poc després, la seva fillastra Serafina organitzà una exposició a les Galeries Dalmau amb la clara intenció de revifar la seva figura però no assolí el seu objectiu¹³, fet que acabà condemnant les seves obres a un ostracisme que encara ara perdura.

senzill de planta i tres pisos amb reminiscències medievals, que l'arquitecte reusenc projectà a instàncies del seu amic. La casa, d'estil poc gaudinià, patí una reforma posterior que el privà dels merlets que el coronaven. (BASSEGODA 1976: 47).

8 S'ha proposat a Aleix Clapés, Esther Lostau, Xavier Nogués i Josep Maria Jujol com a possibles autors de la decoració pictòrica de La Pedrera. Realment sembla que l'autor d'aquestes fou Iu Pascual, tal i com constata un certificat emès en 1915 per Joan Llimona en qualitat de president del Cercle Artístic de Sant Lluç. (BASSEGODA 1992: 68).

9 Segons Josep Pla, participà en la II Festa Modernista on un treball seu resultà premiat. També sabem que Rusiñol adquirí una obra seva que actualment penja a les parets del Cau Ferrat titulada *La filleta rossa*, que s'ha datat cap a 1905, i que Clapés li dedicà personalment: "Al más portentoso / artista Rusiñol, / su amigo / Clapés". (PLA 1970: 411).

10 Presentà obres a la Exposició de Belles Arts de Barcelona de 1894, a la XV Exposición Extraordinaria de Bellas Artes de la Sala Parés de 1898 i el 1910 mostrà diverses obres al Palau de Belles Arts de Barcelona.

11 La revista havia estat fundada el mes de gener de 1899. Clapés només fou capaç de mantenir-la oberta fins el primer semestre de 1903 ja que tot i canviar-ne el format i introduir-hi més seccions fixes no era un negoci rentable. (TRENÇ 2005).

12 Existeix certa polèmica sobre les veritables raons de la seva mort. Hi ha qui, com Ràfols, assegura que morí dement. D'altres, addueixen que morí mentre treballava en la decoració de l'escala i el vestíbul de l'Hospital. (RÀFOLS, 1980, vol. I: 276; i VILASSAR DE DALT, 1998-1999:11).

13 Ni l'exposició ni les obres obtingueren el beneplàcit de la crítica. (VAYREDA 1922: 12).

Religió i mitologia al tombant de segle: Clapés, Verdaguer, Gaudí i els Güell

L'art d'Aleix Clapés sempre transità per camins particulars, pròxims a l'espiritualitat, la mística i l'èpica, però alhora allunyats del convencionalisme imperant. Aquestes qualitats el convertiren en un personatge singular dins del panorama artístic en un artista sense "semejante ni en el arte catalán, ni en el arte del resto de la península" (Opisso 1902:296). Aquesta manera d'enfrontar-se a l'art i a la vida no era fàcil d'entendre i propicià que la burgesia el relegués a un segon terme. Per sort, algunes famílies benestants com els Güell o els Milà no rebutjaren la tragèdia, la caritat, el perdó, la pietat i el realisme esborronador que exhalaven les seves obres, i contaren amb els seus serveis per treballar en projectes importants.

Un bon exemple és la seva participació en la decoració del Palau Güell. La idea d'erigir l'edifici havia estat d'Eusebi Güell, i es gestà quan es veié obligat a abandonar el Palau Moja on residia amb la seva esposa, Isabel López Bru, la filla del marquès de Comillas. Els Güell posseïen uns terrenys al carrer Conde del Asalto, avui Nou de la Rambla, i decidiren emprar-los per aquesta finalitat. El projecte fou encarregat a un jove Antoni Gaudí¹⁴ que ja treballava per la família a les propietats de Sarrià. L'arquitecte realitzà nombrosos esbossos, sobretot de la façana, i acabà bastint un palau a mig camí entre medieval i renaixentista, amb reminiscències orientalistes que llavors impregnaven els seus edificis, a l'estil dels que havien fascinat Eusebi Güell en un viatge de joventut a Gènova. Tot i no estar finalitzat, el palau s'inaugurà el 1888 perquè havia d'allotjar els monarques en el transcurs de la seva visita a l'Exposició Universal. El resultat final, "la «Pedrera» del seu temps" (La vida... 2002:8), causà un gran ressò en la premsa i no deixà indiferent ningú. Malgrat algunes opinions disconformes, tant Güell com Gaudí, a qui aquest projecte consagrà com arquitecte, sempre estigueren satisfets amb el resultat assolit¹⁵.

En aquest projecte l'arquitecte reusenc comptà amb diversos col·laboradors.

14 Existeix certa polèmica sobre l'any d'inici de la construcció del Palau Güell. Bassegoda Nonell proposa finals de 1886 i presenta una cronologia del projecte seguint la documentació original. (BASSEGODA NONELL 2002: 130).

15 A Isabel López Bru no li agradava perquè el considerava fosc i poc acollidor. (GÜELL 2001: 123). Per contra, Eusebi Güell n'estava tant encantat que hi traslladà tota la seva col·lecció d'art convertint el palau en una casa-museu de la qual en conservem una descripció realitzada per Josep Puiggarí arran d'una visita realitzada pel Centre Excursionista de Catalunya l'any 1894. (PUIGGARÍ 1894).

Junt amb Francesc Berenguer, un habitual per Gaudí, hi intervingueren Camil Oliveres Gensana per realitzar l'arrambador i la xemeneia del menjador i Joan Oños qui, amb l'ajuda dels germans Josep i Lluís Badia Miarnau, feren les reixes de ferro i la decoració de forja de tot l'edifici. Però el col·laborador que més notorietat assolí va ser Aleix Clapés, a qui Gaudí coneixia des de Reus, i que realitzà les pintures que decoraven els salons del palau i la gran pintura mural que ocupava part de la façana lateral.

El gran saló central, l'epicentre de concerts, reunions i tertúlies a Barcelona durant molts anys¹⁶, era un dels espais que més destacaven de tot l'edifici junt amb les vint xemeneies recobertes de ceràmica de colors que omplien el terrat. La característica que convertia aquesta estança en quelcom sorprenent i alhora modern era la seva polivalència. L'espai festiu era capaç de convertir-se en una capella-oratori gràcies a un armari projectat per Gaudí que en obrir-lo descobria un altar consagrat preparat per celebrar els oficis religiosos i que en tancar-lo permetia al saló recuperar el seu aspecte i funció festiva. Aleix Clapés actuà en les portes de l'armari inserint en la part interior dotze plaques de coure que contenien la representació dels apòstols, un dels quals es creu que és el seu autoretrat. Aquest apostolat, elaborat seguint la tècnica apresada amb Carrière, esdevé una fita excepcional ja que no abunden els cicles pictòrics d'aquesta temàtica en l'art català de finals del segle XIX. Això diu molt a favor de la seva originalitat però també ens permet vincular-lo amb els artistes espanyols que tant havia estudiat, sobretot a El Greco, amb qui guarda certes semblances i a qui sembla voler emular en la iconografia d'aquesta intervenció¹⁷.

Dins del saló també són seves les quatre pintures que ocupen els angles de la estança. Es tracta d'unes obres de gran format i estètica innovadora que destaquen per adaptar-se perfectament a la singular arquitectura proposada per Gaudí resseguint els angles i les bigues de l'estança. Els temes que hi representà, *Santa Isabel, reina d'Hongria, donant la seva corona a un pobre*, *Misericòrdia*, *Senyor!*, *Nenes jugant* i *Retrat de Jaume Balmes*, estaven íntimament lligats a l'espiritualitat, l'austeritat i la pobresa, uns conceptes que marcaren la seva producció artística. En certa manera, aquestes pintures l'emparentaven amb els programes moralitzadors i adoctrinadors habituals en l'art barrocat espanyol demostrant novament com

16 El saló contava amb un gran orgue fabricat per Aquilino Amezcua i instal·lat al palau sota supervisió de l'organista parisenc Guigou. (CAMPOS 2002: 38-40).

17 Recordem que El Greco, autor al qual Clapés havia estudiat junt amb Velázquez, Ribera i Goya, realitzà diverses sèries d'apostolats.

Clapés sempre girava la mirada cap a la vessant més mística i religiosa de la pintura hispànica quan cercava models en els quals inspirar-se. D'aquest conjunt destaquem, per damunt de la resta, la inclusió del retrat de Jaume Balmes. Sabem que el filòsof havia coincidit anys abans amb un jove Joan Güell, pare d'Eusebi, i que ambdós s'havien mostrat àmpliament interessats en els problemes econòmics, socials i polítics del país, així com també en la ferma voluntat d'acabar amb la misèria que assolava les classes socials més desafavorides¹⁸. Aquest vincle familiar i la probable influència de les idees de Balmes en la formació d'Eusebi Güell explicarien per què es va decidir incloure el retrat del filòsof en un lloc tant rellevant com el gran saló del palau. En aquest sentit, tampoc hauríem d'obviar el paper que hi jugaren les motivacions i interessos del propi Clapés. Les denúncies per les males condicions de vida i l'exploatació que patien els obrers, reflectides a obres com *El Peó*, i la seva espiritualitat pròxima al patetisme i plena d'una expressivitat extraordinària, tal i com demostra el seu *Èxtasi de Sant Francesc*, estaven en plena consonància amb les tesis que Balmes defensava en les seves publicacions. Per això, pensem que aquest cicle pictòric també era molt pròxim a la filosofia de vida que impregnava al pintor i que per tant va ser capaç de satisfer ambdues parts ja que copsava i sintetitzava els temes que els preocupaven i que eren el veritable motor de la seva activitat.

L'altre gran intervenció de Clapés en l'edifici tingué com a protagonista a Jacint Verdaguer, qui, com Jaume Balmes, mantenia una estreta relació amb els Güell. El poeta havia entrat en contacte amb Antonio López quan es presentà com a candidat per ocupar la plaça vacant de capellà a Comillas. La seva singular personalitat li permeté aconseguir el seu propòsit i d'ençà establí una estreta relació amb aquesta família, sobretot amb els fills del marquès que, amb el temps li reportaria el trasllat a la capella barcelonina dels Comillas¹⁹. Aquest nou càrrec el posà en contacte amb els principals intel·lectuals, literats i polítics de l'època i també amb Eusebi Güell, gendre d'Antonio López. Aquesta coneixença esdevindria clau per Verdaguer doncs quan el seu patró traspassà i Güell assumí la direcció dels negocis familiars, no només no prescindí dels seus serveis sinó que continuà la labor de mecenatge iniciada pel seu sogre i permeté al poeta residir a la seva finca a

18 Balmes publicà dues revistes en les que proposava diverses solucions per arreglar la situació del país i millorar les condicions dels més desafavorits. (GÜELL 2001: 31).

19 En el trasllat l'any 1876 hi tingué un paper força important Claudio López, un dels fills del marquès, amb qui Verdaguer mantingué sempre una gran amistat. Aquesta relació amb els López ens permet entendre perquè li dedicà *L'Atlàntida* al marquès de Comillas.

més de finançar-li la publicació de dos volums de la seva obra.

La vinculació del poeta amb la família Güell s'anà fent més estreta i cada cop més les obres de Verdaguer, sobretot *L'Atlàntida*, guanyaven un pes molt important en els projectes arquitectònics de la família tal i com es demostra a la finca de Sarrià²⁰. Aquestes influències es concentraven en la font de pedra semicircular coronada per un bust d'Hèrcules lluint la pell de lleó de Nemea i en el forjat de la porta d'entrada que representa al drac Ladó, guardià del Jardí de les Hespèrides, encadenat i furiós alhora que recolzat sobre un pilar d'obra vista que simula ser el taronger que protegia i que l'heroi havia rebut l'encàrrec de robar. Podem dir, doncs, que la Finca Güell intentava recrear el paradisiac jardí mitològic de les Hespèrides i que prenia el poema de Verdaguer com a font principal d'inspiració per la seva iconografia.

Aquests precedents feien preveure que en el Palau Güell, el gran projecte familiar que havia de mostrar tot el seu esplendor, contindria alguna referència a l'obra del poeta o a la figura d'Hèrcules, el mític fundador de Barcelona, al que els Güell semblaven cada cop més interessats a associar-se. En aquest cas, l'encarregat de representar al personatge fou Aleix Clapés i el lloc triat per inserir-la fou la façana exterior del cantó est de l'edifici. Allí s'hi representà l'escena en que Hèrcules arriba al jardí amb una branca de pi en flames a la mà disposat a endur-se a Hesperis, seguint fidelment la descripció que Verdaguer dona al text:

“Lo grec tot ho rebutja i empeny a cada banda,
morts i vius, moltonades i llenya a curumulls,
d'un reïnós pi a la teia gegant que el vent abranda,
a la gentil Hesperis cercant, de negres ulls.”

(Verdaguer 2003:118)

El fresc, que caldria datar entre 1889 i 1890, representava un home barbat i colossal portant una torxa encesa, que com tota la producció de Clapés estava impregnada de patetisme i tenebrisme. Iconogràficament guarda certa relació amb la xilografia de petites dimensions que encapçalava el text en el volum oficial dels Jocs Florals publicat en 1877 i que s'atribueix al gravador Antoni Artigas (Fontbona 2002:147). Ràpidament el palau esdevení 20 Gaudí també quedà meravellat per l'obra poètica de Verdaguer i sabem que conservà en la seva biblioteca, fins i tot quan es traslladà a la Sagrada Família, un exemplar de *L'Atlàntida* i de *Canigó* i que acostumava a comparar al poeta català amb Sant Francesc d'Assís i amb Sant Joan de la Creu. (BASSEGODA 1986: 218).

per mèrits propis en un dels indrets més populars de Barcelona i fins i tot els diaris de Reus esmentaven la seva majestuositat. Tot i l'èxit assolit, molts ciutadans mai varen saber el nom del seu autor i tampoc en va ser possible evitar la seva destrucció. Sembla que Clapés hauria errat en els materials que emprà i que ja el 1912 aquest presentava algunes pèrdues (Enciclopedia 1912:618). La desaparició definitiva es consumà lentament i l'any 1970 no quedava cap rastre d'ella. Tot i que s'intentà recuperar durant la restauració realitzada al palau l'any 1982, res es va poder fer per salvar-la²¹.

La intervenció en la decoració del Palau Güell no seria la darrera vegada que la poesia de Verdaguer inspiraria una obra de Clapés. Així, el *Trasllat de les despulles de Santa Eulàlia des de l'església de Santa Maria del Mar a la Catedral de Barcelona* prendria com a font literària el poemeta *Santa Eulària* acabat d'imprimir en 1899. El quadre, un bon exemple de la manera de compondre del pintor i de la tècnica difuminada apresada amb Carrière, va ser adquirida en 1921 per la Junta Administrativa de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. La institució, per la qual Clapés treballava en el moment de la seva mort, abonà per ella quatre mil pessetes sabedors de les dificultats econòmiques per les que passava la família i adduí la tasca desinteressada que aquest havia realitzat decorant el vestíbul i l'escala del recinte per fer-se amb la seva propietat.

L'obra representa la concorreguda processó que traslladà les restes de Santa Eulàlia des de Santa Maria de les Arenes, avui Santa Maria del Mar, fins a la Catedral de Barcelona. Creiem que tot i tractar-se d'un tema conegut i força barceloní doncs remet a la patrona de la ciutat, existeixen motius per pensar que possiblement la font d'inspiració fos el text de Verdaguer anteriorment esmentat. Aquest, a més de relatar els fets ocorreguts, s'acompanyava d'un prefaci redactat per Lluís Carles Viada i Lluch i un bon nombre de documents, bibliografia i notícies històriques referents a l'esdeveniment. Sabedors de l'interès de Clapés per la literatura i com aquesta havia influït en les seves obres, així com l'estreta relació que ell i Verdaguer mantenien amb els Güell, ens fa pensar novament en la possibilitat que un text del poeta fos el punt de partida per a un dels seus quadres. En aquest cas concret, caldria fixar-nos en el poema III de *Santa Eulària*, on podem llegir els versos següents:

21 Actualment, només és possible conèixer l'obra gràcies a fotografies antigues i a l'esbós preparatori que Clapés realitzà abans d'enfrontar-se al fresc. Cal dir, però, que aquesta no seria l'única referència a Hèrcules i Verdaguer que podríem trobar al Palau Güell doncs també pintà *El Rapte*, on l'heroi n'era el principal protagonista (*La vida...* 2002: 106).

“Per una mà jove pren / i en processó se us ne porta
 del Tàber al capdamunt, / dins la seu meravellosa,
 aixecada amb los carreus / del que fou temple de Jove.”
 (Verdaguer 2003:935)

La possible inspiració d'aquesta obra en els versos de Verdaguer quedaria reforçada si, com sembla, la tela tingué originàriament com a destinatària la família Güell i, fins i tot podem aventurar-nos a dir que es tractava d'un encàrrec del mateix comte de Güell a Clapés (*A. Clapés* 1999:14). En aquest cas, no seria estrany pensar que podia haver succeït el mateix que a la finca de Sarrià o al Palau Güell, on l'obra verdagueriana havia jugat un paper clau en la iconografia que s'hi representà i que serví als Güell per emparentar-se simbòlicament amb Hèrcules qui com ells anà amb valentia i coratge a la recerca de la seva fortuna fins al Jardí de les Hespèrides. Així, en aquest nou encàrrec anirien més enllà i cercarien trobar un vincle amb la patrona de la ciutat on residien, a més d'homenatjar-la, completant així un binomi perfecte entre mitologia i religió amb el qual presentar-se davant la societat catalana del seu temps.

Tot i la seva participació en projectes tan importants com el Palau Güell i la seva estreta amistat amb Antoni Gaudí, Aleix Clapés ha gaudit d'un menor reconeixement del que el seu talent mereixia. De ben segur que hi tingué molt a veure el fet que la seva obra xoqués frontalment amb la estètica del paisatge realista i del naturalisme anecdòtic que imperava a l'època amb figures tan rellevants com Modest Urgell (1839-1919) i Baldomer Galofré (1845-1902). Les temàtiques que proposava, plenes de personatges que transitaven entre el somni i la misèria humana, la tècnica emprada i la finalitat moralista que desprenia, tampoc hi ajudaren gaire encara que li conferiren un estil personal i irrepetible “d'una originalitat torbadora” (Capdevila 1933:84), que permetrien considerar-lo un eco anticipat de James Ensor (1860-1949) o, fins i tot, com el creador d'un estil propi, talment com Odilon Redon (1840-1916). Tot i així, res evità el rebuig que patí per part dels seus contemporanis i que es transformà en desconeixement i oblit de l'artista a mida que passava el temps. Malgrat tot creiem que cal superar aquests prejudicis vers la seva obra a fi que finalment s'acompleixi el desig expressat en *La Veu de Catalunya*: “que sigui la posteritat (més serena i justa que el present) qui li doni allò que als seus mèrits i condicions indiscutibles pertocava” (1921:3).

FONTS

Enciclopedia Vniversal Ilustrada Evropeo-Americana (1912), Tomo XIII, Madrid, Espasa-Calpe.

Opisso, A. (1902), «Alejo Clapés», *Hispania*, núm. 82, p. 280-297.

Puiggarí, J. (1894), *Monografia de la casa Palau y Museu del Excm. Sr. D. Eusebi Güell i Bacigalupi ab motiu de la visita oficial feta per lo «centre»*, Barcelona, Imprempta y Llibreria de «L'Avenç» – Centre Excursionista de Catalunya.

Vayreda, R. (1922), «Carnet d'Exposicions. Galeries Dalmau: Exposició Aleix Clapes», *La Veu de Catalunya (Pàgina Artística)*, 24 de novembre de 1922, núm. 568, p. 12.

La Veu de Catalunya (1921), Barcelona, 16 de gener de 1921, núm. 523, p. 3.

BIBLIOGRAFIA

A. Clapés (1846-1920) (1999), Vilassar de Dalt, Centre Cultural Vilassar de Dalt.

Bassegoda Nonell, J. (1976), «50 aniversari de la muerte de Gaudí», *La Vanguardia*, Barcelona, 14 de maig de 1976, p. 47.

Bassegoda Nonell, J. (1986), «Verdaguer, els Güell i Gaudí», *Anuari Verdaguer. Revista d'estudis literaris del segle XIX*, núm. 1, p. 215-219.

Bassegoda Nonell, J. (1992), «Un texto prueba que las pinturas de La Pedrera son de Ivo Pascual», *La Vanguardia*, Barcelona, 29 de març de 1992, p. 68.

Bassegoda Nonell, J. (2002), *Gaudí o espacio, luz y equilibrio*, Madrid, Criterio Libros.

Campos, J. A. (2002), *Las voces de Gaudí*, Barcelona, Edicions Universitat Politècnica de Catalunya.

Capdevila, C. (1933), «L'obra del pintor Clapés al Museu», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. III, núm. 22, p. 80-85.

Coll, I. (1999-2000), *El ressò de l'impressionisme en el Cau Ferrat*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges.

Fontbona, F. (dir.) (2002), *El modernisme. Pintura i dibuix*, vol. III, Barcelona, Edicions L'Isard.

Fontbona, F. (2002), «Jacint Verdaguer i les arts plàstiques», *Anuari Verdaguer. Revista d'estudis literaris del segle XIX*, núm. 11, p. 143-155.

- Fontbona, F.; Miralles, F. (1985), *Història de l'art català. Volum VII. Del modernisme al noucentisme. 1888-1917*, Barcelona, Edicions 62.
- González, A.; Lacuesta, R.; Moreno, J. M.; De Puig, J.; Salvà, M. G. (2001), *El Palau Güell*, Barcelona, Diputació de Barcelona.
- Güell, C. (2001), *Gaudí y el Conde Güell. El artista y el mecenas*, Barcelona, Martínez Roca.
- Jiménez, L. (2002), «Les primeres interpretacions plàstiques de “L'Atlàntida” de Verdaguer», *Revista de Catalunya*, núm. 177, p. 71-94.
- La vida a palau. Eusebi Güell-Antoni Gaudí. Dos homes i un projecte* (2002), Barcelona, Diputació de Barcelona.
- Pla, J. (1970), “Santiago Rossinyol i el seu temps”, *Tres artistes. Obra Completa* (vol. XIV), Barcelona, Destino.
- Ràfols, J.F. (1949), *Modernismo y modernistas*, Barcelona, Destino.
- Ràfols, J.F. (1980), *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*. (4 vol.), Barcelona-Bilbao, Edicions Catalanes S.A – La Gran Enciclopedia Vasca.
- Trenc, E. (2005), “¿Hispania, una revista modernista?”, *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*, Burdeus, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3.
- Utrillo, M. (1989) *Història anecdòtica del Cau Ferrat*. Sitges, Grup d'Estudis Sitgetans.
- La Vanguardia* (1934), Barcelona, 14 de desembre de 1934, p. 2.
- Verdaguer, J. (2003), *Poemes llargs. Teatre. Totes les Obres II*, Barcelona, Proa.