

ESCRITS SOBRE ART

Alexandre de Riquer

A cura d'Eliseu Trenc



Col·lecció **Singularitats**

ESCRITS SOBRE ART

Col·lecció **Singularitats**



Tinch l'honor d'enviarvos mon Ex-libris esperant qu'en cambi m'afavorireu ab lo vostre.

Enclosed you will find my Ex-Libris and I shall be very much pleased to receive yours in return.

Hiermit sende Ich Ihnen mein Ex-Libris und bitte Sie um das Ihrige für meine Sammlung.

J'ai l'honneur de vous envoyer ci-inclus mon Ex-Libris et j'aurais grand plaisir en recevant le vôtre en échange.

A. DE RIQUER - BARCELONA, FRENERIA, 5

ESCRITS SOBRE ART

Alexandre de Riquer

A cura d'Eliseu Trenc

DIRECCIÓ DE LA COL·LECCIÓ

Directora de la col·lecció: Teresa-M. Sala

Consell director:

Mireia Freixa (Universitat de Barcelona)

Cristina Rodríguez Samaniego (Universitat de Barcelona)

Anna Calvera (Universitat de Barcelona)

Carlos Reyero (Universitat Autònoma de Madrid)

Tomas Macsotay (Universitat Pompeu Fabra)

Fátima Pombo (Universitat d'Aveiro)

© Edicions de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa, s/n

08028 Barcelona

Tel.: 934 035 430

Fax: 934 035 531

comercial.edicions@ub.edu

www.publicacions.ub.edu

FOTOGRAFIA DE LA COBERTA

Alexandre de Riquer, capçalera de *Luz*, Barcelona, núm. 10, tercera setmana de desembre de 1898.

ISBN

978-84-475-4130-0

És rigorosament prohibida la reproducció total o parcial d'aquesta obra. Cap part d'aquesta publicació, inclòs el disseny de la coberta, no pot ser reproduïda, emmagatzemada, transmesa o utilitzada per cap tipus de mitjà o sistema, sense l'autorització prèvia per escrit de l'editor.

SUMARI

Pròleg, per Teresa-M. Sala	11
Introducció general	13
Alexandre de Riquer, artista plàstic, poeta i escriptor: una personalitat polifacètica	13
Alexandre de Riquer, capdavanter de correnties	17
Riquer, introductor del Prerafaelisme a Catalunya	17
Introducció	17
«Burne-Jones» (1899)	23
«Aubrey Beardsley» (1900)	33
<i>Aplech de sonets</i> (1906)	41
Defensa de l'Arts and Crafts Movement, l'art industrial	42
Introducció	42
«Àlbum catàleg de la casa Escofet-Tejera y C ^a » (1900)	47
«R. Anning Bell» (1906)	49
«Robert A. Bell por Alejandro de Riquer» (1910)	49
«Referent a museus» (1902)	69
Art britànic contemporani	73
Introducció	73
<i>Frank Brangwyn</i> (c. 1907)	76
Riquer, introductor de noves modalitats artístiques, el cartell i l'exlibris	81
Introducció	81
«Cartells i cartellistes» (1899)	93
Carta a Casellas sobre l'art del cartell a Barcelona.	109
«Els cartells» (1900)	110
«Ex-libris» (1900)	111
«Exlibris» (1902)	112
«Quatre paraules sobre els ex-libris» (1907)	129

Alexandre de Riquer, crític d'art i polemista	141
La crítica artística a <i>Juventut</i>	141
Introducció.....	141
«De pintura. S. Rusiñol» (1900).....	145
«De pintura. Hermen Anglada Camarasa» (1900).....	146
«Amichs de “Joventut!”» (1906).....	147
La polèmica amb Raimon Casellas: <i>Joventut</i> contra <i>La Veu de Catalunya</i>	147
Introducció.....	147
«De pintura» (1900).....	153
«De pintura» (1900).....	155
Raimon Casellas, «Parlem de dibuixos» (1900).....	158
«Amich Casellas» (1900).....	164
«De pintura. Exposició Casas» (1900).....	167
Crítiques artístiques a <i>El Poble Català</i> (1907-1908).....	169
Introducció.....	169
«El llibre» (1907).....	174
«Gaseta d'Art. A can Parés» (1907).....	177
«L'exposició d'autoretrats a la Sala Reina Regent» (1907).....	179
«Les “bones festes”» (1908).....	182
«Coses d'art» (1908).....	185
«Gaseta d'art» (1908).....	187
«Gaseta d'art. La fosa de la campana de Montserrat» (1908)....	189
«Exposició Néstor al Círcol Eqüestre» (1908).....	190
«Gaseta d'art. A can Parés» (1908).....	192
«L'exposició Francesc Torres, des de Terrassa» (1908).....	194
La polèmica amb Alexandre Galí a <i>La Sembra</i> a propòsit del cas Torres García.....	195
Introducció.....	195
«El fresco de la Diputación Provincial» (1913).....	199
Alexandre Galí, «A propòsit del cas Torres García» (1913).....	201
«Més del cas Torres García» (1913).....	203
Alexandre Galí, «Segueix lo del cas Torres García» (1913).....	205
Crítiques a la revista <i>Mediterrània</i> i a <i>El Día Gráfico</i>	205
Introducció.....	205
«Joaquín Mir» (1915).....	209
X. X., «ABC en París. El caso de Anglada» (1914).....	210
«El caso de Anglada» (1914).....	212
«Anglada» (1915).....	213

«H. Anglada, I» (1915)	214
«H. Anglada, II» (1915)	217
«H. Anglada, III» (1915)	220
La crítica d'art a Mallorca (1917)	223
Introducció	223
«Notas de arte. La exposición de La Veda» (1917)	224
«Manifestaciones de arte» (1917)	227
Varia	231
Homenatge als grans mestres del passat	231
Introducció	231
<i>Aplech de sonets</i> (1906)	232
Homenatge a tres compositors romàntics	237
Introducció	237
«Una sessió Schumann a can Riquer»	238
«Schubert»	239
«Schumann»	239
«Chopin a Mallorca»	240
Una biografia, una presentació de catàleg, una salutació, una ressenya de llibre i un discurs	240
Introducció	240
«Joan González» (1908)	245
«Laura Albéniz» (1911)	248
«Salutació» (1911)	250
«Un libro de Augusto Rodin» (1912)	252
«Discurs del president Alexandre de Riquer» (1914)	256
Marià Fortuny	258
Introducció	258
El context: la recepció de Fortuny els anys 1910	259
Fonts i esquema de la conferència	260
Les estratègies de valoració de Fortuny	262
Motius de la reivindicació de Fortuny, queixes i premonicions ..	263
Conferència d'Alexandre de Riquer sobre Marià Fortuny i Marsal (1915)	265
Procedència dels textos reproduïts	279
Textos d'Alexandre de Riquer	279
Textos d'altres autors	282

PRÒLEG

Un pròleg és un estat d'ànim. Escriure un pròleg és com esmolar una falç, com afinar una guitarra, com parlar amb un nen, com escopir per la finestra. Un no sap com ni quan les ganes s'apoderaran d'un mateix, les ganes d'escriure un pròleg, les ganes d'aquests lleus *sub noctem susurri*.

NICOLAUS NOTABENE, *Pròlegs*

A partir de l'experiment del filòsof Kierkegaard —que va provar d'escriure tot un seguit de pròlegs de llibres mai escrits, amb el pseudònim de Nicolaus Notabene— obrim la publicació que teniu entre mans.

El recull dels escrits d'art d'Alexandre de Riquer neix de l'afany d'Eliseu Trenc, el primer estudiós i especialista en la seva obra, per reunir els seus textos dispersos. D'aquesta manera, se'ns ofereix l'opunitat d'endinsar-nos, de forma global, en el pensament d'un dels creadors més influents i representatius de l'època del Modernisme a Catalunya. L'edició s'insereix dins de la col·lecció «Singularitats» del GRACMON-UB, Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporanis, en un dels àmbits de recerca dedicats a l'estudi monogràfic d'autors, en la mateixa línia iniciada amb el volum *Llibre de viatge (1913-1914)* de Joaquim Folch i Torres, i el que tracta sobre la naturalesa en el teatre d'Àngel Guimerà.

Un fil subtil travessa els textos riquerians, des dels que van anar sortint en revistes com *La Renaixensa* i *Juventut* fins a algunes de les crítiques d'art publicades als diaris *El Poble Català* i *El Día Gráfico* i a la revista *Mediterrània*, així com diverses notes d'art que van aparèixer a *Mallorca*, sense deixar d'esmentar les polèmiques mantingudes amb els seus contemporanis Raimon Casellas i Alexandre Galí. Amb aquest enfilall de reflexions, Eliseu Trenc traça un itinerari comentat que s'atura en algunes de les inquietuds estètiques sobre les quals l'artista va decidir d'escriure. D'entrada, en aquest recorregut ens fa descobrir el moviment prerafaelita, amb una defensa de l'Arts and Crafts

Movement, que va convertir Riquer en una mena d'apòstol de William Morris. Alhora, Riquer, tot emmirallant-se en Dante Gabriel Rossetti, actuà com a poeta artista. Així, la transferència cultural de l'esfera britànica va iniciar amb Riquer alguns processos de transformació creativa a Catalunya. Segons Trenc, és «capdavanter de correnties» en les noves modalitats artístiques del cartell i de l'exlibris, un dels seus camps d'experimentació principal d'un univers innovador, que podem resseguir amb una plaent originalitat. I, si seguim encara estirant del fil, trobem una certa unitat de conjunt que denota l'esforç per la veracitat i l'homenatge als grans mestres del passat i als compositors Schubert, Schumann i Chopin. En definitiva, l'art dels escrits riquerians ens situa en una cosmovisió de l'artista total. Allà hi descobrim la seva mirada amb perspectiva del fenomen artístic que l'envolta. Ens l'imaginem escrivint a la casa taller del carrer de la Freneria, que era un espai de confluència de persones, idees i objectes inspiradors d'allò que el llibre acull d'una manera particular.

TERESA-M. SALA
GRACMON-UB
Febrer de 2017

INTRODUCCIÓ GENERAL

Alexandre de Riquer, artista plàstic, poeta i escriptor: una personalitat polifacètica

Alexandre de Riquer (Calaf, 1856 – Palma, 1920) és una figura central del moviment cultural que va imbricar Catalunya en la modernitat de finals del segle XIX i principis del XX, o sigui, el Modernisme, bàsicament per dues raons: la primera és que va ser un dels màxims representants a Catalunya del Simbolisme europeu, tant en les arts plàstiques com en la poesia, és a dir, va mostrar que l'objecte de l'art era fer veure la realitat que dorm a les profunditats de la natura i de l'ànima humana, en una mena de cosmovisió que impregna tota la seva obra, plàstica o literària; la segona és que Riquer no va tancar-se en una torre d'ivori i es va separar clarament del Decadentisme, ja que va utilitzar l'art en la seva lluita per ennobrir i embellir la vida diària, seguint l'exemple britànic de William Morris i del moviment Arts and Crafts. De fet, Riquer, artista polifacètic, va encarnar l'ideal preraphaelita a Catalunya: l'artista, l'artesà i el poeta, reunits en la mateixa persona.

Els estudis sobre Alexandre de Riquer són molt nombrosos, tant els estudis generals com els relacionats amb el Modernisme, els llibres pioners de Ràfols i Cirici Pellicer, tots els catàlegs d'exposicions i llibres sobre el moviment, que seria massa llarg d'esmentar ací, o bé els estudis especialitzats en la seva persona, com els de Maria Àngela Cerdà sobre l'escriptor, Joan Lluís Yebra sobre l'exlibrisme, Pilar Vélez sobre les arts gràfiques i jo mateix sobre la seva literatura i les arts plàstiques en general: pintura, pintura decorativa, cartells-



Fotografia d'Alexandre de Riquer, A y E. F. Dits. Napoleon.

me, arts gràfiques, arts decoratives. No obstant això, queden encara algunes modalitats de l'activitat creadora de Riquer per investigar. Caldrà un dia recopilar tota la seva poesia i la seva prosa disperses en la premsa de l'època, que no va recollir en els seus llibres publicats; també caldrà interessar-se per la seva activitat de bibliòfil, de colleccionista i de *connaisseur*, que jo vaig començar a estudiar, però que s'ha d'aprofundir. A més a més, també hi ha el teòric i el tractadista artístic, que pretenem fer conèixer en aquest llibre, publicant els seus escrits sobre art.

Hem intentat ordenar aquests escrits d'art molt heterogenis en uns grans apartats que tinguin una clara homogeneïtat i una forta coherència. La primera part, «Alexandre de Riquer, capdavanter de correnties», és, a parer meu, fonamental per entendre, en primer lloc, la repercussió de l'estètica del Prerafaelisme a Catalunya i la lliçó d'art total del moviment Art and Crafts i, en segon lloc, la introducció en gran part gràcies a Riquer de les noves modalitats artístiques de l'exlibrisme i del cartellisme. La segona part, que tracta de Riquer com a crític d'art i polemista, permet de comprendre una mica més bé la seva posició original i central dins el Modernisme català i les seves tensions, ja que la seva pertinença al Cercle de Sant Lluc no li impedeix dia-

logar amb Raimon Casellas, Miquel Utrillo i altres membres de la colla d'Els Quatre Gats, sobretot durant els darrers anys 1890, quan el Modernisme, seguint Rusiñol, tant en l'àmbit artístic com en el literari, com demostren, per exemple, les novel·les del mateix Casellas, entre d'altres, es decanta clarament cap al Simbolisme, al qual Riquer pertany de ple. Un dels grans defectes de les síntesis històriques que estem una mica obligats a fer els historiadors és que ens obliguen a reduir la complexitat dels personatges i a encasellar-los, sense tenir en compte llur evolució al llarg de la vida. Encasellar Riquer en el Cercle de Sant Lluc, com a artista catòlic, és cert, però només per a uns anys, del 1893 al 1898, més o menys. Després, Riquer esdevé un artista i un dissenyador modernista, amb una obra marcada pel Prerafae-

litisme, per un erotisme elegant i per una iconografia femenina pre-rafaelita i simbolista, que l'apropa al grup de Rusiñol i Casellas sense que, malgrat tot, trenqui amb els seus amics del Cercle de Sant Lluç. Però Riquer es manté una mica per sobre de les associacions artístiques i organitza en el seu taller del carrer de la Freneria unes tertúlies artísticoliteràries que reuneixen un grup de joves deixebles o admiradors —Josep Triadó, Joaquim Renart, Joan Llongueras, Manel de Montoliu, etc.—, en una línia clarament simbolista i espiritualista, que esdevindran més endavant noucentistes. Aquesta independència d'esperit li permet, per exemple, diverses vegades col·laborar amb el Cercle Artístic de Barcelona o amb la Comissió de Belles Arts de l'Ateneu. Pel que fa a la polèmica amb Alexandre Galí a la revista terressanca *La Sembra*, l'any 1913, aquesta demostra les limitacions del Modernisme en un moment en el qual ja triomfa el canvi estètic plasmat en el Noucentisme amb la figura de Torres García com a principal impulsor. La tercera part, titulada «*Varia*», és forçosament heterogènia. M'ha semblat, però, interessant confegir-la, per una banda per comprendre el fons tradicional del pensament estètic de Riquer, molt marcat pel Renaixement italià i l'art francès del segle XVIII, refinat i elegant, en els seus homenatges als mestres del passat, i d'altra banda perquè alguns dels seus escrits sobre artistes joves, com Joan González, Néstor o Laura Albéniz, són gairebé les primeres fonts d'informació sobre ells, sense oblidar la reivindicació que fa de Marià Fortuny en un moment, l'any 1915, en què la recepció del gran artista català del segle XIX passa per un període crític.

Pel que fa als criteris de transcripció dels textos prenormatius d'Alexandre de Riquer, hem corregit els errors onomàstics, tipogràfics, ortogràfics, gramaticals o de puntuació i només hi hem deixat igual la fraseologia.

ALEXANDRE DE RIQUER, CAPDAVANTER DE CORRENTIES

Riquer, introductor del Preraphaelisme a Catalunya

Introducció

Alexandre de Riquer va tenir un coneixement directe i viscut del Preraphaelisme i de l'art britànic contemporani gràcies als seus viatges a Anglaterra. Respecte a un suposat primer viatge de Riquer a Londres l'any 1879, que seria una prolongació via París d'un sojorn a Roma —aquest sí, real i documentat amb correspondència i pintures dels voltants de Roma—, el que és important és que si aquest viatge finalment es realitzà —fet que és molt dubtós—, no va tenir cap incidència sobre l'activitat artística d'un Riquer molt jove i encara influït pel fortunyisme i l'incipient esteticisme desenvolupat pel seu amic Apel·les Mestres en les seves il·lustracions per a llibres i revistes. El viatge que sí que està documentat i és molt important per a l'evolució posterior de Riquer és el que va fer a Londres l'any 1894. En són la prova dues cartes de la seva dona, Maria Dolors Palau (Lolita), conservades per la família de Josep Maria de Riquer a Suïssa, datades el 30 de maig i l'1 de juny de 1894, en les quals Lolita es queixa de la llarga absència del seu marit. El sobre ens permet conèixer el cèntric hotel on residia, el Charing Cross Hotel, on Riquer torna a hostatjar-se durant el seu posterior sojorn l'any 1906. A l'article que la prestigiosa revista britànica *The Studio* dedicà a Alexandre de Riquer,¹ l'autor, Fernando

¹ Fernando ARTEAGA Y PEREIRA, «A spanish painter, Alijandro de Riquer», *The Studio*, Londres, núm. 85, 15 abril 1900, p. 180-187.

de Arteaga, barceloní i vell amic de Riquer i aleshores professor de castellà a Oxford, a la Taylor Institution, recull les impressions artístiques de l'artista català durant aquest viatge, fonamental per a la seva evolució artística. Després d'haver admirat els vells mestres a les galeries, Riquer declara la seva admiració pels mestres moderns, essencialment els prerafaelites: Burne-Jones, Millais, Moore i, per damunt de tots, Dante Gabriel Rossetti, que brilla com un gira-sol de poesia. I, fora dels museus, Riquer admira el cartell d'Aubrey Beardsley per a l'Avenue Theatre al carrer i a les estacions de metro, les cobertes del seu *Yellow book* a les vitrines de les llibreries, el cèlebre cartell d'*A Gaiety Girl* de Hardy a les portes del teatre, el primer número de la revista *The Studio* als quioscos. Com veurem, aquesta revista, la gran representant, a la Gran Bretanya, del Modern Style, l'equivalent anglès de l'Art Nouveau internacional europeu, va ser una de les fonts dels escrits sobre art de Riquer. Com diu ell mateix a les seves impressions recollides per Arteaga, va tornar a Barcelona amb el primer número de *The Studio* (abril de 1893) i sempre es va sentir orgullós d'haver estat un dels seus primers subscriptors a Catalunya. Un altre element molt important per conèixer les fonts dels escrits d'estètica de Riquer és la seva riquíssima biblioteca d'art contemporani, que vaig poder reunir en gran part, ja fa molts anys, mitjançant les meves gestions a la Biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya i a la Biblioteca Nacional de Catalunya i amb el que quedava els anys 1970 als arxius familiars de Palma. Vaig publicar la llista de la biblioteca artística anglesa i nord-americana d'Alexandre de Riquer al butlletí de la Casa de Velázquez.²

Cal dir primer que, respecte als articles publicats, es tracta d'articles de divulgació que tenen com a primera funció fer conèixer i promoure l'art britànic contemporani, encara poc conegut aleshores a Catalunya. Per això són d'abast general, amb una part dedicada a la biografia dels artistes, i una altra, a l'obra.

Respecte al primer treball publicat per Riquer sobre un artista prerafaelita, l'article «Burne-Jones» (*La Renaixensa*, Barcelona, 19 d'agost

² Elisée TRENC BALLESTER, «Alexandre de Riquer, ambassadeur de l'art anglais et nord-américain en Catalogne», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, París, núm. XVIII/1, 1982, p. 332-341.

de 1899) sembla que, entre altres informacions i la contemplació de l'obra de Burne-Jones a Londres, hi ha com a fonts principals el llibre de Malcolm Bell *Sir Edward Burne-Jones* (Londres, George Bell and sons), publicat l'any 1893, que figurava a la biblioteca del nostre artista i que segurament Riquer va adquirir l'any 1894, i diferents articles dedicats a Burne-Jones o al Preraphaelisme en general, publicats en *The Studio*, un dels quals és citat per Riquer en el seu text: el dedicat al fris del «Palau Verd», que descriu la llegenda de Psiquis (15 d'octubre de 1898). Com constatarem amb altres escrits d'art de Riquer, sovint es tracta de publicacions de conferències. En una nota publicada a *La Vanguardia* (7 de novembre de 1898) ens assabentem que el Cercle Artístic de Sant Lluc va dedicar, segurament el 5 o el 6 de novembre, una vetllada a dos mestres de l'art modern desapareguts recentment: Puvis de Chavannes i Burne-Jones. La nota diu:

Baixeras habló de Puvis y a continuación, el refinado dibujante don Alejandro de Riquer, cuya devoción a la moderna escuela inglesa es de todos conocida, dió lectura a una importante conferencia, en la que se reseña el nacimiento del grupo preraphaelista, la afiliación de Eduardo Burne-Jones a la nueva escuela, las obras capitales que el maestro produjo, terminando con un brillante retrato moral y físico del insigne pintor que ha encarnado las tendencias más espiritualistas del arte inglés contemporáneo.

I si ara estudiem l'article publicat en *La Renaixença*, podrem constatar que correspon exactament a l'esquema donat en la nota de la conferència. Amb aquest homenatge a dos dels mestres europeus del corrent contemporani del Simbolisme, es nota l'impacte d'aquesta nova estètica en l'art català de finals del segle XIX, com també ho va ser la publicació d'un número sencer d'homenatge a Puvis de Chavannes en la revista modernista *Luz*.³ En l'article de Riquer es reproduïx un text de Gabriel Mourey, escriptor i dramaturg simbolista, en el qual es defineixen en un llenguatge metafòric l'espiritualitat i l'esoterisme dels artistes simbolistes:

³ *Luz*, núm. 5, segona setmana de novembre de 1898, articles d'A. L. de Barán (pseudònim d'Utrillo), Santiago Rusiñol, Raimon Casellas, M. Utrillo i Josep M. Jordà).

[...] ens despullen de la crisàlide carnal que ens empresona conduint-nos al bosc sagrat de profunditats desconegudes, santuari espantós i no franquejat, on flameja amb caràcter de foc l'explicació de tot enigma.

No he pogut localitzar aquest text de Gabriel Mourey, però aquest autor francès era molt conegut i llegit per Riquer, ja que des del 1893 fins al 1902 fou el corresponsal francès de *The Studio*. A més, a l'article de Riquer hi havia un problema: la part final descrivia una visita del narrador a la casa i el taller de Burne-Jones, però Riquer no havia visitat mai aquesta casa, ja que quan viatjà a Londres el 1894 era un perfecte desconegut en els ambients literaris i artístics de la Gran Bretanya. Com el lector veurà més endavant en la conferència sobre Fortuny, en què Riquer cita una frase de Camille Maclair, quan en realitat n'afusella, traduint-lo, tot un article, vaig pensar que si Riquer citava Gabriel Mourey, m'havia de mirar el llibre clàssic que l'escriptor francès havia escrit sobre la Gran Bretanya, titulat *Passé le Détroit*, dividit en dues parts, «La vie» i «L'art», publicat l'any 1895 i que Riquer tenia a la seva biblioteca. A més, l'havia d'haver buscat i tingut per força, ja que el llibre té una coberta il·lustrada del seu admirat Robert Anning Bell. En l'article sobre Burne-Jones de la segona part de *Passé le Détroit* (p. 192-204), vaig trobar-hi, efectivament, la visita al taller, amb la seva descripció i el retrat físic i moral del mestre que Riquer va traduir literalment al català. En aquest cas, només hi ha una part de l'article, la final, copiada. La introducció general sobre Ruskin, Rossetti i el Prerafaelisme, i la descripció de les pintures de Burne-Jones, no venen directament de l'article de Gabriel Mourey.

L'article que Riquer dedica a Aubrey Beardsley es publicà, i no crec que sigui una coincidència, al primer número de la revista *Juventut* (núm. 1, 15 de febrer de 1901), de la qual Riquer va ser un dels fundadors, de la mateixa manera que al número 1 de la seva estimada revista *The Studio*, l'any 1893, havia aparegut un important article de Joseph Pennell sobre Beardsley, que Riquer evidentment havia llegit. Potser aquest fet es pot interpretar com un desig de Riquer, que va ser el primer director artístic de *Juventut*, per a la qual dibuixà la capçalera, de fer de *Juventut* una mena de *The Studio* català. Això també es nota en les enquadernacions anuals de la revista, negres i grogues. De fet, si *Juventut* esdevingué la revista més important del Modernisme, va

ser més per la part literària que per l'artística, sobretot quan Riquer deixà de participar-hi. Aquest text de Riquer del 1901 és el primer que es publica a tot Espanya sobre Beardsley, malgrat que aquest havia mort el 1898. El coneixement que Riquer tenia de l'obra de Beardsley és realment impressionant. A la seva biblioteca tenia les edicions il·lustrades més preuades de l'artista britànic: *La Morte d'Arthur*, de Sir Thomas Malory (Londres, J. M. Dent & Co., 1893-1894), *Salomé*, d'Oscar Wilde (Londres, Elkin Mathews & John Lane, 1894), *The rape of the lock*, d'Alexander Pope (Londres, Leonard Smithers, 1896). També hi havia les revistes en què Beardsley collaborà: *The Studio*, evidentment, *The Savoy* (Londres, Leonard Smithers, 1896) i sobretot l'edició sencera (abril 1894 – abril 1897) de la revista que fou l'òrgan del gran artista decadent anglès, *The Yellow Book* (Londres, Elkin Mathews & John Lane). L'article de Riquer és il·lustrat amb cinc vinyetes representatives de l'estil lineal i l'art consumat de l'equilibri entre el blanc i el negre de Beardsley. Després d'una breu nota biogràfica, Riquer s'interessa per la primera obra mestra de Beardsley, la il·lustració de *La Morte d'Arthur*, de la qual subratlla el perfum de música somniada i la tristesa pregonada i dolça que es desprèn de tota l'obra. Segueix un estudi de la polèmica il·lustració de *Salomé*, de les il·lustracions per a *The Savoy* i dels tretze volums de *The Yellow Book*. S'interessa també pels cartells de Beardsley, i insisteix en el caràcter personal i original de la seva obra i en el fracàs dels seus nombrosos imitadors. Com tots els seus contemporanis, Riquer és marcat per la raresa del talent de Beardsley, esperit refinat, decadent i pervers, i el declara el dibuixant més característic de finals del segle XIX, tot i que insisteix en el caràcter malaltís, penetrant, incisiu, marcat per la mort, de la seva obra, estranya barreja que atrau i repugna simultàniament.

Podrà semblar estranya a alguns lectors la incorporació de la poesia dins d'aquest conjunt d'escrits d'art, però el contingut de la primera part del recull que Alexandre de Riquer publicà l'any 1906 amb el títol *Aplech de sonets* crec que ho justifica, ja que aquesta primera part està totalment dedicada a la celebració de la civilització i la cultura. La temàtica del recull és l'art mateix, amb una àmplia cronologia que va des de l'«Edat antiga», passa per l'«Edat Mitjana i Renaiement» i arriba fins als «Temps moderns». D'aquests, de moment, només ens interessarem pels dos sonets dedicats als prerafaelites i el

sonet dedicat al pintor idealista alemany Arnold Böcklin (sonet xxxiii), que era conegut i admirat a Catalunya d'ençà de la publicació a la revista *Juventut* del seu cèlebre quadre *L'illa de la mort*. De fet, allò que interessa Riquer de l'obra de Böcklin és la seva utilització de la mitologia grega: el Böcklin dels centaures i les nereides, el Böcklin panteista, com fa Riquer mateix els primers anys 1900. El que aprecia Riquer és l'art idealista, la imaginació de Böcklin, però de línies nítides, límpides, allunyades de les boires modernistes i pròximes a la claredat mediterrània, amb els seus mites clàssics vitalistes. Un embrió del programa noucentista comença a prendre forma a partir d'un llenguatge i uns ideals d'origen modernista. Aquesta posició de transició és la de Riquer el 1906, com ho prova a bastament l'elecció del sonet, que, segons Joaquim Molas,⁴ representa, d'una banda, una oposició a l'anarquia formal espontània i localista del segle XIX i, de l'altra, el desig de trobar una forma harmoniosa i d'abast universal amb els exemples clàssics de Dant i Ronsard i els més moderns de la poesia simbolista francesa, amb Baudelaire i Verlaine, i sobretot l'exemple de Dante Gabriel Rossetti, amb *The House of Life* (*La casa de la vida*).

El primer dels tres sonets dedicats a l'art britànic modern, «Els prerafaelites» (sonet xxxi), ens presenta els membres de la cèlebre germanor artística com els campions de l'art nou, de l'art modern que venç l'art insípid de la Royal Academy. Riquer esmenta els membres més importants de la germanor: Rossetti, Hunt, Millais, Madox-Brown, Burne-Jones, als quals afegeix Ruskin i, curiosament, Keats, la presència del qual es pot explicar per l'arturisme. Els dos tercets es concentren en la figura de Rossetti, considerat com una reencarnació de Dant. Aquesta afinitat de Riquer amb Rossetti porta el primer a lloar *The House of Life*, on el català va trobar la inspiració de la seva poesia amorosa *post mortem* del seu recull *Anyorances*. Riquer dedica també el sonet xxxii a Rossetti, «adorador i hereu de bellesa» que ha fet reviure l'art florentí del Renaixement en les «terres nebuloses d'Albion» i que ha injectat sang nova i una vitalitat meridional a l'art britànic. Aquesta aportació rossettiana és simbolitzada en el poema amb la imatge d'un raig de sol italià que daura unes planícies grises i

⁴ Joaquim MOLAS, «Notes per a la prehistòria poètica de Carles Riba», *Els Marges*, Barcelona, núm. 1, p. 9-23.

amb l'extensió de la metàfora a l'escalfor de l'amor que fa fondre la fredor de les ànimes nòrdiques.

«Burne-Jones», *La Renaixensa*, any XXIX, Barcelona, 19 d'agost de 1899, núm. 7900, p. 5229-5236

Quan s'estudia l'escola moderna d'Anglaterra, una agrupació particular d'artistes fereix de sobte l'atenció. Reunits per un mateix pensament, per una mateixa fe jove i ardent, constituïren un petit grup valent i intolerant. El portaestendard era una eminència plena de foc, de passió, fins de violència, que perseguia amb la seva excepcional personalitat, amb la seva fortuna, amb la seva ploma original i eloqüent, la renovació de l'art que el rodejava. La dissolució d'aquest primer grup sobrevingué com sembla que han de sobrevenir infal·liblement les contrarietats: acoblant-se als primers intents de les evolucions; el grup es va dissoldre, mes la llavor sembrada en bona terra va grillar.

L'apòstol de la nova escola, l'il·lustre John Ruskin, amb les seves incansables predicacions, amb els seus escrits, animava tota una cohort d'artistes que avançaven resoluts, altius i convençuts. Què volien? No n'hi hauria prou amb un volum per comentar-ho i discutir-ho. Ells assignaven expressament a l'art un fi de moralització col·lectiva. En tots i en cadascuna de les seves produccions aplicaven un sistema d'anàlisi microscòpica extrema fins al vertigen. Per aquesta anàlisi volien reproduir la veritat, principi i fi de tota moral. Abans de portar a terme un quadre religiós, regiraven arxius, espolsaven pergamins i fins desxifraven papirs en cerca de la veritat fonamental que ells desitjaven, la veritat que reconstitueix l'esperit. Si és un error, és un error noble que mereix respecte. Comprès i formulat per la intel·ligència de Ruskin, posseïdor d'un profund sentiment de l'art, amb la seva lògica arribà a considerar Rafael com el gran apòstol del pensament religiós i els seus antecessors com els únics intèrprets que havien sabut traduir majestuosament els grans fets dels llibres sagrats. D'aquí provenia el nom de prerafaelites, que adoptaren els joves reformadors amb sincera bona fe.

L'inextingible cinisme parisenc volgué esquitxar-los de ridícul fent proclamar per M. Prudhomme que «l'art és un sacerdoci»; mes, a l'altra banda de l'estret, els anglesos no reien. Havien emprès greument

la seva missió: fundaren un orde de propaganda i de combat, com una espècie de sant Greal en petit, que perseguia la religió de la bellesa enmig dels infidels, i firmaven els seus quadres amb la confessió de la seva fe. Sota el nom escrivien: germà preraphaelita. Un dels germans més retrets de l'escola fou sens dubte el més valuós de tots ells: Dante Gabriel Rossetti, el pintor poeta per excel·lència. Una sola vegada en vida exposà algunes de les seves produccions. Fou el 1856, quan tenia vint-i-vuit anys, que va mostrar al públic un cert nombre de quadres i dibuixos. Des de llavors no s'ha vist mai més cap obra del mestre, llevat de l'*Anunciació*, *Beata Beatrix* i *Rosa Wiplex*, que van ser adquirides per la National Gallery de Londres. La resta de la seva producció quedà reclosa en els palaus particulars i són pocs els que han tingut la fortuna d'admirar-los. La gran reputació de què gaudeix prova la gran influència d'acció que exercí en el cercle íntim en què es manifestà: influència i acció que crearen el que avui els crítics s'han entestat a anomenar Modernisme i que ben sovint no és més que el descarilament de la seva poderosa concepció artística. Així començaren els preraphaelites.

L'any 1852 va entrar a la Universitat d'Oxford un jove que es distingia en les classes de literatura i de filologia. Aquest jove, vingut de Birmingham i fill d'una família modesta, es deia Edward Burne-Jones i seguia els seus estudis preocupant-se tan sols de la part pràctica de la vida, ben lluny de sospitar quina seria la seva carrera ni l'esclat del seu nom. Allí va conèixer i va fer amistat amb un altre jove que estava destinat a ser el gran reformador de l'art decoratiu: William Morris. Els dos amics discutien tota mena de qüestions, fins que va revelar-se a Burne-Jones tot un món desconegut per a ell, encisador i radiant de misterioses ombres, harmonies de formes i línies, país d'un somni que per primera vegada veia realitzat en dues obres de Dante Gabriel Rossetti. Allò fou com si al seu davant s'estripessin els vels que cobrien el temple sagrat. Nasqué en ell el desig, i en la seva ànima, l'aspiració que havia de formar els ideals de tota una vida.

Més tard, una altra obra del mateix autor li feu concebre un entusiasme fervent per l'art i una admiració il·limitada per l'artista, tan fervent que deia que la més gran felicitat per a ell seria arribar a conèixer-lo. Rossetti no va tardar gaire a ser-li presentat i, després que

Burne-Jones abandonés els estudis, el prengué per alumne. L'anglès es quedà dos anys en companyia de Rossetti, que va animar-lo en la seva nova carrera, li donà lliçons i li proporcionà en els seus començaments mitjans de subsistència.

Com que la seva vocació artística se li declarà tan tard, va topiar amb la dificultat de començar els estudis a vint-i-cinc anys, edat en què altres alumnes ja feia deu anys que treballaven consecutivament. Però ho va superar gràcies a la seva constància i a l'impuls que va donar-li amb les seves lliçons Dante Rossetti.

El setembre de 1859 feu el seu primer viatge a Itàlia per conèixer i estudiar els grans mestres. L'adoració que va sentir per ells prou clar la mostren les seves obres. Dos anys després produïa *La farga de Cupido*, pintada a l'aiguada amb la força i el vigor que acostumava a donar a aquesta mena de pintures i que feu que un crític francès (Chesneau) quedés estranyat que en l'Exposició Universal de París de l'any 1878 els tres quadres de Burne-Jones, *Merlín i Viviana*, *L'amor entre ruïnes* i *L'amor doctor*, no fossin tots tres entremig de les pintures a l'oli. Després continuà la llarga sèrie de les seves produccions, que fins l'any 1892, és a dir, cinc anys abans de morir, ascendia a un nombre extraordinari d'obres terminades, entre quadres a l'oli, quadres al tremp, aiguades, retrats, dibuixos, mobles, etc., ja que va arribar a fer de tot, i això deixa molt més admirat com més se sap de quina manera acabava i els llargs estudis que feia de fragments, plecs, armadures, mans, i de tot allò que creia que podia deturar-lo més tard en l'execució de l'obra.

L'Anunciació ha estat tractada per ell de diferents maneres i la més formosa és, sens dubte, una aquarel·la de forma allargada en la qual l'àngel es destaca per damunt d'un llorer. La Verge, dreta i recolzada en un pòrtic, escolta l'Ave Maria amb encantador recolliment. Mes la que potser enclou un sentiment més intens de misticisme és *La flor del Senyor*, i és essencialment decorativa *L'esposa del Líban*. El mestre no s'acontentava amb la pintura plàstica del cos humà. Més exigent que els mestres del Renaixement i seguint l'exemple de Rossetti, no feia de la representació del natural l'objecte únic, sinó que perseguia un ideal més noble. En els ben inspirats assumptes religiosos que va tractar, per ser executats en tapisseries als tallers que William Morris establí a l'abadia de Merton, a tretze kilòmetres de

Londres, en els diferents cartons que dibuixà, en les seves il·lustracions, com en les seves obres més importants, sempre es veu l'home preocupat pel gran art, que no s'accontenta amb la freda transcripció del model ni amb la gràcia del *métieriste*. L'ideal que persegueix té una més alta importància. Creà una col·lecció de gravats en fusta d'una gran bellesa per a ornamentar les obres de Chaucer editades a la Kelmscott Press per William Morris. Va pintar a l'oli, al tremp i a l'aiguada *La nativitat, Sant Jordi i el drac, Sant Teòfil i l'àngel, Els dies de la creació, Dies Domini, Sant Francesc i L'arbre de la vida*. En aquesta última composició, altament simbòlica, s'hi veu el Senyor amb els braços estesos damunt d'un arbre que arrenca de la fosa de la creu i que desplega les seves amples i atapeïdes branques. Adam és a la dreta i Eva és a l'esquerra, amb un fillet al braç i un altre abraçat a les seves cames, mentre Crist guaita apiadat la causant del pecat original.

L'art de Burne-Jones, misteriós, d'una noblesa severa, és d'aquells que, com diu Gabriel Mourey, «ens despullen de la crisàlide carnal que ens empresona conduint-nos al bosc sagrat de profunditats desconegudes, santuari espantós i no franquejat, on flameja amb caràcter de foc l'explicació de tot enigma». Burne-Jones no és un imitador servil dels primitius, com tampoc no és un quatrecentista; és un geni que s'ha creat una ànima igual que la d'aquells, esforçant-se a sentir i veure-hi com ells, amb una sinceritat ardent, amb l'exaltació amb la qual els primitius sentien el seu art.

Creador de formes, animador d'expressions, poeta del símbol, cap com ell pot alabar-se d'haver realitzat la gran empresa que assenyalen com a fi tots els camins de l'art. Cap camí tan arriscat ni cap fi tan gran, puix que sempre els creadors de somnis valgueren més que els arquitectes de realitat. Les seves dones? No falten esperits mesquins que diuen que s'assemblen. No. Les dones de Burne-Jones no s'assemblen: el que s'assembla és el seu ideal de bellesa. Dante Rossetti, després d'haver creat la Bellesa, que li ha sobreviscut gloriosament, tant en els seus poemes com en els seus quadres, deia amb la seva ferma convicció, que el feu el més gran entre els grans de la seva època: «Que tots els homes sàpiguen que, en el transcurs dels anys (Oh, Amor, tal és el teu do!), aquells que voldran contemplar la bellesa hauran de recórrer a mi».

I com de diferent se'ns presenta la dona de Dante Rossetti de les de Burne-Jones. Les d'aquest no s'imposen per la por, per la visió de vides estranyes i mons desconeguts. Les dones de Burne-Jones no han après a pensar ni a estimar en una escola de visionari, sinó que parlen dolçament, són d'aquest món encara que somiïn en un altre; són les princeses de l'edat mitjana o les dames feudals que arrosseguen un somni enmig del bosc misteriós, somni d'enyorament que no esvaeix la bellesa d'un patge ni l'aparició ràpida del pelegrí llegendari, hoste d'una nit que dessota els plecs de la bossa amaga l'armadura brillant del cavaller. En elles, si la carn es revela, és independentment de l'ànima; si un sospir s'escapa, és un sospir dolç que no crema el llavi ressec, que se'n va lluny, lluny, a morir més enllà del mar, cap a Terra Santa, postrant-se humilment als peus d'un cavaller benvolgut. Destil·len el somni de l'espiritualitat ardent, que fa transcórrer hores delicioses de transport de l'ànima, són dones que en la soledat dels paisatges ideals sembla que envegin la seva germana de *L'amor entre les nines*.

«Jo no soc anglès —es complaïa a dir Burne-Jones—, soc un italià del segle xv». I, vertaderament, la seva obra és la d'un italià del segle xv, fosa i conjunada amb la d'un turmentat del segle xix, un místic que, havent començat la carrera sacerdotal, abandona el misticisme religiós pel misticisme fervent de l'art que exerceix com un sacerdocí; és la producció admirable filla de mestres com Masaccio, Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Pollagnolo, Ghirlandaio, Luca Signorelli, Mantegna i, més que tots, el diví Botticelli.

De tots els artistes que s'agruparen entorn de la gran figura de Rossetti, Burne-Jones és el que ha realitzat l'obra més gran, la més completa i variada, sense apartar-se mai d'un mateix ideal de bellesa ben preconcebut, netament determinat. *L'amor disfressat de raó* és una meravella de bon gust. L'amor, cobert amb una túnica, amb un llibre sota el braç i un tinter penjat a la cintura, sermoneja una parella jove que l'escolten encantats i amb les mans enllaçades. *El pelegrí a la porta de la peresa*, *El molí*, *La riquesa i la beneficiència*, *L'amor i la bellesa*, són altres quadres que contenen un pensament delicat, un símbol expressat amb tot el refinament.

Qui no ha somniat contemplant *L'amor entre ruïnes*? *El rei Cophe-tua* és un quadre emocional que commou. La rica corona que sembla



Edward Burne-Jones,
*El rei Cophetua
i la servidora.*

que se'n vagi de les mans del cavaller al front esplèndid de la pastora, el cap enamorat del rei i la mirada perduda d'ella, mirada vaga que persegueix un ideal al fons de si mateixa, les dues figuretes que canten dalt de la galeria, tot és fonament sentit, minuciosament estudiat, i el sentiment es transmet amb tanta claredat com si llegíssiu en un llibre.

L'escala d'or és una de les seves creacions més formoses i més originals, i *El cant d'amor* exhala un perfum subtil com de viola o de lliuri, una vaga tristor de balada escocesa, un recolliment íntim d'enamorat. L'orgue talment se sent i sembla que onegin per l'espai les notes somnadores d'un *lied* alemany. «La roda de la fortuna fa pensar; l'esperança fa somriure; la fe fa creure.» Sembla estrany que tots aquests quadres, que no són —com si diguéssim— els quadres de cavallet de Burne-Jones, siguin fills del mateix cervell que concebé grandioses composicions decoratives com ara la de la cúpula de la Trinitat de l'església Americana de Roma, a prop de les Termes de Diocleciana. Tan aviat el veiem emprendre una composició religiosa com il·lustrar amb una sèrie de quadres una llegenda grega o de l'edat mitjana. Per a *La llegenda de sant Jordi* va compondre diferents quadres, dels quals es desprèn clarament l'assumpte. El primer representa la filla del rei amb un vestit «telar» i amb els cabells cenyit amb un cinturó espur-

nat de perles i llegint un llibre d'hores. La fina silueta destaca sobre un fons de jardí misteriós sembrat de roses que brillen per damunt

del verd obscur de l'arbreda. En el segon quadre, el poble demana al rei que sacrifiqui una donzella verge i l'entregui al terrible drac a fi de deturar els desastres que aquest causa. Veiem a continuació la princesa Saabra en el moment que és escollida al davant de la renglera de verges, encongida i amb la mirada fixa, resignada a la sort fatal que la condemna. L'accent de la formosa figura està expressat magistralment; una de les seves companyes li estreny la mà per confortar-la, mentre ella se sosté en la companya passant-li el braç entorn del cap. En el quart quadre, la princesa és conduïda cap al drac. I el quint, amb la princesa lligada a l'arbre, és, sens dubte, la composició més senzilla i la més formosa de les d'aquesta sèrie. El bosc secular s'estén darrere d'ella; les figuretes dels acompanyants desapareixen en la llunyania amb els ciris apagats; el sol és a punt de pondre's i sembla com si en aquella soledat, d'un moment a l'altre, els adormits tornaveus hagin de despertar l'udol feréstec de la fera. Els plecs de la vestimenta són amples i van dibuixant una figura fina, suau, que regalima. Sota els seus peus nus, les plantes floreixen i en l'expressió del cap sembla que hi visqui com en un somni l'esperança, sembla que en el seu pensament sorgeixi l'aparició noble i forta del sant guerrer. En la quinta de les composicions es veu la lluita amb el drac, i en l'última, el mestre s'entesta a fer reviure les tradicions preraphaelites. És una invocació a Filippino Lippi, a Ghirlandaio, a Botticelli. És aquella pintura vista per un iniciat dels nostres temps, transmesa per un nerviós subtil. Les verges sembren el camí de roses i fan sonar flautes, violins i cítares, el poble està de festa, sant Jordi s'avança i agafa la maneta delicada de Saabra, acompanyant-la cap al palau del rei. Aquesta sèrie de composicions que reconstitueixen la llegenda de sant Jordi formen un conjunt de quadres emocionals que per si sols bastarien per a perpetuar un nom i solidar la glòria d'un artista.

La fàbula dramàtica de Perseu va servir-li també de base per a produir un bon nombre d'obres mestres, dignes de les celebritats de l'art antic. El primer d'aquests quadres representa la vocació de Perseu; en el segon, l'*hèroe* rep de les nimfes del mar l'escut que li envia Minerva, el casc de Plutó i les ales de Mercuri. Les ales són el símbol d'una bona nau que havia de conduir-lo a les costes d'Àfrica, on, per ordre del seu pare, ha de combatre les terribles Gorgones; el casc de Plutó representa el secret que havia de guardar de l'expedició, i l'escut de Mi-

nerva, la prudència en què havia d'escudar-se. Perseu, vencedor de les Gorgones, va apoderar-se del cap de Medusa; muntat en el cavall Pegàs, va entrar a Mauritània, on regnava Atles, a qui, després de refusar-li l'hospitalitat, mostra el cap de la Gorgona, la qual el petrifica d'horror i el converteix en les muntanyes que porten el seu nom. L'heroi roba les pomes del jardí de les Hespèrides i, arribat a Etiòpia, allibera Andròmeda del monstre que vol devorar-la. Després de vèncer Fineu, se'n va a Grècia amb Andròmeda, a qui pren per esposa. Funda la ciutat de Micenes i, complint l'ordre que el rei va donar-li quan va marxar, compareix amb el cap de Medusa, que té amagat, per por dels terribles efectes que té la seva contemplació, fins un dia que el monarca violenta Dànae i Perseu, per a salvar l'honor de la que és la seva mare, li posa a la vista el cap horrible de la Gorgona i el deixa petrificat.

Són moltes les composicions que Burne-Jones ha extret d'aquesta faula. De totes elles, *Perseu entre les Gorgones* és una de les més personals que ha pintat el gran apòstol del Prerafaelisme. Executada en guix, les robes de plecs estirats paral·lels, acusant la forma del relleu, així com la gran inscripció que ornamenta el fons, els caps i les mans, executats a la seva manera, acabats, fets, dibuixats a la perfecció, l'efecte total d'aquells plans, disposats amb tota la ciència del mestre i tota la inspiració i el bon gust de l'artista, resulten un efecte nou, inesperat, subjectiu, que sorprèn i encanta per la fruïció artística que comunica. Les vestimentes amb relleu policromat, la gran inscripció llatina estenent-se per damunt de les figures sobre un fons llis, donen a l'obra un caràcter de noble decoració que s'imposa. És una obra personalíssima en la qual, si ha usat els mitjans dels precursors de Rafael, ha sabut imprimir-los un caràcter original i ben propi, allunyat de la idea de mostrar-se campió prerafaelita continuador de la superba escola dels Mantegnas i els Botticellis.

Tothom ha vist i ha admirat el fris del Palau Verd que donà a conèixer el número de *The Studio* del 15 d'octubre de 1898. En ell, el mestre va il·lustrar la llegenda de la formosa princesa que enamora Amor amb els seus encants. Cupido volgué casar-se amb ella i, després que els pares de Psiquis hagueren consultat l'oracle, la conduïren al cim d'un precipici des d'on Zèfir, per ordre de Cupido, va traslladar-la a un sumptuós palau. Allà fou servida per nimfes invisibles i tan sols sentia veus que l'omplien de goig. El seu espòs, que s'ajun-

tava amb ella en la fosca de la nit i es retirava abans que es fes de dia, li havia encarregat particularment que no es deixés portar pel desig de veure'l. Psiquis sabia per l'oracle que tenia un marit immortal i més maligne que una víbora, temut pels déus i pels mateixos éssers que imperen en el regne de Plutó. Vençuda per la curiositat, una nit va encendre la llàntia i va veure Cupido. Una gota d'oli que caigué sobre ell va despertar-lo i Cupido, recriminant-li la seva desconfiança, va remuntar-se al cel i va desaparèixer en els aires. Psiquis, desesperada, atemptà contra la seva pròpia vida, mes una força irresistible va deturar-la. La princesa importunà els déus amb les seves pregàries i va presentar-se a Venus sabent que estava ofesa perquè el seu fill s'havia dignat a ajuntar-se amb una mortal. El Costum acompanyava Psiquis davant de la deessa ultratjada, que va donar-li la Tristesa i la Soledat perquè la turmentessin. Aquestes li imposaren diferents treballs: l'obligaren a portar un vas ple d'aigua negra d'una font guardada per dracs furiosos, li exigiren un borralló de la llana daurada d'uns moltons que pasturaven en un lloc inaccessible, feren que en un curt espai de temps separés d'una gran pila les diferents menes de llavors que contenia i, per acabar, li imposaren l'obligació de baixar a l'infern a veure Prosèrpina i a entregar-li una porció de la bellesa tancada en una capsa. Fou el manament que més l'entristí. No sabia què havia de fer per complir-lo quan, de sobte, una veu va instruir-la sobre la manera en què havia d'executar l'ordre sense, no obstant això, obrir la caixa. Psiquis seguí el consell, mes la curiositat de dona la va vèncer i en obrir la capsa va sortir-ne un vapor soporífic que la va fer caure, i no es va poder alçar fins que Cupido la va despertar amb la punta d'una fletxa, tornant a la caixa el funest vapor i fent que portés Psiquis immediatament a Venus. Júpiter, compadit, va ajuntar els dos esposos i Psiquis, admesa pels déus, després de beure nèctar i menjar ambrosies, obtingué la immortalitat i el perdó de Venus. Tal és l'argument que va servir a Burne-Jones per a executar el fris del Palau Verd. El propòsit sol demostra la potència del mestre.

Burne-Jones, des del punt de vista del color i de la concepció mística, de poesia apassionada, és el mestre més gran de l'escola anglesa contemporània. Apareix com un colorista de gran vàlua que sap apropiat meravellosament les tonalitats a l'assumpte escollit. Malgrat la seva delicadesa, però, és menys un pintor de fragments que un pintor

de totalitats. Veu per harmonies generals, sent el quadre complet sense mesquinesa ni encongiment, i les seves formoses figures nues, d'una carnació lletosa que ningú com ell ha sabut reproduir, no cansen mai de mirar. Per a ell tots els mitjans d'expressió són bons: la pintura a l'oli, l'aiguada, el fresc, la pintura al tremp, els dibuixos acolorits, tot li va bé. El procediment no té llei ni límits; el mitjà no és apreciat en absolut; el resultat tan sols és el que compta. S'ha obtingut l'efecte proposat? Doncs *all right*, tot va bé. És un dels pocs artistes que amb el seu admirable talent de compositor, de dibuixant i de colorista estan a l'altura de les seves concepcions poètiques. L'estil un xic turmentat presta a les seves obres un atractiu estrany que els atorga un mèrit excepcional. Aquest estil l'obté per l'elegància del dibuix, pel penetrant estudi de la posa, per la variada expressió de les seves obres o per la riquesa de la tonalitat dins d'una gamma sorda i l'estudi minuciós del detall, executat amb amor fins en les realitats més humils. Aquesta adoració de la veritat, quan està secundada per una alta intel·ligència i per una imaginació excepcional, presta a les coses interpretades una certa emoció o transfiguració poètica deguda a l'afecte amb què l'artista les ha traslladades, i més quan són tractades per un poeta del pinzell.

La religió, la mitologia i la llegenda són els amplis camps que recorre la fantasia de Burne-Jones. La vida de retraïment que tenia està perfectament d'acord amb el seu art. Poques vegades exposà les seves obres; mai va exhibir-se. Vivia en un racó tranquil de South Kensington, en una casa d'aspecte senzill que no afectava cap estil: la Granja, ell en deia. Dos terraplens amb alguns arbrissos precedien l'entrada i la porta sempre tancada semblava la de la «Formosa encantada en el bosc». Cap soroll, cap moviment. La mirada no trobava on fixar-se, si no era en alguns mobles antics i estranys de línies pures i senzilles que semblava que dormien allí des de feia segles. L'ascensió cap a un altre món es feia per una escala que conduïa al taller. El qui hi pujava, pujava a poc a poc, retingut per un encant particular: de dalt a baix, la paret estava coberta de dibuixos, retrats de les filles espirituals de l'artista, atapeïdes com els àngels en un concili celestial. Un centenar d'ulls somniadors, suplicants, contemplatius, de tendresa o de dolor, penetraven, envaïen, deturaven el visitant, atraïent-lo cap a la porta del taller. Allà dins hi havia el mestre evocador entremig de dues parets despullades, sota la llum d'un finestral, sol, ben sol amb

la seva creació. Ni un objecte d'art, ni un tapís, ni un bibelot que pogués distreure el pensament perseguidor d'ideals. Tal degué ser la cel·la on pintava Fra Angelico. L'acolliment del mestre és franc, cordial, d'una urbanitat exquisida, lluny de la posa acadèmica, de la insuportable superioritat amb la qual es presenten els nostres potentats de la paleta, que fa que semblin burgesos ressuscitats o menestrals que hagin heretat. Si Burne-Jones alçava el cap, de la seva figura només es veien els ulls, uns ulls blaus, ulls d'ondina, ulls de nen visionari, ulls de somniador, d'estàtic, d'imaginatiu desenfrenat, que quan es fixaven semblava que us escorcollessin per dintre i per fora. Tot el cos sec, fràgil, nerviós, desapareixia; era una intel·ligència, un esperit, una ànima que interrogava. Aquella cara refinada, tibant per la contemplació interior, suavitzada per un somris trist d'exquisida bondat, no semblava sinó que s'excusés de les poques paraules que deia i de l'esforç que havia de fer per no seguir somniant despert.

Travessant el jardí, s'arribava a un retir encara més solitari, un taller a peu pla, cobert per un sostre de vidre ple d'espai i de llum. Allí, quan sentia reviure intensament els herois del seu univers legendari, es plantava al davant de dues grans teles, síntesi del seu art: Perseu deslliurant Andròmeda i la mort del rei Artús. La glorificació de l'heroi grec i de l'heroi de la taula rodona era el vot que havia fet a l'ideal.

Avui Burne-Jones ha mort. Haurà tingut la felicitat de complir el seu propòsit abans de morir?

ALEXANDRE DE RIQUER

«Aubrey Beardsley», *Joventut*, Barcelona, núm. 1,
15 de febrer de 1900

El dibuixant més característic del segle XIX, l'esperit refinat, el pervers intel·lectual que fou Aubrey Beardsley, va començar la seva vida del mode digne d'un home que tot ho fa abans d'hora. Sembla un d'aquells *silenciosos* dels quals parla Maeterlinck, sembla que guardi el terrible secret de la clarividència que fa pressentir la mort estalonnant-lo, fent que s'afanyi a escampar pel món la seva producció malaltissa, incisiva, penetrant, estranya barreja que atrau i repugna alhora. Amb cinc anys dirigia a Londres uns concerts que sorprenien l'auditori, amb deu

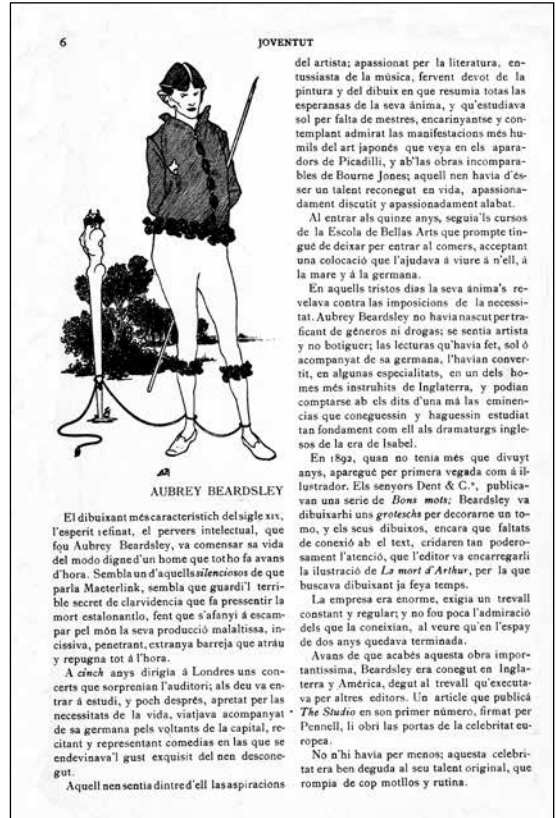
va entrar a estudi i, poc després, forçat per les necessitats de la vida, viatjava acompanyat de la seva germana pels voltants de la capital, recitant i representant comèdies en les quals s'endevinava el gust exquisit del nen desconegut. Aquell nen sentia dintre seu les aspiracions de l'artista, apassionat per la literatura, entusiasta de la música, fervent devot de la pintura i del dibuix, en què resumia totes les esperances de la seva ànima, i que estudiava sol per falta de mestres, encaterinant-se i contemplant admirat les manifestacions més humils de l'art japonès que veia en els aparadors de Picadilly, i en les obres incomparables de Burne-Jones, aquell nen havia de ser un talent reconegut en vida, apassionadament discutit i apassionadament alabat. En entrar als quinze anys a l'Escola de Belles Arts, hi seguia els cursos que prompte hagué de deixar per entrar al comerç, acceptant una col·locació que l'ajudava a viure a ell, a la mare i a la seva germana. En aquells tristos dies la seva ànima es rebel·lava contra les impositcions de la necessitat. Aubrey Beardsley no havia nascut per ser traficant de gèneres ni de drogues, se sentia artista i no botiguer. Les lectures que havia fet, sol o acompanyat de la seva germana, l'havien convertit, en algunes especialitats, en un dels homes més instruïts d'Anglaterra, i podien comptar-se amb els dits d'una mà les eminències que coneixien i havien estudiat tan fonament com ell els dramaturgs anglesos de l'era d'Isabel. El 1892, quan només tenia divuit anys, aparegué per primera vegada com a il·lustrador. Els senyors Dent & Co. publicaven la sèrie de *Bons mots*; Beardsley va dibuixar-hi uns grotescs per decorar-ne un tom, i els seus dibuixos, encara que faltats de connexió amb el text, cridaren tan poderosament l'atenció de l'editor que va encarregar-li la il·lustració de *La Morte d'Arthur*, per a la qual buscava dibuixant ja feia temps. L'empresa era enorme, exigia un treball constant i regular, i no fou poca l'admiració dels que la coneixien en veure que en l'espai de dos anys quedava terminada. Abans que acabés aquesta obra importantíssima, Beardsley era conegut a Anglaterra i Amèrica, gràcies al treball que executava per a altres editors. Un article que publicà *The Studio* en el seu primer número, firmat per Pennell, li obrí les portes a la celebritat europea. No n'hi havia per a menys: aquesta celebritat era ben deguda al seu talent original, que rompia de cop motlles i rutina. El que transcriu Beardsley té un caràcter original, el seu, que s'assembla a ell i a ningú més. El seu mode d'expres-

sió sorprèn, alarma; inspira recel i simpatia, aquella mena de perversitat repulsiva i falaguera. Sense fer cas dels precedents establerts, sense delitar-se en llicències estrafoàries, sinó adoptant nous mitjans, no menys rígids que els d'escola, va obeir sempre irreflexivament les pròpies regles. Posseït que pintura i dibuix són dues coses diferents, que l'expressió d'una idea per pura línia o per mitjà de tons és una cosa diametralment oposada, sabé apropiat magistralment els mitjans a l'obra sense refusar mai una dificultat per gran que fos, buscant empara en la cruesa del realisme quan la seva obra no tenia cap mena de relació amb la naturalesa. Existeixen multitud de mitjans d'ús enterament convencionals, si ens expressem en blanc i negre i representem la naturalesa; mes tots aquests mitjans són convencionalismes variats que no conduirien mai a la justesa, puix que en el natural tot és color, ja que el mitjà d'expressió és de primera importància en aquest art. Mr. Pennell, parlant de Beardsley, recalca especialment el seu mode d'expressió per mitjà de la línia, tot reconeixent-li les finíssimes qualitats que adornen els seus dibuixos. La línia igual i nerviosa de Beardsley era grandiosa a la seva manera, com ho era el mode d'omplir un espai per mitjà de masses unides, com ho eren les seves línies blanques i els seus puntejats suggestius. *La Morte d'Arthur* és una obra potent, digna del propòsit d'un mestre. Decorada a la manera dels moderns il·lustradors anglesos d'ençà que Morris creà en els tallers de Morton les seves famoses edicions, que han servit de tipus al llibre d'art i que no són sinó un pas enrere per a fer revivre les meravelloses edicions dels Gutenberg, Faust i Volgemut, les modernes premses i després les americanes han passat a ser avui dia les més importants del món civilitzat, introduint un modernisme que és de cinc segles enrere, que admira l'il·lustre coneixedor i sorprèn com a cosa nova el tanasi bocabadat que no sap per quina banda surt el sol. Mentre que els nostres editors espanyols, rutinaris i vulgars, fins quan neixen, neixen vells i forrats de mal gust, cap al nord, qui imprimeix un llibre l'imprimeix amb coneixement de causa i havent estudiat fonament l'art admirable, que aquí és poc menys que desconegut. Cada editor, allà, és un entusiasta colleccionista de llibres antics que paga a alts preus, segur que fa benefici; aquí, l'excusa que donen per a seguir venent raimes de paper brut és que el públic no està a l'altura! Ells són els que no ho estan i volen amagar la seva ignorància amb un posat de savi

que els fa semblar tanoques! A quina altura estava Anglaterra a principis de segle, abans que William Morris fundés la premsa de Kelm-scott? No és el públic qui té la culpa que aquí no es facin edicions d'art; els que la tenen són els editors, que dormen bressats pel dolcíssim son dels beneficis que produeixen els clixés barats. *La Morte d'Arthur* és un model de bon gust: més de tres-centes il·lustracions decoren els dos volums de què es compon, i en elles Aubrey Beardsley fa prodigis. Els dos aiguaforts que fan de capçalera en cadascun d'ells són admirables. Un misteri estrany de llegendes medievals, de fatalismes de bruixots i potències màgiques es desprèn de la il·lustració amb tot l'encant d'una poesia ben sentida; un perfum de música somniada, una tristesa penetrant i dolça, s'escampen per tota l'obra, i des del rei Artús fins a Tristany i Isolda, de Merlí a Viviana, i els cavallers de la Taula Rodona, es mouen com en una atmosfera de temps llunyans i enyorats que és ben bé la que els correspon. Les orles són de gust exquisit, les vinyetes, amb un sentiment de preraphaelisme a l'estil de Burne-Jones. El somni de Lancelot és una poesia de Beardsley, més que del llibre; el brindis de Tristany és una plana decorativa japonitzant riquíssima, així com el full on es representa la bella Isolda escrivint a Sir Tristany és d'una concepció medieval digna de Volgemut. La fada Morgana fent entrega de l'escut a Sir Tristany té totes les qualitats que es poden desitjar en una plana de llibre d'art, és una obra mestra. I tot això és sempre dintre de la més perfecta unitat de caràcter, que conserva sempre aquella seductora originalitat que fa de Beardsley un geni inimitable. En la segona part, la fantasia de Beardsley s'estén i sembla com si l'espai li manqui. Les composicions passen d'una plana a l'altra omplint dos fulls; la facilitat creix; la composició s'eixampla amb més franquesa i amb una empenta que demostra els avenços del jove il·lustrador de divuit anys que va individualitzant-se més i més, perdent fins aquella lleugera semblança que confessava la seva admiració per Burne-Jones. Ara ja és l'artista originalíssim, amb caràcter propi, sense precedent. Ben clar ho diuen aquestes planes de Lancelot i la bella Elena, i, per sobre de totes, la de la mort d'Artur. Representa quan el rei, ferit per tercera vegada, mana a Giflet que llanci la seva espasa Excalibur dintre d'un llac profund. En el moment que l'espasa ha estat llançada, de l'aigua es veu sortir una mà i després un braç que tres cops branda Excalibur abans de desaparèixer. El criat del rei, des de terra,

entremig de jonqueres, corprès, alça el braç. La seva figura és rígida, vigorosament contornejada, i del fons de l'aigua sorgeix el braç incògnit aferrant l'espasa abans de submergir-se.

Aubrey Beardsley va publicar, després, la *Salomé* d'Oscar Wilde, que aixecà vivíssimes discussions. La revista d'art *The Studio* va publicar-ne algunes vinyetes sense gosar assumir la responsabilitat de divulgar les més atrevides. A continuació, Beardsley va emprendre la il·lustració d'un llibre intítulat *El món de Venus*, que està basat en la llegenda del Tannhauser i que havia de revestir la forma dels llibres de vinyetes franceses del segle XVIII. És un llibre que ell anunciava com una obra eròtica i com l'empresa més important de la seva vida, però que fins avui no s'ha publicat. Treballador infatigable, semblava que tenia una cura especial a amagar la pròpia activitat, de tal manera que mai ningú el va veure treballant: a tot estirar, se'l sorprendia indolentment assegut i llegint. Li agradava que el prenguessin per un ociós que tan sols gaudia amb la lectura que tant va il·lustrar-lo i tant va afinar el seu esperit. Podia ser que, com que els seus amics coneixien la terrible malaltia que el minava, s'amagués d'ells perquè no li aconsellessin el repòs. Per fugir de la tristesa que l'envaïa, cercava el moviment eixordador, els colors vius, la llum vibrant. La vida que fugia del seu organisme glacial, la buscava en el món exterior i pels sentits. Quan ho tenia, quedava gairebé estrany el moviment exagerat que rebuscava i en el qual prenia part no com a autor, sinó com a espectador, i aquella expectació servia d'aliment als seus conceptes d'artista. Se'l trobava sempre afable i gentil, sempre ferm en els propis conceptes d'art. Ni les censures aspres i punyents de la crítica, ni els consells dels amics, ni la lloança van moure'l mai ni una línia del



AUBREY BEARDSLEY

El dibuixant més característic del segle XIX, l'esperit refinat, el pervers intel·lectual, que fou Aubrey Beardsley, va comensar sa vida del modo digne d'un home que totho fa avans d'hora. Sembla un d'aquells silenciosos de que parla Maeterlinck, sembla que guardi'l terrible secret de clarividència que fa pressentir la mort estaloniament, fent que s'afanyi a escampar pel món la seva producció malaltissa, incisiva, penetrant, estranya barreja que atrau i repugna tot a l'hora.

A cèrcol anys dirigia a Londres uns concerts que sorprenien l'auditori; als deu va entrar a estudi, i poch després, apretat per las necessitats de la vida, viatjava acompanyat de sa germana pels voltants de la capital, recitant i representant comedias en las que se endevinava'l gust exquisit del seu desconegut.

Aquell nen sentia dintre d'ell las aspiracions

JOVENTUT

del artista; apassionat per la literatura, entusiasta de la música, fervent devot de la pintura y del dibuix en que resumia todas las esperanzas de la seva ànima, y qu'estudiava sol per falta de mestres, encariyantse y contemplant admirat las manifestacions més humils del art japonés que veyia en els aparadors de Picadilly, y ab'las obras incomparables de Bourne Jones; aquell nen havia d'ésser un talent reconegut en vida, apassionadament discutit y apassionadament alabat.

Al entrar als quinze anys, seguia'ls cursos de la Escola de Bellas Arts que prompte tingué de deixar per entrar al comerç, acceptant una colocació que l'ajudava a viure a n'ell, a la mare y a la germana.

En aquells tristissos dias la seva ànima's revelava contra las imposicions de la necessitat. Aubrey Beardsley no havia nascut per traficar de gèneros ni drogas; se sentia artista y no botiguer; las lecturas qu'havia fet, sol ó acompanyat de sa germana, l'havien convertit, en algunas especialitats, en un dels homes més instruhits de Inglaterra, y podian comptarse ab els dits d'una mà las eminencias que coneguessin y haguessin estudiat tan fondament com ell als dramaturgs inglesos de la era de Isabel.

En 1892, quan no tenia més que divuyt anys, aparegué per primera vegada com a il·lustrador. Els senyors Dent & C.^{rs}, publicavan una serie de *Bons mots*; Beardsley va dibuixarhi uns *groteschs* per decorar un tomo, y els seus dibuixos, encara que faltats de consens ab el text, cridaren tan poderosament l'atenció, que l'editor va encarregarli la ilustració de *La mort d'Arthur*, per la que buscava dibuixant ja feya temps.

La empresa era enorme, exigia un treball constant y regular; y no fou poca l'admiració dels que la coneixien, al veure qu'en l'espai de dos anys quedava terminada.

Avans de que acabés aquesta obra importantissima, Beardsley era conegut en Inglaterra y América, degut al treball qu'executava per altres editors. Un article que publicà *The Studio* en son primer número, firmat per Pennell, li obri las portas de la celebritat europea.

No s'hi havia per menos; aquesta celebritat era ben deguda al seu talent original, que rompia de cop motllos y rutina.

«Aubrey Beardsley»,
Joventut, Barcelona,
núm. 1, 15 de febrer
de 1900, p. 6.

camí que s'havia imposat, obeint el seu geni. Si algun cop es defensava, la tisi, la seva terrible malaltia, es girava contra ell, i la seva paraula no arribava a traduir més que el sentiment penós del seu esforç. Quan va aparèixer el *Llibre groc*, els seus dibuixos semblaven crítiques despietades. En molts d'ells, l'autor hi havia estampat amb tot coneixement un caràcter repulsiu. Semblava impossible que un jove genial, agradable, model d'educació i cortesia britànica, com de pietat filial i fraternal, s'entretingués en motius dubtosos, gairebé mal-factors. I com més el criticaven, més gust trobava a refinar-los amb un escepticisme subtil i pervers. Un dia va publicar-se en el *Llibre groc* un cap de Mantegna firmat per Brunthton i la reproducció d'un pastel, retrat d'una dama francesa, firmat per Forster. De seguida, els crítics, referint-se a aquestes dues obres, en especial al cap de Mantegna, d'accentuat estil clàssic i que revelava un estudi conscient dels grans mestres, van aprofitar per aixecar en contra de Beardsley el concert de la seva ira i aconsellar-li que seguís el camí dels referits artistes. Figureu-vos la seva decepció quan saberen que Brunthton, Forster i Beardsley eren una sola i única persona, que Beardsley els havia parat una trampa i els havia caçat! Als tretze volums del *Llibre groc*, que són una esplèndida i avui introbable mostra de la literatura i l'art anglès del nostre temps, va seguir *The Savoy*, fundat i dirigit per Aubrey Beardsley.

Com a cartellista, Beardsley no podia deixar d'ocupar un lloc entre els primers, ja que el seu gènere i el bon gust que dominaven en les comptades obres de color que va deixar eren qualitats rellevants per a aquest art. Els seus cartells tingueren ressonància i crearen envejosos. Una munió d'imitadors va sortir. Mes, si alguna creació ha estat mai del domini d'un sol home, és ben bé la de Beardsley. Als imitadors els faltava aquella seguretat de la línia nerviosa, aquell subjectivisme estrany de les masses negres, aquella vida estranya com de món desconegut, que animen la seva obra i l'avaluen tot fent-ne el producte d'una personalitat única. Per això els dibuixos dels imitadors es converteixen en paròdies vulgars, exageracions de la nota estranya, sense expressió ni delicadesa. Qui podria imitar la vertaderament inimitable il·lustració de *The Rape of the Lock* o de *Coiffing*? En el *Llibre groc*, l'educació sentimental de la que sembla que sigui el resultat *Night Piece*, el cínic retrat de M. Patrick Campbell, el de Mme. Réjane i el de

Miss Winifred Emery, el misteriós jardí de les roses, les portades i les tapes dels quatre primers toms són d'una frescor, d'una novetat en art, que els seus successors no han pogut mantenir malgrat l'esforç que revelen per conservar allò inesperat i sorprenent de Beardsley. *The Savoy* és la revista que ell fundà al gener del 1896, editada per Leonard Smithers, i serien llargues de comptar les esplèndides planes que ocupen els dibuixos del mestre. Citaré tan sols *Moska-La Toilet* dins del gènere de *The Rape of the Lock* — *El pentinat* — *La mort de Pierrot* — *Ave atque Valle*, i les portades, especialment la del número 5 de la publicació. En *The Savoy*, Beardsley va donar-se a conèixer com a poeta i com a prosista romàntic; però, per més que hagués treballat, mai la seva glòria com a escriptor hauria igualat la seva fama com a dibuixant. En *La mort de Pierrot* demostra clarament que amb un senzill contorn pot suggerir-se el modelat. La careta del protagonista resulta cadavèrica i contreta, d'una suggestió tal que sembla que s'hi vegi clarament el color de la mort, i això és expressat amb tanta sobrietat de mitjans que les poques ratlles que dibuixen la cara semblen traçades amb la rigidesa i la inflexibilitat d'un dibuix d'arquitecte, amb el traç mesquí d'un instrument de matemàtiques. Beardsley no fa ni una ratlla que no obeeixi a un propòsit: cadascuna té el seu encant, revela un descobriment. La bellesa vertadera de l'obra de Beardsley és poques vegades apreciada perquè no és compresa. És veritat que molt sovint no és bonica i està en desacord amb els canons acadèmics, però sempre és nova, sempre és vivament interessant, i no hi ha dubte que ha tingut vertadera influència en les obres de dibuixants posteriors de gran vàlua.

La seva aparició va ser, com diu Pennell referint-se al públic, una vertadera presa per assalt, quan encara era l'humil dependentet



«Aubrey Beardsley»,
Joventut, Barcelona,
núm. 1, 15 de febrer
de 1900, p. 8.

d'una casa de gèneres de la *city*; mes la crítica apassionada el prengué per assalt també a ell. Els periòdics satírics tractaren de ridiculitzar-lo a la seva manera. El *Punch* va fer-ho en diverses ocasions amb bastant èxit. Una paròdia de «La donzella benaurada» és testimoni de les ires del poble americà en contra d'ell. Beardsley no era preraphaelita, ni de l'escola de decoradors, ni de la d'acadèmics, i el públic no l'entenia, com no havia entès anteriorment les doctrines de John Ruskin. No era impressionista, ni inquiet, ni actualista. Era el representant d'una sortida nova que no revelava el secret del seu estil, que no podia classificar-se, i varen haver de ser els artistes reconeguts, els classificats i acceptats, els que hagueren de deixar-li un lloc en el setial de la glòria. Foren Burne-Jones, Aymer Vallance, Evans i d'altres, els que el col·locaren en el lloc que li corresponia; fou l'admiració dels artistes desapassionats la que va classificar-lo, al mateix temps que ell s'imposava amb la seva producció. Com diu S. W., el crític que va escriure la seva necrologia en *The Studio*, Aubrey Beardsley era un refinat inconscient, artista fins al «cap dels dits». Trobar-se assegut darrere d'ell un dia d'execució de *Tristany i Isolda*, observar les seves mans transparents com agarraven el *seient* del davant, com s'estremien amb l'emoció musical, era una experiència meravellosa. Cap instrument de l'orquestra vibrava seguint les variacions de la música, des de l'apassionament fins a la desesperació, com vibrava el seu cos. Beardsley dormia poc; treballava fins a altes hores de la nit, així com de dia. No oblidava mai l'estrany món ideal que estudiava; la seva imaginació traspassava els límits; les seves extravagàncies eren intolerables per a molts; el seu menyspreu pel decòrum era endimoniat, però el seu art era seriós. El seu enginy, que inventava contínuament motius nous, era superior a tota lloança. Aubrey Beardsley va morir sent jove; mes, per jove que fos, va morir havent-se conquistat una celebritat positiva. Quan es parli de l'art del nostre temps, sigui per lloar-lo o per recriminar-lo, sempre haurà de parlar-se de la seva obra, i si es parla d'ell, sorprendrà sempre que hagi mort amb vint-i-quatre anys i deixant l'herència que deixa, quan tants i tants altres moren de fatiga, rendits per la lluita sense poder dir el mateix. Va morir a la Costa Blava cristianament, havent confessat i combregat, entre els braços de la mare i la germana.

Aplech de sonets, Barcelona, 1906Sonet xxxi
«Els preraphaelites»

Insípides i planes foteses que els regents
de l'art anglès sostenen amb *terquedat osada*,
enrere! la vostra obra no és l'art que els temps presents
proclamen presentant sa poderosa armada.

Rossetti, Hunt, Millais, la gran legió sagrada
de Madox Brown, de Keats, les gestes convincents
del nobilíssim Ruskin, segures, imponents,
i la marxa de Jones, en vida coronada.

Avui avança un Dante modern i lluminós;
de son front irradia el foc de la Bellesa,
de son cor brolla el càntic de l'aimador piadós.

Camina amb Miss Siddal admirada i sotmesa;
és *La Casa de la Vida* que s'obre amb tot l'esclat
lumínic, d'un art nou que deixa enlluernat.

Sonet xxxii
«Dante G. Rossetti»

Mantegna reverent prou vos saludaria,
Rossetti adorador i hereu de la Bellesa.
Al gresol de l'Itàlia, llum santa del migdia,
haveu foses les mires de vostra noble empresa.

Dels florentins artistes que mostraren un dia
al món absort, de l'art exuberant riquesa
del bon gust, del saber, l'exquisida enteresa;
tot ho haveu recollit com qui recolliria

unes cendres sagrades que el vent alça del món.
Vos heu portat en terres nebuloses d'Albion
un raig de llum que, esplèndid, partint la nuvolada,

banya les planes grises d'una claror daurada,
i amb l'escalf d'un petó dels llavis de Siddal
haveu dotat les neus d'una ànima vital.

Defensa de l'Arts and Crafts Movement, l'art industrial

Introducció

La publicació, al número 13 de *Juventut*, de la ressenya de l'aparició de l'«Àlbum catàleg de la casa Escofet-Tejera y C^a», és en realitat una defensa de l'art industrial i un intent de consolidar aquest art a Catalunya, ja que prega a altres industrials catalans de seguir l'exemple de la casa Escofet-Tejera y C^a, és a dir, de fer dissenyar els seus productes pels grans artistes del país. Això venia de lluny en el cas de Riquer, que no hem d'oblidar que va començar la seva carrera artística els primers anys 1880 com a dibuixant il·lustrador, que va dissenyar joies també en aquests anys 1880 per a la casa Masreria i que va fundar l'any 1892 amb el seu cosí Manel de Riquer un taller d'ebenisteria, de decoració d'edificis i d'interiorisme. Penso que l'interès de Riquer per les arts aplicades li venia de l'exemple del gran arquitecte francès Viollet-le-Duc, capdavanter del *revival* de l'art medieval, ja que Riquer tenia a la seva biblioteca dos llibres fonamentals del cèlebre artista i teòric francès: el *Dictionnaire raisonné du mobilier français* (París, 1872-1875) i *Compositions et dessins de Viollet-le-Duc*. Així, doncs, en el cas de Riquer el cultiu i la defensa de les arts aplicades no venien directament del moviment britànic Arts and Crafts, però, malgrat tot, com es veu en l'article quan cita William Morris, l'exemple anglès reforçà la seva argumentació a favor de l'art industrial: «en països tan avançats com Anglaterra, genis portentosos com el de William Morris no es donen de menys dibuixant una rajola, un moble, la portada d'un llibre o la mostra d'una roba per a teixits d'estampats...». Riquer felicita la casa Escofet-Tejera y C^a per la publicació d'aquest pulcre àlbum catàleg dels seus enrajolats hidràulics i també per l'elecció dels artistes que firmen els projectes, que són, tal com els cita en l'article, els arquitectes i dissenyadors més importants del Modernisme. El que no gosa posar en aquesta llista és el seu nom, potser per no ser culpats de subjectivitat i de favoritisme en el seu elogi de l'empresa. Cal re-

cordar, però, que un dels enrajolats hidràulics més aconseguits de la casa Escofet-Tejera y C^a és el que dissenya amb el títol de *Cisne*. Un altre aspecte molt important d'aquest article és, segons Riquer, que dota les arts industrials i decoratives del país d'un caràcter nacional, català, d'un segell propi ben particular i original, que no sigui una còpia de models estrangers importats a baix preu, que no reflecteixen l'essència i les aspiracions del poble català.

Riquer s'interessà particularment per un artista molt oblidat avui dia, Robert Anning Bell, amb el qual arribà a tenir amistat. Primer li dedicà un sonet (el sonet xxxiv) de la part «Temps moderns» del seu llibre *Aplech de sonets*, publicat l'any 1906 i escrit, doncs, abans, segurament l'any 1905, anteriorment al seu viatge a Londres a finals de 1906. Robert Anning Bell fou una figura menor del moviment prerafaelita, però un gran representant de l'Arts and Crafts Movement, i per això mateix interessà molt Riquer, ja que amb els seus relleus policroms en escaiola, les seves vidrieres i les seves pintures decoratives prosseguia l'esforç del Renaixement florentí. L'altre aspecte que agermanava Robert A. Bell amb Riquer era l'amor al llibre, la seva tasca d'il·lustrador i de dibuixant de l'exlibris modern, artístic. Aquesta admiració de Riquer envers Anning Bell anà encara més lluny, ja que, arran del seu viatge a Londres a finals de l'any 1906 com a comissari oficial de la secció anglesa de l'Exposició Internacional de Belles Arts i Indústries Artístiques de Barcelona de 1907, per a seleccionar i invitar artistes britànics, va conèixer personalment Robert A. Bell i decidí, uns anys més tard, el 1910, consagrar-li un llibre. Aquesta publicació va coincidir, com es diu en un article força interessant publicat en *La Veu de Catalunya*,⁵ amb un viatge de l'artista britànic a Mallorca aquell mateix mes de juliol de 1910. Com que, en aquella època, la via normal per anar a Mallorca era prendre el vapor a Barcelona, Bell, que anava acompanyat de la seva dona, va haver de passar per Barcelona i va visitar Riquer. Durant els anys 1970, a l'arxiu de la família Riquer, a Palma, vaig trobar un article manuscrit en francès intitulat «*Silhouettes de la jeune Catalogne littéraire (suite) Alexandre de Riquer*», que no sé si es va arribar a publicar mai i que sospito

⁵ «Robert Anning Bell per Alexandre de Riquer», *La Veu de Catalunya*. Pàgina Artística, 21 de juliol de 1910, p. 31.

que és d'Andrée Béarn, l'escriptora del Bearn que es trobava precisament a Barcelona l'any 1910, on visitava sovint el taller de Riquer i amb el qual es casà un any després, el 1911. En aquest text anònim i manuscrit, l'autor ens confirma que Bell va visitar Riquer i ens conta que va presenciar aquest encontre entre Robert A. Bell i Riquer:

De passage à Barcelone, le célèbre peintre anglais A. Bell vint rendre visite à Riquer, son ami de longue date. Je me trouvai, par hasard, dans l'atelier de celui-ci et je vis deux peintres, non plus jeunes tous deux, graves, ramper à genoux autour d'un vieux coffre du xv^{ème} siècle, l'examiner amoureusement et échanger leurs impressions.

Riquer publicà, doncs, no un article, sinó un llibret de vint-i-vuit pàgines, amb format en quart, sobre Robert A. Bell, i el feu imprimir pel millor impressor català del moment, Oliva, de Vilanova i la Geltrú. Va aconseguir trobar trenta-dues il·lustracions per al llibre, que sospito que li van arribar mitjançant Charles Holmes, el propietari de *The Studio*, ja que vaig trobar una carta d'aquest a Riquer en la qual li explicava que no aconseguia trobar una litografia de Robert A. Bell que Riquer li demanava per al seu llibre. Cal saber que Bell fou considerat per *The Studio*, que defensà la igualtat entre les belles arts i les arts decoratives, com un arquetip de l'artista artesà.⁶ L'aleshores jove Robert A. Bell, amb les seves il·lustracions per a llibres, els seus dissenys d'exlibris, els seus relleus policroms, les seves vidrieres i els seus dissenys per a ceràmica, fou, d'ençà del número 1 de la revista, un dels més prolífics col·laboradors gràfics de *The Studio*. Ho mostra el fet que hi ha trenta referències il·lustrades de la seva obra durant el primer decenni de vida de la revista. No és, doncs, estrany que Riquer, subscriptor de la revista britànica, entrés ràpidament en contacte amb l'obra de Robert A. Bell, que esdevingué per a ell un model de l'artista que no menysté, sinó que més aviat ennobleix amb el seu talent les arts industrials. A més, a la seva biblioteca Riquer tenia els millors lli-

⁶ Peter ROSE, «*The Studio and the Arts and Crafts Movement*», *The Studio. High Art and Low Life: The Studio and the fin de siècle*, Studio International Special Centenary Number, vol. 201, núm. 1022/1023, Incorporating the Catalogue of the Exhibition, Victoria and Albert Museum, 1993.

bres il·lustrats de l'artista anglès, començant pel llibre que va donar renom a Bell a Anglaterra, l'edició il·lustrada d'*A midsummer night's dream*, de Shakespeare (Londres, J. M. Dent & C^o, 1895), i seguint amb les il·lustracions per als *Poems* de John Keats (Londres, George Bell and Sons, 1897), el recull *English lyrics from Spencer to Milton* (Londres, J. M. Dent & C^o, 1898), *Shakespeare's heroines*, de Jameson (Londres, J. M. Dent & C^o, 1901), *The Tempest*, de Shakespeare (Londres, Freemantle & C^o, 1901), *Lycidas and other Odes*, de John Milton (Londres, George Bell and Sons, 1903), i el recull de poesia *Palgrave's Golden Treasury* (Londres, J. M. Dent & C^o, 1907), una prova més de la seva admiració per Bell. Riquer va dedicar una part important del seu llibre sobre Bell a comentar precisament aquestes il·lustracions. Si aquest fou l'artista anglès preferit de Riquer, és, com va escriure ell mateix, perquè personificava allò que ell havia somniat, l'aliança entre el classicisme dels mestres italians del Renaixement i la composició plana japonesa:

[...] recordamos nuestra sorpresa [...] la sorpresa de ver realizado algo que soñábamos interiormente y que no habíamos acabado de definir; una gran corrección, que recuerda a los maestros del renacimiento italiano, puesta en evidencia por medio de una mancha japonizante muy nueva, tan severa que puede llamarse clásica.

Riquer analitza l'activitat polifacètica de Bell en totes les modalitats de les arts aplicades, de les arts del llibre i, així, ens dona una síntesi bastant exacta de l'obra i la vida de l'artista britànic, gràcies en part a l'ajuda de Miss Hamel Lister, que havia estat deixeble del mestre a l'Escola d'Art de la Universitat de Liverpool i de la qual tradueix una llarga carta plena d'informacions biogràfiques. La comparació que estableix Riquer en el llibre entre Beardsley i Bell és molt il·lustrativa de la diferència existent entre els dos artistes, entre el decadentisme del primer i l'idealisme del segon:

La especie de neurosis que caracteriza a Aubrey Beardsley, no devora a Bell; éste ve simple, luminoso, sin complicaciones, menos atraído por la representación de la vida moderna; aquél sorprende e inquieta, éste encanta y seduce.

I diu R. Rucabado en la conclusió de la seva ressenya del llibre:

En resumen: Riquer ha prestado un servicio, no solamente al ilustre artista objeto del libro y al arte británico en general, sino también al arte nacional, propagando el amor a una bien característica tendencia espiritualizadora del arte. Y además ha patentizado ante el extranjero la receptividad del alma catalana, abierta a todo lo bello y grande, despierta y atenta a las más modernas manifestaciones del arte universal.⁷

El que és curiós és el fet que fins avui dia el llibre de Riquer és l'única monografia dedicada a l'artista britànic, i el que és encara més sorprenent és que la majoria dels estudiosos anglesos de l'Arts and Crafts Movement o del *modern style* desconeixen l'estudi de Riquer, que també —cal dir-ho— ben pocs catalans i espanyols han llegit.

L'article «Referent a museus», publicat en *La Renaixensa* el 14 d'abril de 1902, s'hauria pogut posar a la secció «*Varia*», ja que una gran part tracta de la política dels museus, però l'altra part tracta d'art industrial, i per això l'he volgut incloure en aquest apartat. L'article és motivat per la constitució, el 12 d'abril, de la Junta de Museus i Belles Arts que havia de tenir cura de l'administració, la direcció i la cura dels serveis de belles arts i dels museus artístics i d'arqueologia de l'Ajuntament de Barcelona.⁸ Aquest article de Riquer no va ser l'únic crític amb la creació del nou organisme: Sebastià Junyent, des de *Juventut*, publicà tres articles amb comentaris punyents.⁹ Tant Sebastià Junyent com Riquer critiquen la composició de la Junta, però no per les mateixes raons. El primer està a favor que els tècnics de la Junta siguin principalment artistes, mentre que Riquer es queixa que no hi hagi vertaders arqueòlegs, ni tan sols aficionats intel·ligents «exceptuant-ne un, que té el bon gust d'anar arrodonint una formosa col·lec-

⁷ R. RUCABADO, «Robert A. Bell. Un libro de Alejandro de Riquer», *La Cataluña*, Barcelona, 29 d'octubre de 1910, p. 682-684.

⁸ Maria Josep BORONAT I TRILL, *La política d'adquisicions de la Junta de Museus 1890-1923*, Barcelona, Junta de Museus de Catalunya / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, p. 83-86.

⁹ Andrea A. GARCIA I SASTRE, *Els museus d'art de Barcelona: Antecedents, gènesi i desenvolupament fins l'any 1915*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, p. 376.

ció de dibuixos catalans», i que era, evidentment, Raimon Casellas. I és que Riquer no creu en un museu format amb les adquisicions d'obres d'artistes contemporanis sense cap vàlua, segons ell, sinó que el que vol és un museu per a l'ensenyança dels artistes, ple de les obres dels «il·lustres predecessors nostres» i dels grans mestres del passat, dels quals es podrien guardar obres que malauradament són exportades a l'estranger. Per a Riquer, doncs, els museus han de tenir obres mestres que puguin inspirar els artistes i artífexs actuals, han de ser pedagògics, i conclou: «Per totes aquestes raons, jo crec que per a arribar a produir art de debò a Barcelona, el Museu hauria de ser de vertader *art antic*».

En el paràgraf final torna a l'art industrial, un dels seus temes predilectes. Diu que si l'Ajuntament vol que Barcelona sigui un mercat industrial amb base artística, com moltes altres grans ciutats d'Europa, ha de procurar que el seu museu tingui obres que siguin una ensenyança per als artistes catalans: «i llavors l'art, la indústria i el comerç d'ací, estaran a l'alçada dels de les nacions més avançades». I, com en l'article sobre l'«Àlbum catàleg de la casa Escofet-Tejera y C^a», conclou sobre la necessitat que els productes artístics realitzats a Catalunya no siguin males còpies d'obres de l'estranger i tinguin caràcter propi, català, la qual cosa els donarà valor internacionalment.

«Àlbum catàleg de la casa Escofet-Tejera y C^a», *Juventut*, Barcelona, núm. 13, 10 de maig de 1900, p. 205

La casa Escofet-Tejera y C^a acaba de publicar un àlbum catàleg dels seus enrajolats hidràulics que són una mostra d'avenç per a un país, no circumscriuint el que dic a Catalunya, sinó admetent-hi els països més avançats d'Europa i d'Amèrica. L'àlbum, executat amb la pulcritud que caracteritza tot allò que surt dels tallers de can Thomas, està fet sense plànyer-hi gastaments, imprès en bona cartolina i amb un tiratge considerable de colors; ricament enquadernat. Firmen els projectes artistes de tan reconeguda vàlua com els senyors Lluís Domènech, Antoni Gallissà, J. Puig i Cadafalch, J. Font Gumà, Mario López, Carles Pellicer, J. Pascó, E. Moyà, Jeroni F. Granell, Antoni Rigalt, Martí Albiñana, J. Vilaseca, J. Fabré Oliver, Arturo Mélida, Tomàs Moragas i d'altres.

Solament aquesta llista de noms diu que els senyors Escofet-Tejera y C^a saben clarament que l'art industrial és un art que s'ha de prendre tan seriosament com l'art de pintar un quadre o esculpir una figura; que no ignoren que en països tan avançats com Anglaterra, genis portentosos com el de William Morris no es donen de menys dibuixant una rajola, un moble, la portada d'un llibre o la mostra d'una roba per a teixits d'estampats, sinó que, al contrari, apliquen el seu admirable talent a la composició d'un motiu per a paper de parets, ennoblint el que a primera vista podria semblar més vulgar, com ho feu el ja esmentat William Morris, com ho estan fent Walter Crane, Leon Solon i tots els artistes més ponderats d'Anglaterra i dels Estats Units d'Amèrica.

Si l'exemple que dona la casa Escofet fos seguit pels potentats de la nostra indústria, l'art industrial i decoratiu de Catalunya arribaria a tenir un caràcter ben determinat, un segell propi, perquè les demostracions d'art, encara que es facin en una gran exposició, sempre revelen caràcters aïllats, *modos* de sentir ben diferents, atès que la producció d'aquest que podem dir-ne art menor determina un gust, una tendència, les aspiracions de tot un poble. Per això voldríem que l'exemple fos seguit per tothom, que en lloc de buscar a baix preu models exòtics que no s'avenen amb les nostres tendències ni amb el nostre mode de ser, els productors es preocupessin de tenir dibuixos originals que al mercat valdrien molt més, sempre que fossin escollits amb intel·ligència.

De l'execució no en parlem, perquè ja se sap que els nostres industrials saben executar. El que no saben és atrevir-se a fer el que ha fet la casa Escofet-Tejera y C^a. Per a les nostres habitacions tenim enrajolats, gràcies al lloable esforç d'aquests senyors; mes, i la resta? I els papers de les parets, la construcció de mobles originals, la tela per a cortinatges i tapisseries?

La gent de fora, ara per ara, no trobarà un segell personal, un caràcter que determini un gust nostre, a les nostres cases. Ara per ara seguiran veient-hi un gust estrangeritzat que, pel fet de no ser nostre, no podem fer-lo bé i resulta de *marchand parvenu*, o pitjor encara.

Felicitem de tot cor la casa Escofet i desitgem que el seu exemple sigui seguit per tots, creant sanes emulacions de bon gust i d'originalitat.

«R. Anning Bell», a *Aplech de sonets*, Barcelona, 1906Sonet xxxiv
«R. Anning Bell»

Manca en l'estàtua nova del marbre de Carrara
el sagrat patinatge que fa el temps indolent,
i el crític erudit no s'atreveix encara,
mes s'atreveix el cant del poeta clarividenc.

Anning Bell, la columna ja és ferma a l'hora d'ara;
tu mateix l'has alçat ton sòlid monument,
reconegut per l'ànima reflexiva, conscient,
que deixa un brot de llor al bell socle¹⁰ de l'ara.

Tos policroms relleus i sumptuoses vidrieres,
l'encant de tes pintures i tes decoracions,
prossegueixen l'esforç de florentines eres:

absort, el bibliòfil veu tes il·lustracions,
i devot de Bellesa que adora el temps passat,
com qui sent un nou himne, els guaita extasiat.

Robert A. Bell, Barcelona, 1910

Una carta debida a la amabilidad de Miss Hamel Lister, discípula de Robert Anning Bell y artista a su vez muy recomendable, nos comunica algunos datos que personalmente no habíamos podido obtener del maestro. La carta dice así:

Espero que me perdone haberle hecho esperar tanto tiempo; pero antes de contestar a sus preguntas he debido recabar de mi maestro el permiso de comunicarle algunos datos biográficos. No sabía si, intencionadamente, él había guardado reserva para con V. por lo que a su persona se refiere, o bien si solamente por modestia se abstenía. En fin, tengo el permiso, y voy a contarle los hechos principales de su vida.

¹⁰ «socle», paraula francesa que es pot traduir per 'sòcol, pedestal'.

Nació en Londres en 1863. Pasó su juventud bajo el sistema rígido de una madrastra poco simpática que nunca alentó sus aptitudes y sus gustos artísticos, que tampoco fueron secundados por el padre, absortos ambos en la geología. Al salir de la escuela, el joven Bell entró en casa de un arquitecto, y sus estudios de entonces le han valido lo bien trazado de los edificios que menudean en los fondos de sus dibujos, siempre razonados y bien contruidos. En sus horas libres o de recreo, encerrado en la habitación, se ocupaba dibujando y pintando; mas, como encontrase poca tolerancia en este sentido, mostrose reservado, desconfiando de las personas que le rodeaban. Al cabo de dos años ganó una bolsa de estudiante en la Academia, y su talento se manifestó rápidamente. Todo cuanto podía ganarse en premios o bolsas, le caía entre manos, de manera que desde el momento en que escogió su profesión, aun siendo estudiante, supo crearse una independencia que le libraba del yugo paterno. De ahí pasó por diferentes escuelas, ya de Londres ya de París; pero, según él, no encontró su alma artística hasta tanto que pudo por primera vez pisar el suelo de Italia; desde entonces, cuantas inspiraciones han surgido en su mente, cuanto ha aprendido, todo viene de allá. En los años siguientes se dio a conocer especialmente por sus relieves policromos en gesso fibroso, un arte al que dio nueva vida y desarrollo bajo la influencia de los Della Robbia y de las pequeñas bagatelas encantadoras en gesso y en estuque, obras de maestros desconocidos, que se encuentran profusamente en Italia. Hizo sus primeros experimentos con estos materiales en compañía de George Frampton, su íntimo amigo, hoy de la Academia de Escultura y de todos conocido. Los dos compartían en aquel entonces un taller, en el que alojaban un tercer miembro, un gato, que se llamaba Lesbia, según la antigua canción:

Lesbia de ojos radiantes.

La primera obra de esta colaboración, en relieve policromo, estaba destinada a la iglesia de Santa Clara, en Liverpool, un retablo con *panneaux* de ángeles en adoración. Después, R. A. Bell ha continuado el mismo género, decorando varias iglesias, pero de Mr. Frampton no conozco otra obra de esta especie. Mr. Bell ha ejecutado también muchas decoraciones en *plâtre* para la arquitectura doméstica, entre ellas: *La reina de los corazones*, *La música y el baile* y una serie de *panneaux* para un castillo francés. Estos son sus relieves más conocidos. En 1894 se formó en Liverpool una escuela, bajo la dirección de la Universidad, donde se proponían enseñar al mismo tiempo arquitectura, escultura, pintura y dibu-

jo, de modo que, antes de escoger su especialidad, el estudiante tuviera conocimientos de estas distintas ramas del arte. Este proyecto fue muy agradable a Mr. Bell, que sabía, por experiencia propia, cuánto le habían aprovechado los estudios de arquitectura, y aceptó enseguida un cargo de profesor. La nueva escuela era una pequeña construcción de madera situada en los terrenos de la Universidad; durante los primeros meses de su existencia, Mr. Bell y su colega, que enseñaban a modelar, ejecutaban sus propias obras en el mismo taller que los estudiantes, de manera que estos podían observar todos los métodos de sus maestros. Después, los estudiantes más adelantados tenían el privilegio de ayudarles en sus obras, y se encontraban con que, abocetando, de los croquis del maestro, cartones para vidrieras o apuntando para él la tipografía sobre un cartel, o siguiendo atentamente los progresos de un relieve policromo, adquirían el conocimiento íntimo y práctico de las diversas artes que se producían a su vista. El maestro observó que, pasados dos años, había logrado una reunión de alumnos de entre los cuales pudo escoger media docena para trabajar, en combinación con él, en una obra de importancia. Él mismo hizo el dibujo de la pieza central sobre la chimenea de la sala, pintó la cabeza, las manos y parte de los ropajes; lo restante se hacía, bajo su dirección, por los alumnos. El asunto era una canción de niño muy conocida y fue tratado con gran riqueza de colores, adornado de gesso y de oro. Más tarde, dos estudiantes fueron escogidos para dibujar las alas y ejecutarlas. El resultado fue, ya que no de la misma belleza que si lo hubiese llevado a cabo el maestro, por lo menos digno de enorgullecerle. Durante este tiempo, A. Bell gozaba de una vida social feliz y sencilla. Casi desde su llegada, se había encontrado rodeado del círculo más exigente y escogido de la Universidad. Su pequeño aposento en la escuela era el sitio de reunión, especialmente en ocasión del *five o'clock tea*, de cuanto había de más intelectual en la vecina Facultad. Mantuvo siempre con sus colegas y con los pintores de la villa excelentes relaciones; pero sus íntimos eran los grandes espíritus, hombres hoy día muy conocidos en el terreno de la literatura y de las ciencias: Sir Oliver Lodge, los profesores Raleigh Gotel, Kuns Meyer, Boyce y Strong; tales eran sus mejores amigos, que, tratándole constantemente, hallaban siempre en él cordial acogida. Muchos eran los extranjeros que venían a visitar la escuela, conocedores de las obras de Mr. Bell y deseosos de tratarle, resultando muy divertido, para nosotros los alumnos, observar la sorpresa de estos admiradores al ver a un maestro que, por su juventud, se confundía con sus discípulos y podía tomársele por uno de ellos. Anning Bell es poco alto, tiene la cara ovalada y, como siempre va bien afeitado, ofrece el aspecto de un joven-

cito. Sus facciones son pequeñas y regulares, los ojos pardo-grisáceos y es corto de vista. La boca, amable cuando habla o ríe, se cierra en una línea recta, algo rígida, cuando se pone serio. Habla de prisa y en voz casi baja; pero tiene el don indispensable al buen profesor: se expresa en lenguaje muy sencillo, usando siempre la palabra justa, la frase que traduce exactamente lo que quiere decir. Esta facilidad, esta facultad, la debe sin duda a su cultura general, a sus grandes conocimientos literarios y a su raro talento. Hacia fines del cuarto año de su residencia en Liverpool, se encontró con que la escuela, en continuo progreso, le absorbía de tal manera que no le dejaba tiempo para sus propias obras. Entonces decidió volverse a Londres y alquiló un taller en Chelsea, barrio muy frecuentado por artistas. En setiembre del año 1900 se casó con Miss Hornæ Steel, cuñada de uno de sus amigos, y algunos meses después salían de Londres los esposos para establecerse en una casa antigua situada en un villorrio muy pintoresco del Berkshire. Mr. Bell tiene como taller un enorme aposento desde el cual se ve el campo cruzado por un arroyo. Imposible imaginar un sitio más ideal. La señora Bell se interesa en todo cuanto hace su marido y se ha tomado la molestia de aprender a construir y a decorar marcos según los dibujos del maestro, a fin de que cada uno de sus cuadros esté ceñido por el adorno más adecuado. En 1904, por invitación, pasó a ser miembro de la Royal Society of Painters in Watercolours, más conocida por el nombre de La Vieja Sociedad, homenaje que se hizo a Bell, aun cuando este, en aquel entonces, había trabajado poco por este procedimiento. Desde aquella época, ha producido muchas acuarelas. A semejanza de Burne-Jones, da poca importancia a la técnica ordinaria y aprobada de este modo de pintar; sus acuarelas no parecen acuarelas, pero tienen un sello y un encanto del todo personal. Sin duda sabe V. en qué artes y con qué diversidad de medios se ha expresado, siempre con resultados felices e interesantes: el mosaico, el plomo montado, el temple, el gesso, el fresco. V. conoce sus exlibris y sus ilustraciones, sus cuadros al óleo y sus acuarelas, y en especial sus vidrieras y sus relieves policromos. Si hay algo más que desee V. saber, tendré gusto en decírselo, en especial si se trata de la época de su estancia en Liverpool. Bien pudiera contarle muchas otras cosas, pero creo que le serían poco útiles. Todo aquel tiempo tiene para mí un encanto especial, el encanto que ilumina los años estudiantiles.

Miss Hamel Lister, a cuya amabilidad debo las noticias transcritas, es a su vez, como dije, una artista de mérito, a juzgar por los her-

mosos exlibris que ha producido. Lamentamos no conocer mejor su obra, pues en lo poco que de ella hemos visto se revela claramente que del maestro supo apropiarse más de una cualidad, conservando, sin embargo, un modo propio de sentir. No resistimos a la tentación de citar sus exlibris para Daisy Calders; el de la Leicester Nurse Home, que lleva por lema «Labor ipse voluptas» y es una pequeña joya; el de James Calder, mancha ornamental del mejor gusto, y el de Kate Childs Forwood, cuyo fondo es de una poesía encantadora. ¿No será esta artista uno de los aventajados discípulos de quienes nos habla al recordar con tanto cariño la estancia en Liverpool de Robert A. Bell, de aquellos que con tanto acierto supieron secundarle en alguna de sus obras? Nada tendría de particular, cuando sabemos que Bell es quizás el primero entre los dibujantes ingleses

que cultivan el refinado arte del exlibris. La obra de Bell, al tratarse de estas marcas de posesión del libro, en su conjunto merece la consideración de que goza entre artistas, aficionados y coleccionistas. Sin atrevernos a decir que algunos de sus dibujos sean incomparables, podemos afirmar que le aseguran el primer lugar en el género, tanto en Inglaterra como en el extranjero. Cuando, en los números primeros de *The Studio*, aparecieron las reproducciones de sus primeros exlibris, recordamos nuestra sorpresa y el delicado encanto que se desprendía de aquellas fuertes y a la vez delicadas obras; su atractiva sugestión; la sorpresa de ver realizado algo que soñábamos interiormente y que no habíamos acabado de definir; una gran corrección, que recuerda a los maestros del Renacimiento italiano, puesta en evidencia por medio de una mancha japonizante muy nueva, tan severa que puede llamarse clásica. Parece desprenderse de cada una de estas pequeñas joyas un perfume seductor que engendra cariño, casi



Autoretrat de Robert Anning Bell, sanguina, 1908.

amor, hacia el maestro desconocido. Más tarde, cuando tuvimos la suerte de serle presentados, de verle de cerca, de conocerle personalmente, este sentimiento de simpatía se afirmó, y es que R. A. Bell posee una gran alma de artista, que sabe comunicar por medio de su obra y por su palabra. Es inútil analizar en este estudio, dedicado a la creación general del artista, las cualidades reales de los exlibris de Anning Bell, pues cuantos se interesan por el arte decorativo saben las bellezas que se encierran en ellos. Recientemente, dice Mr. Gleeson White, en un artículo publicado por *The Studio*, uno de los primeros artistas franceses examinaba una colección de exlibris de artistas ingleses modernos; cuando llegó a los de Anning Bell, él, que hasta entonces había permanecido callado, manifestó sin reserva toda su admiración, declarando que aquello era una reunión de pequeñas obras maestras verdaderamente inspiradas en los mármoles del Partenón, y no se cansaba de hojearlas para descubrir todas sus bellezas. Tal homenaje, procediendo de un hombre de fama universal, vale más que cuantas descripciones pudiésemos hacer de la obra del artista inglés.

Sus acuarelas, sus cuadros al óleo, tienen el mismo encanto de sus exlibris, realizados por el color; un colorido inspirado por los grandes maestros venecianos, secundado por un artista que parece ser veneciano también. Su *Amor jugando a los naipes* es de concepción original, con fragmentos que, conservándose siempre personales, evocan la memoria del Tintoretto, del Veronese. Su acuarela *The Pool*, expuesta en la Royal Society of Painters in Watercolours en el invierno de 1898, se recuerda como una obra definitiva. *The Belvedere*, que fue expuesta al mismo tiempo, es una acuarela de gusto severo, de severa forma y factura, siendo de notar en estas dos obras la preocupación del procedimiento; la técnica es cuidadísima, digna de los más hábiles maestros en el manejo de la aguada, ya no del modo que nos las presenta Miss Hamel Lister, sino con la franca simplicidad de medios de los que han vencido en absoluto las dificultades técnicas. Sus libros ilustrados son incomparables y nadie entre los modernos ha llegado a producir una nota de arte tan elevada. Para encontrarles algo similar, es preciso volver atrás y recordar aquellas famosas ilustraciones del *Sueño de Polífilo* atribuidas a Mantegna y a Bellini, o bien otras de la misma elevación que produjeron los maestros del Renaci-

miento italiano. No es difícil ser profeta por lo que a ellos se refiere, y puede asegurarse que dentro de algunos años estas ediciones han de ser la desesperación de bibliófilos y bibliómanos, que se las disputarán a puñados de oro como hoy se disputan tantos libros de menor valor artístico. Robert Anning Bell y Arthur Rackham son los ilustradores ingleses por excelencia; a ellos corresponde un primer lugar, como corresponde a Ricketts y a Shannon un lugar aparte. Walter Crane indica la perniciosa influencia de la fotografía en la ilustración, poniendo de relieve el perjuicio causado a la inventiva del dibujante, al sentimiento del adorno y de la línea. Nadie más alejado de la frialdad, de las mezquindades y de la deformación fotográfica que R. A. Bell. Sus gestos, de los que no reproduce la máquina sino la inteligencia, sus figuras son de una realidad absoluta viven en él aureoladas por la fantasía de un erudito que sabe prestarles un sello de distinción y de nobleza poco común, una gran personalidad, la suya, la de Bell, que nos las presenta estilizadas por su visión fuerte, venciendo las imposiciones de procedimiento. Actualmente, los editores ingleses, enamorados del color, pudiendo disponer de un medio de divulgación tan fácil como la tricromía, lanzan al mercado centenares de libros de un carácter poco apropiado y que por las exigencias de reproducción se apartan de las buenas costumbres tipográficas, engendrando abigarramientos y extrañezas de mal gusto que ni tan siquiera conservan el atractivo que tenían antes las publicaciones de álbumes de enseñanza infantil, destinados a herir las imaginaciones pueriles tanto por la letra como por el color. ¡Qué diferencia tan extraordinaria media entre estos libros y los de Kate Greenaway, sabiamente coloreados y de exquisita visión! Estos últimos, si bien son más antiguos, se acercan mucho más al ideal que sentimos tratándose del libro, del que ha de tomar forma impuesta por la imprenta en colores, el día que la viñeta tipográfica policroma puede mezclarse armoniosamente con el texto, sin perder su característica severidad ni la flexibilidad elegante que permite al artista obrar libremente, prescindiendo de los recuadros y los límites exigidos por la reproducción. A pesar de todo, nuestras simpatías se inclinan hacia la severidad del blanco y negro, enriquecidos algunas veces por una tinta roja, hacia los antiguos preceptos de los cuales nunca se ha apartado R. Anning Bell. Sus primeras ilustraciones le fueron encargadas por Ernest Nister entre 1889 y

1893 y vieron la luz junto con algunas obras de regalo destinadas a niños, publicadas por el mencionado editor, siendo estas sencillos trabajos de remesa en los que no se concedía al artista libertad alguna, a pesar de lo cual sorprendían en ellos las condiciones que hacen prever la importantísima obra que más tarde ha de asociarse al nombre del ilustrador. El primero de estos libros, *Evergreen (Siemprevivas)*, publicado en 1889, contiene delicadísimos estudios de hierbas y plantas; después, *The Golden Treasury of Art and Song (Tesoro áureo de arte y de canto)*, primer libro en cuya portada consta que ha sido ilustrado por R. A. Bell, está lleno de dibujos en colores a la manera de Marcus Stone. Los demás son: *Sing a Song of Sixpence (Canta una canción de a dos reales)*, *Times*, *The visit of St. Nicholas (La visita de San Nicolás)*, *Burns Pictures*, *Cinderella (La Cenicienta)* y *Jack The Giant Killer (Juanito Matagigantes)*. Los primeros dibujos en que Bell pudo obrar con independencia fueron los de *Sylvia's Journal*, cuando este periódico salía bajo la dirección de Marriott Watson. Figuraron en la exposición de Arts and Crafts, donde atrajeron la atención de Lord Leighton, que quiso ser presentado al artista y le encargó el dibujo de su exlibris. En 1894 los Sres. Dent publicaron tres libritos de cuentos de hadas: dos de ellos fueron ilustrados por Bell y el tercero lo fue por Granville Fell. El primero contiene *La bella dormida en el bosque* y *Dick Whittington y su gato*. En el segundo se encuentran *Juanito Matagigantes* y *La bella y la fiera*; pero aun cuando estas ilustraciones muestran la mayoría de las cualidades de la obra posterior de R. A. Bell, carecen aún de su importancia decisiva. El año siguiente ejecutó algunos dibujos para una edición del *Año cristiano* del editor Methuen, y su obra realmente importante comienza con *El sueño de una noche de verano*. Al hacer el estudio crítico de este libro, dice G. R. Dennis:

Domina en todo él una nota de distinción y de estilo que le crea un lugar aparte entre sus similares. El dibujo de doble página que representa la entrevista de Oberón y Titania es un buen ejemplo de la obra del artista durante este período, demostrando además su habilidad en evocar una escena fantástica conservando la poesía y el humorismo, añadiendo a ellos la cantidad justa de realidad. La composición y distribución de espacios son excelentes. Titania es algo insípida, pero la caracterización

de las figuras restantes es admirable. Observad la expresión entre ansiosa y espantada de la cara de la niña a la izquierda de Titania y comparadla con la postura imprudente y agresiva de la figura del extremo derecho del dibujo.

A esta observación podemos añadir que bien vale la pena fijarse en la actitud e indumentaria de los acompañantes de Oberón, así como en la riquísima fantasía con que ha vestido a Titania; por lo que se refiere al fondo, añadiremos la observación que hace Kate Greenaway en una de sus cartas a Ruskin:

Os he hablado adrede de un libro, *El sueño de una noche de verano*, ilustrado por Robert A. Bell; este ha dibujado por entre la hierba pequeños *crocus*, que encuentro monísimos; también yo dibujaré algunos cuando florezcan; pero los malvados gorrones me los destrozan a picotazos en cuanto se abren.

En otra carta, inédita, de la misma insigne ilustradora, critica las hadas de Bell, que le parecen demasiado materiales, demasiado corpóreas. Las mismas que figuran en el frontispicio del libro, se le presentan más bien como graciosas chiquillas aladas que como seres inmateriales; a pesar de esta observación, la orla es de exquisito gusto y el dibujo central, de idealidad encantadora; la portada en rojo y negro es de un dibujo fácil, es la obra de un artista que domina la forma a voluntad, y en todo el libro campean el gusto y la severidad que Bell ha heredado de los artistas del Renacimiento italiano, sin que nunca abdique de su fuerte personalidad. Este gusto italiano se acentúa especialmente en el paisaje convencional que ilustra el parlamento de Oberón y que evoca en la mente los fondos dibujados por venecianos y florentinos. Todo el libro es una joya, a pesar del papel flojo y esponjoso que perjudica la impresión y no es agradable al tacto. Lástima que el editor no se sirviera de papel de tina, de un papel semejante al de las ediciones de Ricketts y de Shannon, grabando los dibujos en madera, para crear una edición que en mis ensueños de bibliófilo veo adornada de grandes márgenes que encuadran los caracteres bien dibujados, la compaginación bien distribuida y los dibujos reforzados por el trazo del buril que vacía el boj. El articulista G. R. Dennis critica en especial los brazos que dibuja Robert A. Bell, tildándolos

de flojos, cuando a mí me parecen todo lo contrario. Los brazos y las manos que dibuja R. A. Bell son de admirable belleza. Bástame levantar la vista para citar los del famoso cartel de la Escuela de Arquitectura de la ciudad de Liverpool, que tengo delante, y hojear *El sueño de una noche de verano* para encantarme con los carnosos y mórbidos de las dos figuritas de la orla que encuadra el comienzo del primer acto, escena primera; los de Elena en la página 47; los que hacen el gesto precioso de Hermia y Helena en la página 69; y en general todos ellos, aun cuando aparezcan arropados con aquellas preciosas mangas cuyo secreto posee Bell. Dennis critica los brazos de Ariel pegando a Calibán, a Stefano y a Trínculo en *La tempestad* de Shakespeare, y yo, francamente, no veo por qué. *La tempestad* es, a mi ver, en ilustración, la obra maestra del insigne artista; en ella ha alcanzado una robustez que no tienen los dibujos de *El sueño de una noche de verano*, y sus dobles páginas son de lo más fuerte y hermoso que han producido los ilustradores modernos y antiguos. Las villas de Milán y de Nápoles, simbolizadas por dos hermosas figuras que sostienen los respectivos escudos, vienen encuadradas por dos marcos del mejor gusto y comienzan el libro con una nota de exquisita distinción. El conjunto de la obra nos evoca de nuevo el recuerdo de *El sueño de Polífilo*, con su severa grandiosidad, su corrección y su vago misterio, que el maestro debe de haber estudiado cariñosamente. Los paisajes son soñados; los fondos arquitectónicos, una Italia quintaesenciada con sus logias, sus pozos, sus ábsides, sus campaniles y sus castillos en lo alto de un peñasco. Las columnas aparecen cubiertas de pámpanos y de uvas. Las figuras son ensueños del Veronese, de Mantegna, sin que ninguna de ellas se les parezca servilmente, porque son la obra de un italiano de los mejores tiempos nacido en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XIX, de un artista que ha influido con su producción en el hermoso movimiento que ha acabado por imponerse. R. A. Bell ha nacido de aquella semilla, es el fruto de una época anterior, que se expresa en el lenguaje moderno propio de nuestros días, es el conocedor de todo lo bueno que creó aquella pléyade excepcional de artistas, es el artista que tiene fuerzas para continuarlo y conscientemente lo continúa. Una empresa mucho más seria que la de la ilustración de las obras ya citadas era la ilustración de *The Altar Book* (misal), publicado por The Mer-

rymount Press de Boston en 1896. Es un noble folio suntuosamente impreso en negro y rojo sobre papel de tina, siendo la letra del texto dibujada por Mr. Goodhue. El asunto era grandioso y el artista supo colocarse a la altura conveniente. Los dibujos son esencialmente decorativos en su carácter, y aun cuando en algunos detalles, especialmente en el signo de la Pascua, se trasluce la influencia de Burne-Jones, resultan originales y de gran efecto. Todos ellos demuestran su gran sentido de la distribución de masas, de las manchas de blanco y negro, y en todo aparecen el buen gusto y el sentimiento de estilo que en tan alto grado posee el artista. Es un libro del que bien puede su editor, Mr. Updike, sentirse orgulloso, pues desde los dibujos de Bell, que van encuadrados por admirables orlas de Bertram Grosvenor Goodhue, hasta el más pequeño detalle de disposición y de compaginación, enaltecen la preciosa obra salida de The Merry-mount Press. Más recientemente, otro editor de Boston, Mr. Bartlett, ha publicado en forma de calendario seis dibujos de Bell que simbolizan las *Bienaventuranzas*. Son dibujos muy trabajados, de concepción delicada, pero que carecen del encanto de los de *The Altar Book*. En 1896, los editores Bell empezaron ambas series de *Endymion*, y, aconsejados por Gleeson White, R. A. Bell recibió el encargo de ilustrar el primer volumen, mientras que Byam Shaw, el artista que más tarde debía ilustrar las obras completas de Shakespeare publicadas por el mismo editor, se encargaba del segundo. En una nota que sigue a la introducción del libro de Shelley, al cual nos referimos, dice Walter Raleigh textualmente:

Creemos que la presente selección de los poemas de Shelley contiene las más estimadas obras líricas de este autor. Ningún otro poeta opone obstáculos tan desesperadores al ilustrador, si por ilustración se entienden los dibujos que ayudan a comprender el poema. Pero el arte llama al arte y no puede encontrarse reprobable un bordado de hermosos dibujos sugeridos por la lectura del poema. Si los encontráis inútiles, condenadlos junto con el prefacio.

Citemos, como ejemplo de lo que dice el prologuista, el dibujo de página entera que corresponde al himno a Pan, página 85, el cual representa unas ninfas que, por entre las cañas de un estanque sembra-

do de flores acuáticas, se asoman como para hacerse admirar de un incógnito espectador, dibujo que, sin relación con el poema, no puede llegar más a propósito ni traducir mejor la idea de Shelley. Mencionemos también, en la página 187, en el poema de Adonaïs e ilustrando los versos

Dolor hizo volver la Primavera loca, y va arrojando
sus pétalos hermosos como si Otoño fuera...

que, al contrario de la otra, no puede transcribir más gráficamente la idea del poeta. La doble portada del libro, en rojo y negro, es de gusto severo; el genio de Shelley entona en la primera página su canto doloroso; en el anuncio del contenido del libro, una bella figura femenina sostiene sobre las rodillas la bandeja de frutas, mientras a su izquierda un mancebo se dispone a arrojar una gran cesta preñada de flores; en la introducción, la mujer-genio toca un instrumento pastoril, mientras la clásica bacante se mueve ritmando una danza al son de los platillos, envuelto el todo por una nube luminosa. La doble página del *Miscellaneous Poems* es un perfecto idilio cuyo protagonista es Pan. *The Cloud* es una maravilla de expresión, de luz y de color, y el encabezamiento de la «Oda a Nápoles, época I» es un dibujo que firmaría el más exigente maestro. ¡Con qué holgura y buen gusto en la disposición de las líneas aparecen las cabeceras de *To Jane*, *The Invitation* y este *Fragment on Home*; y los finales de las páginas 129, 142 y 144! ¡Qué potencia de expresión en *Dirges and Laments*; cuánto sentimiento y belleza en la doble portada de *Adonaïs*; qué cabecera y qué paisaje el de la escena IV del *Prometheus Unbound*! Sería interminable la enumeración de dibujos excepcionales con que R. Anning Bell ha adornado los libros que por su buena suerte le han sido confiados. Como dice Gabriel Mourey en su precioso libro *Passé le détroit*, sus ilustraciones componen verdaderos cuadros de múltiples figuras, donde sabe de un modo encantador trazar con abundancia y sin oscuridad los caracteres de una escena, de un medio, de una época. Su arcaísmo sin *parti pris*, en los libros para niños, se ilumina de ironía o con la dulce sonrisa de la abuela contando un cuento en el que se siente la pena de no creer. La especie de neurosis que caracteriza a Aubrey Beardsley no devora a Bell; este ve simple y luminoso, sin complicaciones,

menos atraído por la representación de la vida moderna; aquel sorprende e inquieta, este encanta y seduce.

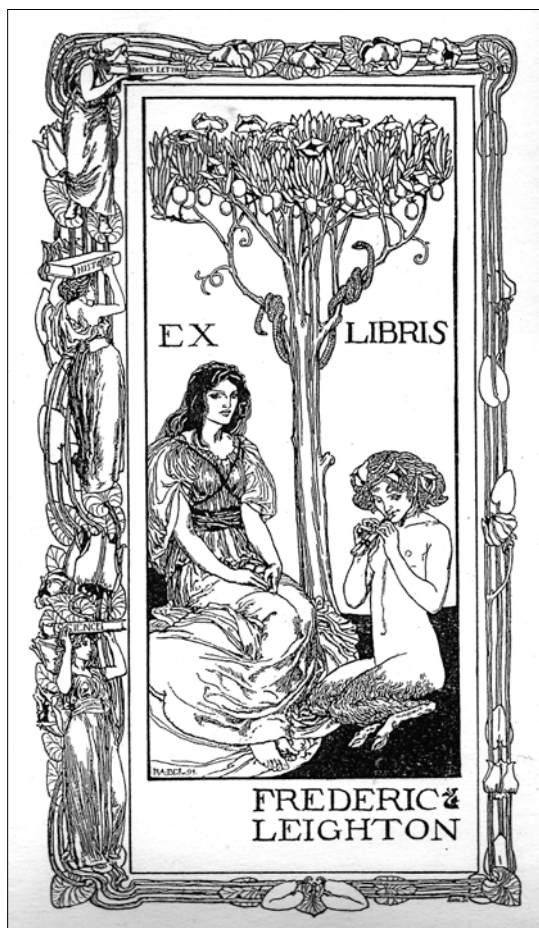
Los ilustradores ingleses son siempre correctos, cuidadosos de su producción, gente que profundiza el asunto que debe tratar, que sabe asimilar su obra concienzuda al texto que se le propone, desenvolviéndose en múltiples personalidades que abarcan todos los géneros, que sorprenden a menudo por lo inesperado, por lo nuevo de su concepción y de su producción. Desde Rossetti hasta Phil May ponen de manifiesto todos los estilos; son extraordinarias la cultura, el ingenio, el talento y la inventiva que representan este enorme montón de obras ilustradas que ha legado a su país, como riquísima herencia de arte, este sagrado batallón de artistas estudiosos y personales. Componen todos ellos la numerosa falange que dejó tras de sí la luminosa vía cuya luz aprendieron a ver los actuales continuadores de su esfuerzo, valientes campeones que saben enarbolar el estandarte de la personalidad innata o sanamente adquirida. Estos artistas desaparecidos, que han sembrado tantas joyas y se llaman Sir Madox Brown, Burne-Jones, Walter Crane entre los pocos supervivientes, Du Maurier, L. Fildes, Herkomer, Boyd Houghton, Arthur Hughes, Holman Hunt, Reese, Lawless, Lord Leighton, Sir J. Millais, North, Pinwell, Poynter, Rossetti, Frederick Sandys, Simeon Solomon, Thenniel, Walter Frederick, Whistler, etc., todos ellos artistas de renombre, todos ellos ilustradores. A ellos puede juntarse gloriosamente Robert Anning Bell, seguro de ocupar uno de los primeros puestos. Si se formase el catálogo ilustrado de sus obras, sorprenderían el número y la extraordinaria variedad de procedimientos de que puede felizmente disponer. Parece que el arte no guarda para él secretos ni dificultades, pues del mismo modo que dibuja sobre el papel, traza su concepción sobre una piedra litográfica, ejecuta una acuarela o una pintura al óleo. Así pinta como esculpe, o traza con severo carácter la línea vigorosa y enérgica de las vidrieras en colores que han de tamizar con su misteriosa luz el ámbito de una iglesia.

En el año 1907, aceptando la invitación del Ayuntamiento de Barcelona, exhibía Bell en la V Exposición Internacional de Bellas Artes dos acuarelas que tenían la firme robustez de pinturas al óleo, la primera titulada *Fiesta en Arcadia* y la segunda *El ruiseñor*; esta última, adquirida por el Ayuntamiento y destinada al Museo barcelonés. Ex-

puso también una preciosa pintura al óleo, cuyo asunto está inspirado en una poesía de J. Lilie y se titula *Cupido jugando a cartas sus besos*, pintura que adquirieron algunos artistas y aficionados de Barcelona y ofrecieron al Museo, donde figura en la actualidad; este rasgo espontáneo de los mismos artistas es la mejor sanción que puede caberle a la obra. A este acto respondió Bell con la habitual generosidad y nobleza que le caracteriza, rogando al Museo se dignara aceptar uno de los cinco cuadros en que se exponían diferentes ilustraciones de los poemas de Shelley, además del ya adquirido por el Ayuntamiento de la ciudad. Otros dos dibujos de los mismos poemas, que figuran en el catálogo de la Exposición con el núm. 75 de la Sección Inglesa, fueron adquiridos por el conocido *amateur* Don Félix Boix para aumentar la rica colección que dicho señor posee en Madrid, y allí campean entre refinamientos del siglo XVIII y sanguinas de Goya. En el mismo año 1907, publicaron en Londres los editores Dent & Co., bajo el título de *Palgrave's Golden Treasury*, una antología de poetas ingleses ilustrada con algunos dibujos y con veinte y cinco acuarelas de Robert A. Bell. El libro es un libro bien presentado, bien impreso, pero escaso de márgenes, especialmente en su parte superior. Además de esto, la mayoría de las acuarelas tienen por marco una gruesa franja que las perjudica y la tricromía es deficiente. A pesar de ello, la obra de Bell se impone, la acuarela que forma frontispicio e ilustra una poesía de Shakespeare correspondiente a la página 14, por más que el rojo, el color fatal a la tricromía, se extienda vulgarizando tonos, recuerda bien las obras del maestro, así como la que ilustra la poesía de Drayton, la de Lilie, que es del mismo asunto pero compuesto distintamente que el cuadro citado anteriormente; la de Milton, página 68, con su precioso fondo y bella actitud del personaje; otras tres del mismo poeta, páginas 111, 114 y 116; la de Rogers; la preciosa mujer en blanco de Wordsworth, el *Echo* de T. Moore; la segunda ilustración de otra poesía del mismo Wordsworth; el bien expresado *Hail to thee, blith Spirit!*, de Shelley; la de Campbell y, en especial, sobresaliendo entre las demás, las de Spencer, página 38, Waller, página 88, y Keats, página 224, siendo de notar, por la diferencia de estilo y la feliz apropiación de los temas, las ilustraciones de la poesía de Constable, página 11, y la de M. Prior, página 150, que aparecen como dos hermosas tapicerías. Estas grandes cualidades son las que hacen al libro muy recomenda-

ble, siendo de desear un mayor respeto de los originales por parte de los editores, quienes no deberían cesar en su empeño hasta obtener verdaderos facsímiles que no rebajaran la importancia del artista e inocularan al público, no el sentimiento del *à peu près* en una obra de arte, sino la exactitud del tono expresado por el artista. De no ser así, mejor es seguir el camino trillado, abandonando los colores para usar únicamente el negro, que tan bien se liga con el texto.

Hablemos ahora de las acuarelas, de este difícil procedimiento que con tanto éxito emplean los ingleses y que ha llegado a ser una distintiva de su arte. Por ellas veremos como Robert Anning Bell, al paso que insigne pintor, es poeta excepcional que sabe convertir en realidades sus ensueños, dotándoles de admirable forma, de color vigoroso, y rodearlos todos de una poesía personal. *La gallina ciega* es una sinfonía tanagriana verdaderamente extraordinaria por el exquisito gusto que la distingue, por la vida y el movimiento de las tres seductoras figuras que la componen. Los pliegues, que se mueven holgadamente, nos llevan a la memoria aquellos tan vivos, tan reales, de la pequeña Victoria de Pompeya, de la Victoria de Samotracia, de las figuras femeninas de las Panateneas del Partenón. El gesto de cada una de ellas sería una creación si no fuera tan fielmente sorprendido del natural, que se mueve, que se distancia y cambia instantáneamente, como se ven mover las figuras de un cuadro en las que el maestro ha fijado un instante de vida, de alegría y de juventud. *Las bañistas*, acuarela firme, vigorosa, se impone por la sencillez de medios, por la distribución de las grandes manchas que la componen, por la severidad de la concepción. *La batalla de flores* es



Robert Anning Bell,
exlibris per a Frederic
Leighton.

una poesía, una admirable poesía de vida, de color y de forma. Una verdadera lluvia de flores llena el espacio; las flores alfombran el suelo; cargadas de flores adelantan nuevas combatientes, y las que en el vigor de la ruidosa lucha han caído, quedan como sepultadas en el color; las flores esparcidas vienen a ser nuevos proyectiles, y todo el espacio está lleno de chillidos harmónicos, como el rumor de una selva loca cuajada de pájaros o el cristalino cantar de una caída de agua desigual, con sus *alegros* y sus *rallentandos*, sin que falte la nota de la que se siente vencida y busca amparo en el regazo de una animosa y precavida combatiente, ni la piedad santa de la que asiste a los caídos. ¡Hermosa página de pintura, digna de un gran poeta inglés, digna de R. A. Bell, que demuestra cuán sinceramente saben apreciar el verdadero mérito los pintores de allende la Mancha, adquiriéndola para su Sociedad de Pintores a la Acuarela y distinguiéndola con un diploma! *El jardín de la bella dormida en el bosque*: ¡qué reposo! Duerme un tranquilo sueño el espacioso jardín limitado por el monte soñoliento. Levántase quieta la arcadiana parra y parece que en un momento dado ha detenido su ímpetu trepador, para dormirse lentamente, como se han dormido las campánulas azules, los árboles y las cuatro bellas durmientes que guardan la entrada del Palacio del Sueño, mientras que a la izquierda, sobre una alta columna, la Victoria extiende sus alas para coronar al héroe que ha de devolver el alma a ese tranquilo reposo del vivir, y parece que las figuras entrevean en sus sueños la aureola del mágico beso que, al despertar sus propias almas, ha de despertar el *alma mater* de la gran Naturaleza. El poema no termina con esta primera obra, ejecutada en 1904; la sigue una segunda dentro de las mismas proporciones, del mismo sentimiento, como si Bell se hubiera propuesto la composición de un díptico. Es el interior del legendario palacio: bajo dosel, en el alto trono, acomodada entre lujosos cojines, inadvertida, sufre el letargo de su encanto la bella dormida, y en las graderías duerme reposadamente el séquito; en cada una de las cabezas se adivina un venturoso sueño, sugerido tal vez por el perfume de las corolas que cubren los peldaños; las doncellas duermen, unas con dormir profundo, otras con la sonrisa a flor de labio, en tanto que la adolescencia reposa inconsciente, como si de ella viviera alejado el pensar. La Bella durmiente *ticianesca*, con su cabello de oro veneciano, ve llegar de un país des-

conocido al ansiado libertador y en su frente dormida se adivina la serena luz del despertar, como en la carnosa palpitante boca se siente el ansia del instante que se acerca. La composición es magistral, la figura de la protagonista triunfa sobre las demás que la progresiva proximidad de términos diríase que debe hacer más importantes, y la luz está distribuida de tal modo que no parece sino que todo aquel que traspase el umbral de aquella estancia ha de sufrir forzosamente el mismo encantamiento. Son todas estas otras tantas dificultades vencidas, que el solo propósito de querer dominarlas haría volver atrás a más de un renombrado paladín. La acuarela titulada *Las banderas* es como un himno triunfal que patentiza las mismas mencionadas cualidades de Robert A. Bell, distinguiéndose por su nota vigorosa. *The Flower Clock* es de exquisita distinción, de impecable corrección de forma y de expresión sugestiva. Parece que las tres ideales figuras puedan, en un momento dado, desvanecerse como la flor que está a punto de desaparecer al leve soplo de una de ellas. La ansiosa protagonista parece que con suplicante mano retarde el momento, mientras que su fisonomía se interesa ya por el instante futuro, en tanto que la figura arrodillada vigila atentamente el resultado de la vaporosa disgregación. *The Garden of Sweet Song* fue adquirido en 1906 por la Galería Nacional de Arte Británico; es realmente una obra de museo.

Así como las acuarelas, las vidrieras de Robert Anning Bell merecen ser tratadas aparte. Con el solo recuerdo de un original, extendiendo delante de sí la reproducción de los cartones, desde luego salta a la vista que un hombre concienzudo, bien poseído de su arte, ha querido dar noblemente cuanto en él existe de elevación y de saber. La línea, apurada, se acusa simplificándose contorneada por el plomo; las figuras religiosas viven místicamente, avalorado su misticismo por la sugestión de la luz que atraviesa la materia transparente sobriamente rica de color. Los fondos ornamentales de arboledas y pueblos legendarios, desmenuzados por la intransparencia del emplomado, avaloran las masas ampliamente concebidas de las figuras, y las figuras, sobriamente modeladas, adquieren un carácter imponente, un soñado encanto que les presta la amable superioridad de un mundo lejano. Cuando los fondos son arquitectónicos, como en el medio punto de la vidriera de la Walter Memorial Chapel de York,



Robert Anning Bell,
Esperança i caritat,
cartró per a una vidriera
policroma.

estos prestan una grandiosidad a la composición, del todo italiana; y por encima de la riqueza arquitectónica, las figuras se yerguen triunfantes, noblemente, sin altanería, y la potente composición de Robert A. Bell, sin perder la significativa personalidad del artista creador, evoca los grandes nombres de la edad de oro italiana, como un parentesco próximo o una finalidad de idénticos ideales. Signorelli, Perugino, Mantegna, Pietro della Francesca, Il Verrocchio, toda la gran pléyade de *renacimentistas* italianos nos viene a la mente, sin que ninguno de ellos pueda proclamarse engendrador de la obra de Bell, quien participa de todos y ha comulgado con el ideal común a todos, apropiándose su elevada severidad. Los hermosos grupos de niños ingenuos son extraordinariamente bellos, de una belleza infantil, y su música es como la música del hermoso cantar español:

Ay, dulce suspiro mío,
no quisiera dicha más
que, cuando de mí te vas,
hallarme donde te envío.

Es una aspiración, es un ferviente deseo, una devoción, un suspiro. La figura del Valor, serenamente noble; la Esperanza, con su traje de peregrino, parece ser el sostén de la Humanidad; el Amor de la Muerte o el Ángel de la Muerte, con un niño en brazos y otros dos envueltos en los pliegues del manto, se presenta amoroso, sereno, ignorante del Ángel terrible del Apocalipsis. Es la bondad del maestro, que se refleja en todas sus obras. El cartón para la vidriera de la Dean Vaughan Memorial Church es de una simplicidad que únicamente el encanto que sabe prestar Bell a sus figuras y distribución de masas podía avalorar; y en su hermosa sencillez se imponen las cualidades del maestro; las niñitas y niños laterales son adorables; el amoroso Salvador seduce; cada uno de los tres ángeles es una creación ornamental. La vidriera de Atherton near Manchester es una obra maestra como lo es la de Hambledon Church, ejecutada en 1901. Su reproducción dirá mucho más de cuanto yo podría decir respecto de ellas. Su arte está exento de la afectación de Burne-Jones y de Rossetti; es sentido, franco y, si alguna preocupación se le pudiera achacar, sería la del estudio concienzudo y profundo que el erudito maestro prosigue incansablemente y que yo, en la balanza, coloco en el platillo de las cualidades.

Las litografías de R. A. Bell, como su obra en general, se distinguen por una extraordinaria gracia, por un feminismo del mejor cuño, que seduce y atrae, suavemente perfumado. El lápiz corre seguro, sobrio, distinguido, honrado siempre, sin *trucs* ni *manèges*, sacando partido del procedimiento, que para él se presenta sin dificultades aparentes. *La bailadora blanca*, con una pandereta en la mano, publicada en el tercer tomo de *The Studio*; su preciosa *Herodías*, en cuatro tonos; *Las batalladoras*, de vida y movimiento extraordinarios; su *Mujer leyendo...*, cada una de ellas hace desear que R. A. Bell aumente el número de las ya conocidas litografías y dé al público en esta forma algunos de sus preciosos dibujos. *Las cazadoras*, hermosa quintaesencia tanagriana, es un dibujo que se reproduce, algo parecido, en la introducción de los *Poemas de Shelley*, publicados por Bell and Sons, pero mucho

más flexible en la litografía, menos duro, con mayor movimiento y con una especie de sabor de agraz que cautiva un paladar de *gourmet*.

En el primer número de *The Studio*, de abril de 1893, vemos aparecer los primeros relieves policromos de Robert A. Bell: *Honeysuckle*, *Cherubs Heads*, *Pannel from The Altar-piece of the St. Claire Church*, de Liverpool, al mismo tiempo que sus primeros exlibris. *The Watercup*, *Mother and Child* (1896), *The Queen of Hearts*, *Music and Dance*, son bajos relieves policromos que hacen pensar en un Della Robbia muy moderno, tan enamorado de la forma griega como de los siglos XIV y XV. María Salomé, María Magdalena, Ángeles, san Pedro, san Juan y el Salvador de Park Church, en Glasgow, son sentidos del mismo modo, con algo más de griego en los paños, sin que ello perjudique en lo más mínimo al sentimiento místico que anima el conjunto de la obra.

En la última exposición de la Real Academia presentó una pintura al óleo, *Cinderella*, y tiene, no expuesta todavía, una acuarela del mismo asunto. En su estudio de Berks está terminando una vidriera policroma. Ayudado por su amor al arte, secundado por las brillantes cualidades que avaloran su obra, trabaja incansablemente en dar forma real a sus bellas concepciones poéticas y actualmente está terminando una gran acuarela cuyo título es *El baño de la reina Hipólita*, en la que tiene gran importancia su guardia de amazonas; cinco de ellas, de pie o sentadas en la entrada del jardín, circuido por una alta valla de tejos, forman el primer término; algunas aparecen armadas de todas armas, mientras que otras, las que no están de guardia, se han despojado de ellas; en el fondo aparecen como pequeños y graciosísimos cuerpos, relativamente a los guardas situados en primer lugar, la reina bañándose con su séquito en una límpida fuente. Es una obra importante, es el sueño de una noche de verano, de aquella noche shakespeariana donde todo es poesía; es una admirable acuarela, a la cual es fácil profetizar el mejor éxito, dadas las grandes cualidades que distinguen al maestro, a su hermosa originalidad y al fondo de distinción y delicada poesía con que sabe impregnar cuanto toca y que emana de todas sus obras, así emprenda la ilustración de un libro, traduzca en vidrios de colores su idea, dé cuerpo a un relieve a la manera de los Della Robbia o, valiéndose del color, se exprese por medio del temple, del óleo o de la acuarela.

Robert Anning Bell es indudablement, de entre los actuales artistas ingleses, el que mejor ha penetrado el arte griego y el Renacimiento italiano. Su visión no ha sido la visión exterior de los grandes maestros, sino la profunda, la erudita visión de un artista admirablemente dotado, de un poeta que transcribe sus poesías valiéndose del lápiz, del color o del gesso, siempre franco y atildado, riguroso con su producción, con la cual se encariña, disfrutando, al producir, el noble goce del artista verdadero.

Barcelona, 1909

«Referent a museus», *La Renaixensa*, Barcelona, any xxxii, núm. 8841, 14 d'abril de 1902, p. 2103-2106

Havent vist com quedava constituïda la Comissió de Museus i Exposicions, no he pogut menys que proposar-me aquestes preguntes: quina mena de museus convenen a Barcelona per al seu desenvolupament artístic i industrial? Quins museus poden reportar un benefici moral i material, no tan sols a Barcelona, sinó també a Catalunya? De ben segur que no són pas aquells museus mai visitats pels qui els necessiten com a llocs de consulta; i el nostre Museu, començat amb l'adquisició d'obres d'artistes contemporanis espanyols i estrangers en les passades exposicions, tot i que gairebé no ha estat mai instal·lat demostra fins a l'evidència que no serveix de res. Ningú va a consultar-lo perquè quasi no hi ha res. Aquest enfilall de teles més o menys ben pintades no són obres d'ensenyança ni de consulta; i, així com en els nostres llavis s'hi dibuixa un somris de llàstima quan passem per davant de les obres executades per la passada generació de pintors, així, atenent l'ordre progressiu de les coses, la generació vinent mirarà amb menyspreu l'art que avui dia produeix Barcelona: menyspreu que li costarà ben car, puix que per poder-lo sentir s'haurà vist obligada a seguir estudis a l'estranger que haurà de pagar a pes d'or i que hauran costat immensos sacrificis, ja que d'altre mode, i no coneixent més que allò nostre, poc podria *in mente* establir comparacions. Tot moviment d'avenç efectuat en nostra terra ens ve de fora de casa, de l'ensenyança adquirida en museus estrangers, on figuren obres cabdals que s'avenen més o menys amb la manera de sentir de l'exportador de l'art; i únicament

ens arriba el reflex d'aquelles obres, traduït amb major o menor intel·ligència, cosa que motiva un avenç que s'efectua a pas de tortuga.

Si quan per nostra ciutat tenim de pas cap a l'estranger creacions de grans mestres i sabéssim deturar-les, a poc a poc vindria la formació d'un museu vertader i tindríem dintre de casa el que avui costa tan car anar-ho a buscar a fora. Pel camí iniciat, únicament s'arribarà a emmagatzemar un art que el dia de demà no pot tenir altre interès que el d'una curiositat d'època. I és d'aquest art que s'ha format el propòsit de fer-ne museus? És amb aquestes produccions, reflex tan sols d'un art vertader, que han de formar-se artistes que es distingixin aquí i fora d'aquí?

El fet que avui l'art català (que, amb tot, jo crec superior a l'art espanyol) estigui en un estat de llastimós retard, no és per culpa dels artistes ni del fet que no tinguin talent; és senzillament perquè la lluita és insostenible, perquè aquell qui produeix a Barcelona i a Catalunya necessita un esforç molt superior al qui produeix en un centre d'art, i per arribar molt menys lluny ha de tenir molt més talent. És com aquell qui, per escriure una obra, no pogués consultar-ne cap altra i es veïa obligat a crear i a deduir per si mateix fins al final de la producció.

Els museus de vertadera ensenyança, que en el futur podrien crear un art pròpiament nostre, no han de derivar de les exposicions modernes, *ni en general* de la moderna producció. Així com els grans mestres de l'estranger, per fer art modern no senten la necessitat d'imitar-se els uns als altres (amb la qual cosa tan sols s'arribaria a l'uniformisme), sinó que tots ells, fins els que poden semblar més allunyats de les prescripcions antigues, demostren la seva admiració pels seus il·lustres predecessors, així aquí convé que conservem o adquirim el que pot crear una bona escola. És d'aquests il·lustres predecessors nostres que convindria adquirir-ne les obres que avui encara no ocupen un lloc del qual sigui impossible treure-les.

Els museus que poden ser de vertadera ensenyança són precisament aquells que no tenen qui els representi en la Comissió. En ella hi figuren pintors, escultors, arquitectes, un artista industrial i consellers. No tan sols no hi figura cap arqueòleg, sinó que ni tan sols hi figuren els aficionats intel·ligents. Exceptuant-ne un, que té el bon gust d'anar arrodonint una formosa collecció de dibuixos catalans, als altres, tots ells personalitats molt respectables, els ha faltat o bé temps,

o bé afició per dedicar-se a estudis arqueològics. Es pot ser un bon artista i un excel·lent conseller sense tenir aptituds enciclopèdiques, i així com un conseller serveix per a conseller, els que han de formar un museu haurien de servir per fer un museu; haurien de saber distingir un Pantoja d'un Velázquez, un Memling d'un Van Eyck, haurien de saber, a més, distingir una joia d'Arfe d'una de Benvenuto, i una estatuetta de Tanagra d'una imitació moderna. Haurien de ser gent prou rica per no ressentir-se del sacrifici d'hores i dies i setmanes invertides en profit del Museu; gent que sabés tot allò que es ven i constitueix una vertadera obra d'art realment útil; tot allò que ve de pas cap a l'estranger i el que podria figurar en qualitat de dipòsit; el que poden ser donatius i fins i tot el que es perd, que d'això també n'hi ha. Recordo una esplèndida biga policromada de l'antic convent de Montesión que, quan aquest es va enrunar, va ser plantada a peu dret a la tanca que guardava les cases en construcció i que, gràcies a una targeta rebuda per Miquel i Badia, avui es troba al Museu de Santa Àgata. De gent d'aquesta, amb l'erudició necessària per a exercir brillantment el càrrec, entusiastes i de bona fe com qualsevol, encara en queden a Barcelona.

Si l'Ajuntament té el saludable propòsit de formar els museus que tant ens convenen, per què no els fa essencialment pràctics?

La nostra capital podia entrar en possessió de col·leccions excepcionals per la seva importància i fins pels preus en què foren ofertes. Una armeria, com la que va ser del senyor Estruch, necessita molts anys per formar-se, una constància extraordinària i coneixements gens ni mica vulgars. Un monetari com el del senyor Vidal i Ribas és per honrar una capital i una font d'instrucció, així com ho són les malaguanyades robes d'en Miquel i Badia. Aquesta era una de les col·leccions més difícils de formar per l'erudició que requereix, una de les vertaderament excepcionals que s'han emportat els nord-americans i una de les que podien portar grans beneficis a Barcelona; perquè així com a Limoges tenien com a indústria preferent la de la ceràmica, a Catalunya una de les indústries preferents és la dels teixits. Com a bon exemple, sols haig de dir que la població de Limoges ha format en l'espai de pocs anys un museu purament de ceràmica, i avui, pocs anys després de la seva fundació, resulta que produeix per a mantenir una quarta part de la població. Aquest és un fet que demostra que

els museus no són fets tan sols perquè els burgesos vagin a passar-hi les tardes dels dijous i els diumenges, sinó perquè, essent un lloc d'instrucció, són de profit i honra per a una ciutat.

Les entitats que han nomenat la Comissió s'han descuidat del que és més important, de l'únic vertaderament imprescindible, i és perjudicial per a Barcelona que entre elles no hi hagi qui estigui ben al corrent d'aquest moviment d'exportació artística que ha d'acabar amb tot el de Catalunya i Espanya; de tot allò que pot ser d'ensenyança perpètua, col·locat en un museu. No parlo solament d'obres de pintura i d'escultura, sinó també d'esmalts, cisellats, llibres, sobres, etc. Tot allò que té afinitat amb la indústria, i que és de més directa aplicació, és també de més utilitat.

Avui, per a estudiar algunes d'aquestes arts, és necessari traslladar-se a l'estranger, i així s'explica que a Barcelona no hi hagi esmaltilistes, ciselladors, etc. No tothom està en disposició de viatjar i de seguir els seus estudis a l'estranger.

I si la Comissió es decanta, com cal preveure, per l'adquisició d'obres modernes, podran aquestes reportar majors ensenyances que les que venen a adquirir els de fora casa i després veiem reproduïdes en totes les visites d'art i són l'admiració de tots i de nosaltres mateixos? Com pot ser el nostre art un art sòlid, ferm i de debò, si gairebé podríem dir que no té pares? On són els museus que han ensenyat als nostres artistes? On són les obres que han de prendre com a bones per a establir un punt de partida i un terme d'arribada? En les obres dels grans mestres, han resolt problemes dificultosos i han educat el seu gust tots els artistes que mereixen el nom de tals. En els antics esmalts translúcids i de Limoges estudien els moderns esmaltilistes; en els cisellers antics, els moderns ciselladors; en els incunables, les premses modernes que volen produir el llibre d'art, etc. Per totes aquestes raons, jo crec que per a arribar a produir art de debò a Barcelona, el Museu hauria de ser de vertader *art antic*.

L'existència d'un museu en una població de la importància de Barcelona és de tanta necessitat per a la seva alimentació intel·lectual, com ho és el pa en una família dels nostres dies per a l'alimentació material. L'Ajuntament té l'obligació de preocupar-se seriosament d'aquest important aliment, si el seu desig és que Barcelona segueixi endavant pel camí del progrés, que ha de permetre-li lluitar amb al-

tres mercats industrials que tenen per fonament una base d'art, que ací encara pot dir-se desconeguda. Encara sembla que es parli de contes de fades quan es diu que artistes com William Morris han fundat i dirigit cases de comerç que, per aquest sol fet, són avui les primeres del món. Encara ens sembla estrany que un artista com Levy-Durmer sigui director d'una fàbrica de porcellana i que Bradley, als Estats Units, dirigeixi una impremta.

Que es facin museus que siguin tals, i el dia de demà els industrials de Barcelona (si és que els artistes no ho fan pel seu compte) comprendran la necessitat de deixar-se dirigir per homes capaços d'assimilar, d'interpretar d'un mode original i adequat a les necessitats modernes aquelles obres del Museu que siguin una ensenyança; i llavors l'art, la indústria i el comerç d'ací, estaran a l'altura dels de les nacions més avançades. En comptes d'importar podrem exportar, i l'art i la indústria nostres no seran un pàl·lid reflex endarrerit i malsà de l'art dels altres, sinó un art i una indústria que sabran imposar-se.

ALEXANDRE DE RIQUER

Art britànic contemporani

Introducció

Vaig trobar als arxius familiars de la família Riquer a Palma, els anys 1970, un text manuscrit inèdit intitulat *Frank Brangwyn*, sense data però que es pot situar entorn del 1907, ja que es desprèn clarament del text la relació amb la V Exposició Internacional de Belles Arts i Indústries Artístiques de Barcelona de 1907. Recordo que Riquer va ser nomenat comissari oficial de la secció de la Gran Bretanya per a l'exposició i que va viatjar a Londres amb Josep Maria Tamburini a finals de l'any 1906 per a seleccionar i invitar una sèrie d'artistes britànics a participar en l'Exposició. En aquesta tasca el van ajudar molt els delegats oficials de la Gran Bretanya que vivien a Londres, l'artista Victoriano Codina Langlin, el cònsol Joaquim M. Torroja, el vicecònsol Eduard Toda i també els artistes Alice Woodward i Robert Anning Bell i l'influent crític d'art Paul G. Konody. En aquesta llista d'artistes amb els quals Riquer volia connectar, no hi podia faltar Frank

Brangwyn. Aquest, nascut a Bruges l'any 1867, però de pare gallec, era considerat a principi del segle xx com un dels artistes més importants de la Gran Bretanya. De formació autodidacta, freqüentà el South Kensington Museum d'arts decoratives, on es dedicà a copiar els preciosos objectes d'art que hi havia. I així va atraure l'atenció de William Morris, que el va agafar com a dissenyador en el seu taller de tapissos, on va treballar del 1882 al 1884. El que volia, però, el jove Brangwyn era viatjar a països exòtics i viure una vida plena d'aventures. L'any 1888 va visitar l'Àsia Menor, Algèria i el Marroc l'any 1889, Sud-àfrica l'any 1891 i Espanya també el mateix any. Mirant els primers números de l'any 1893 de *The Studio*, vaig trobar a la secció «Sketching grounds. Spain» uns records de Frank Brangwyn d'un viatge que va fer en barca pel riu Ebre a l'Aragó, acompanyat de l'aquarellista Arthur Melville. Aquests viatges van ser la seva vertadera escola i d'aquí ve segurament l'exuberància oriental del seu cromatisme i de les seves composicions. La fama li arribà ràpidament l'any 1895, amb vint-i-vuit anys, quan Sigfried Bing li encarregà un gran fris i dos plafons, *La Música* i *La Dansa*, per a l'entrada de la seva casa d'Art Nouveau de París. El mecenatge de l'influent Bing li va donar reconeixement a tot Europa, sobretot en la modalitat de pintura decorativa. Pintà dos grups de quatre plafons per al Pavelló Britànic de les corresponents biennals de Venècia de 1905 i 1907, i l'any 1906, com menciona Riquer en el seu estudi, va executar un fresc per al Royal Exchange de Londres, amb el tema del comerç modern. Una altra modalitat artística en la qual Brangwyn destacà fou el gravat a l'aiguafort, la qual cosa forçosament havia d'interessar a Riquer, que també era aiguafortista. De fet, el seu article, que sembla contar la visita que va fer a Brangwyn per tal de convèncer-lo de participar en l'Exposició Internacional de Barcelona de l'any 1906, comença amb l'admiració que l'artista català sentia pels gravats de mida descomunal i amb una tècnica i una força sorprenents, com els de Rembrandt, del mestre britànic. Després, Riquer relata la resposta negativa de Brangwyn a la invitació barcelonina, ja embarcat en la preparació de la Biennial de Venècia de l'any 1907, però unes línies més endavant ens assabentem que, finalment, Brangwyn exposarà a Barcelona, potser perquè Riquer ha pogut prometre-li que tindrà una sala especial per a ell. En el seu text, Riquer diu:

Brangwyn tuvo en Barcelona sala aparte que llenó él solo de pinturas y aguafuertes, una sala decorada por él mismo, esta famosa sala xvi de la que todos conservaremos un recuerdo imperecedero, donde todos los artistas hemos aprendido algo.

La veritat és que Brangwyn no va venir a Barcelona per a decorar la sala: fou el mateix Riquer qui, a partir dels esbossos de Brangwyn, pintà la decoració. A més de parlar-nos d'aquesta pintura, feta d'una matèria pictòrica com esmaltada, amb unes tonalitats que es combinen en fusions harmòniques, una mica com en l'obra d'Anglada Camarasa, Riquer s'interessa per les múltiples activitats de Brangwyn en les arts aplicades —teixits, tapissos, mobles, orfebreria, vidrieres— que dissenyà per a Bing i que van ser realitzades per Tiffany a Nova York. Aquesta dedicació de Brangwyn a l'art industrial només podia augmentar l'admiració que l'artista català sentia pel mestre britànic.

Brangwyn va rebre el màxim guardó a l'Exposició de Barcelona, un diploma excepcional, i una part important de les obres que va presentar, és a dir, dos olis i quinze gravats, van ser adquirides per la Diputació Provincial, l'Ajuntament i el Museu d'Art, i es conserven actualment al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). Una nota a *La Vanguardia* (11 de maig de 1907) ens diu com va anar aquesta adquisició:

El pintor inglés Brangwyn ha escrito una carta a don Alejandro de Riquer, cediendo la tercera parte del coste de los aguafuertes que tiene en la exposición del Ayuntamiento, para la compra de los cuales, según es sabido, han dado una cantidad en metálico los señores viuda e hijos de Francisco Cabot, deseosos de que figuren en el museo de esta ciudad.

Efectivament, als arxius de l'Exposició de 1907 consta que els quinze gravats de Brangwyn es van comprar per 2.400 pessetes, amb una donació de 1.000 pessetes per a la família Cabot.

Posteriorment a l'article de Riquer, l'anomenada de Brangwyn, sobretot com a pintor muralista, encara va créixer més. Entre el 1904 i el 1909 va decorar amb pintures murals el *hall* de la Skinner's Company, el pavelló de la Gran Bretanya de la Biennal de Venècia de l'any 1909, el gran cicle de divuit plafons dedicats a l'Imperi Britànic de la Galeria Reial de The House of Lords, que havia de ser la culminació de la seva carrera, però que fou rebutjat l'any 1930. La ciutat de Swan-

sea els va adquirir per a decorar el gran saló del nou ajuntament que s'estava acabant de construir i els murals de Brangwyn es van inaugurar l'any 1934. Per tal de tenir una idea de l'anomenada de l'artista britànic en aquells anys trenta només cal recordar que, juntament amb Diego Rivera i Josep Maria Sert, va ser elegit per a decorar el Rockefeller Center de Nova York (1932). Com en els casos, a casa nostra, de Josep Maria Sert o d'Anglada Camarasa, artistes considerats de primera categoria en la seva època, com també Frank Brangwyn, considerat un dels artistes més representatius del seu temps i que va desaparèixer del mapa de forma poc justificada, pel fet que la història de l'art del segle xx va privilegiar l'avantguarda.

Frank Brangwyn, text manuscrit inèdit, c. 1907

Publicar un estudio sobre Brangwyn no es revelar un talento nuevo, sino pagar tributo a un talento reconocido.

Selwyn Image, 5-11-1903

Alto, vigoroso, de mirada penetrante y observadora, con algo de bondad que se refleja siempre en la fisonomía del hombre que ha luchado, británico observador de las buenas formas, diríase a primera vista que habéis franqueado el umbral del santuario de un poderoso coleccionista que vive en íntima compañía de las obras de un maestro incógnito; mas, cuando se levanta y habla, al presentaros él la grande hoja en que viene estampado uno de aquellos incomparables aguafuertes, el gesto, la familiaridad paterna con que trata la obra, os convencen inmediatamente. Es aquel Brangwyn que desde lejos habéis admirado, quien presenta uno por uno sobre su mesa de trabajo esta maravillosa serie de aguafuertes que llevan por título *Santa María de la Salute en Venecia*, *La cuerda de remolque*, *Casas viejas en Gante*, *Deshaciendo la Caledonia*, *Resto de Aníbal*, *Construyendo el Museo de South Kensington*, etc., colección de maravillas que os dejan pensativo, evocadoras de un Rembrandt modernísimo, muy de nuestro tiempo, enamorado de los grandes aspectos del trabajo, que amplía la concepción y la obra hasta un tamaño fantástico que nadie se había propuesto. Y se comprende. Los aguafuertes de Brangwyn no están tratados con la punta fina del grabador, la punta de diamante no tie-

ne nada que ver con el maestro, aquello es un manejo nervioso del raspador, una gran mancha de ácido sobre un grano de aguainta, frotos de tosca o de piedra de afilar, ¿qué sé yo? Es toda una técnica desconocida que se ha inventado su gran temperamento, es algo que sería como un compuesto de Rembrandt y de Goya, de los maestros de los Países Bajos si Brangwyn no fuera Brangwyn, si no fuera el maestro único en su género.

¿Tendremos algo vuestro en la Internacional de Barcelona? A esta pregunta el artista se excusa diciendo que tenía sus obras comprometidas, que su reciente producción debía figurar en la Internacional de Venecia y no le quedaba tiempo suficiente para hacer algo con destino a España. Habló de nuestro país (donde ha pintado) como un ferviente del mediodía y del color, habló de los trajes de la gente y de las mujeres.

Luego, pasamos al taller de pintor. En un gran caballete triunfa, poderosa y rica como una gran joya, *La fiesta del Rajah*. Un sol de oro ilumina las blancas paredes del fondo, los grupos de figuras, los estandartes, las músicas, los elefantes. Un sol que se mueve con vibraciones vitales, una luz real, una muchedumbre que se agita gritando, músicas que suenan, tonalidades de penumbra reflejadas por todas partes, matices de ópalo, de rubíes, de esmeraldas, de perlas o de nácar, que se combinan en fusiones armónicas traduciendo la verdad, una verdad sorprendente que se presenta como una revelación, una verdadera energía que convence, vista a través del temperamento del maestro. Todo está pintado a grandes rasgos sin mezquindad, *à pleine pâte*, espontáneamente, de tal manera que se diría concebido y ejecutado en una sola sesión, a grandes brochazos. Estudios de Brujas melancólicos y quietos como la ciudad muerta; aguas dormidas; la luz de un farol que resbala sobre una pared patinada y se pierde en el fondo del agua, o un rincón vecino de su actual morada, de este característico Hammersmith único en la gran Babilonia moderna que se llama Londres.

¿No podríais mandarnos este cuadro? (el del Rajah). Es que no está concluido ni creo que pueda quedarlo para la época de vuestra exposición catalana. Lo traje tan terminado como puede terminarse una obra delante del natural y hace días que trabajo en él, resumiendo, eliminando y aún me queda mucho que suprimir.

Nos separamos del maestro entusiasmados y abatidos, llenos de la triste convicción que no había de mandarnos nada pintado; y a pesar de todo no fue así, sino muy al contrario, puesto que Brangwyn tuvo en Barcelona sala aparte, que llenó él solo de pinturas y agua-fuertes, una sala decorada por él mismo, esta famosa sala XVI de la que todos conservaremos un recuerdo imperecedero, donde todos los artistas hemos aprendido algo, donde los *amateurs* se han extasiado, donde los profanos han sentido su poder que subyuga, donde los burgueses han pasado cabizbajos y confusos, renegando de las tendencias, sin querer apeaar su orgullo analfabético.

Brangwyn nació en Brujas (Bélgica) en 1867. Hijo de padres ingleses del País de Gales, su padre, artista decorador, trabajaba al servicio de las iglesias. Brangwyn empezó ejecutando para él proyectos y dibujos para bordados, cuidándole en cuanto podía. Más tarde le encontramos en el South Kensington, donde uno de sus dibujos llama la atención de William Morris y esto le vale la entrada como ayudante en el taller del famoso artista. Pero a Brangwyn no le gustaba la vida de ciudad, se sentía atraído por las grandes distancias, por la inclemente vibración del sol, por el color, así es que contratose (dícese que como marinero) en un vapor del comercio y navegó por el Mediterráneo. Visitó Italia, Turquía, Egipto, España y Marruecos. Su primera exposición se componía de una serie de obras que llevaban por título *Desde Scheldt al Danubio*, una exposición exuberante de color. Después, bajo la influencia de Newlyn,¹¹ sufrió la corriente gris que dominó el mundo por una corta temporada, la que recordamos como una intransigente pesadilla que nos vedaba la luz y el color, siendo la más inofensiva nota brillante un gran pecado imperdonable. En esta época, Brangwyn pintaba marinas, pero emancipose pronto para volver a su verdadero sentimiento y desarrollar lentamente sus excepcionales cualidades de pintor decorador y extasiarnos con esta serie

¹¹ La Newlyn School va ser una colònia d'artistes que es va establir a Newlyn, un poble de pescadors tocant a Penzance, a la Cornualla, d'ençà dels anys 1880. Imitant el model francès de l'École de Barbizon, van ser els primers pintors anglesos del *plein air*. Els principals membres de la colònia van ser Edwin Harris, Frank Bramley, Stanhope Forbes, la seva dona Elisabeth, Walter Langley i Norman Garstin. Vegeu-ne el catàleg: Caroline FOX i Francis GREENACRE, *Artists of the Newlyn School*, Newlyn, Plymouth, Bristol, 1979.

de obras que le proclaman artista definitivo y le crean un lugar envidiable en la historia del arte contemporáneo.

Fue nombrado miembro de la Royal Academy en 1904; actualmente es miembro de la Société Nationale des Beaux-Arts, París; Secession, Múnich; Société Internationale, París; Pastel Society, Londres; miembro honorario de la Academia de Milán (1906) y de la Asociación de Artistas de Viena. Sus cuadros figuran en el Museo del Luxemburgo en París y en museos de Viena, Múnich, Pittsburg (EUA), Melbourne, Stuttgart, Praga, Barcelona, por todas partes, como me decía tristemente P. G. Konody, el erudito crítico de *The Connoisseur*, en todas partes menos en Inglaterra. Actualmente, con el magistral plafón del patio de la Bolsa en la City, ya Londres tiene algo que dar a admirar al visitante, algo tan superior que bueno es no entrar en comparaciones con los demás famosos maestros que tomaron parte en la decoración de este patio.

Parece increíble como el talento de Brangwyn sabe apropiarse los procedimientos y multiplicarse en manifestaciones. Ha producido pinturas murales, aguafuertes, dibujos para tapicerías, mosaicos, vidriería, orfebrería, muebles, etc. Conocedor de todos los recursos, dotado de la sagrada chispa del genio, cuando le falta un procedimiento lo inventa, lo crea. No es de estos que restringen su arte a un solo medio de expresión, ni de los que se limitan a un solo género. Se nos presenta siempre vario, continuamente nuevo dentro de su modo de ser.

Pintor de origen, colorista encantador, técnico absolutamente dueño de su técnica, amante apasionado y sincero de la naturaleza, del mismo modo pinta el paisaje, la marina o la figura, como proyecta el mobiliario de una habitación, y su fecunda imaginación le crea un lugar aparte, quizás el primero entre pintores y decoradores. En 1897 expone en la Royal Academy una escena del puerto de Venecia llena de luz, de color y de vida real en la que se refleja su gran predilección por la ciudad del Adriático, que adora como se adoraría a una dogaresa madre de los Ticiano, Veronese y Tintoretto, de tantos insignes coloristas que la honraron con sus obras o en ella vieron la luz y de los cuales Brangwyn parece descender por línea directa.

1898. *The Golden Horn*, marina ejecutada con la sobria grandiosidad que admiramos en sus aguafuertes; *The Story*, un cuadro de costumbres orientales acompañado de una litografía del mismo asunto.

1901. *Art and Crafts*, un cubrecama de carácter oriental, pura ornamentación, ejecutado sobre tela parda, tejida a mano en blanco, azul, gris, amarillo pálido y gris caliente. Un tapiz azul oscuro, rojo oscuro, naranja rico, orla *chamois*, exponiendo el cartón del mismo tapiz; un fragmento de friso cuyo motivo lo forman unas niñas medio desnudas, tanteando una danza griega; sillas de cerezo con adorno de marquetería, cama, mesitas del mismo orden; una lámpara, dos pomos y cierres de ventana con su placa de limpieza, todo ello de plata; dos sobres de mesa en cerezo y marquetería; otro medio tapiz. Enumero estos objetos, que cada uno de ellos constituye una obra de arte, a fin de dar una idea de la flexibilidad de este talento superior.

Año por año podría seguirse la carrera del artista como si se asistiera al desfile de una marcha noblemente triunfal, creciendo progresivamente; sin cesar de estudiar y de abrirse nuevos horizontes hasta llegar a esta plenitud de fuerzas con que se nos presenta hoy, deslumbrando en Venecia con sus decoraciones, señalando en Barcelona nuevos horizontes a la juventud que aplaude entusiasmada.

En 1899 en las salas del Art Nouveau exponía los cartones de una serie de vidrieras que entusiasmaban a jóvenes y viejos en París. El encargo de Bing iba destinado a una habitación particular con vidrieras que ejecutaban Tiffany's & Co., de Nueva York, en las que el maestro, valiéndose de medios absolutamente distintos de los empleados hasta la fecha, obtenía resultados sorprendentes. Sabiendo que la ejecución de su obra era confiada a artistas capaces de emplear con éxito procedimientos nuevos, se complacía en salir de los límites ordinarios y, persuadido de antemano de que su propia originalidad sería bien secundada por tales intérpretes, tomose toda clase de libertades, rompiendo con la tradición seguida por los prácticos, empleando sin titubear superficies considerables para el emplomaje y evitando de este modo el paso del plomo a través de los espacios donde ninguna línea es lógicamente necesaria. La riqueza del detalle y la libertad del dibujo se imponían, dando como resultado una holgura muy superior a la que hubiera resultado conformándose a las antiguas condiciones de este arte. Así, se preocupa de introducir en sus dibujos y composiciones mucha vida, evitando toda clase de pedantescos arcaísmos, animándoles con la frescura y la elegancia que le prestaban sus conocimientos de la naturaleza en cuanto se refería a elementos necesarios

a su estilo, guardándose sabiamente de exageraciones por lo demás pintorescas o sobradamente realistas, lo cual demuestra su justo sentimiento del arte decorativo, sin ceder ni desfallecer nunca en la tarea impuesta de dar a los dogmas de antaño nuevas interpretaciones, sin fiarse de la casualidad, sino siempre de su

propia fuerza. En una de las vidrieras se presentan en bello conjunto armonioso dos jóvenes tocando la flauta delante del dios Pan. ¡Con qué sabiduría de compositor viene a ligar las líneas generales de la obra este lazo flotante que de entre los naranjos cargados de fruta arranca de la peana de la divinidad pensativa! En otra vidriera viene un niño atando unas calabazas; la figura gris azul; el cielo ópalo; las hojas verde sombrío y las calabazas naranja. En otra, se ve a una joven sentada bajo la frondosidad de una parra cargada de grandes racimos y recogiendo en una bandeja frutas sazonadas. En una cuarta, son las flores que ofrecen dos niños a una especie de profeta oriental; luego un idilio tratado con grandiosidad y, como una cosa aparte, adoptando otro género y distinto procedimiento, san Juan bautizando a Jesús, magnífica composición de gusto severo en la que sobresalen las excepcionales cualidades del maestro. Es materialmente imposible seguir las huellas del gran artista enumerando sus obras.



Targeta d'intercanvi d'exlibris d'Alexandre de Riquer.

Riquer, introductor de noves modalitats artístiques, el cartell i l'exlibris

Introducció

Si Alexandre de Riquer es mereix el qualificatiu de capd'avanter de correnties és ben bé en aquestes noves modalitats artístiques que van néixer a tot Europa en la segona meitat del segle XIX i que van arrelar a Ca-

talunya en gran part gràcies a l'entusiasme de Riquer. Aquest és un cas únic a Catalunya, ja que no solament fou un dels grans cartellistes i el més excels dibuixant d'exlibris del país, sinó que també en fou un dels grans col·leccionistes i, a més a més, un dels principals tractadistes. En els seus articles de propaganda i divulgació d'aquests dos gèneres nous, fa un repàs històric molt complet de llur desenvolupament, gràcies com sempre a la ingent documentació que es trobava a la seva biblioteca, ja que, com en el cas del Prerafaelisme, Riquer arribà a adquirir els llibres i les revistes bàsiques que li feien falta per al coneixement profund d'aquestes dues noves modalitats artístiques, i es pot dir que ben pocs particulars a Catalunya tenien aleshores una documentació equivalent a la seva, com tampoc no la tenien les biblioteques públiques.

El cartell i l'exlibris són dos gèneres artístics ben diferents, i si el primer és un art publicitari dirigit a les masses, un art de carrer, de gran volum i gran impacte visual per a atreure el transeünt, el segon, al contrari, és un art gairebé de miniatura, intimista, dirigit a una elit de bibliòfils i on, en un principi, es privilegien les tècniques nobles del gravat. Nogensmenys, Riquer practicà les dues modalitats, ja que hi havia en ell un fil conductor que podia unificar tota la seva producció i que era el dibuix, el seu estil mig gòtic, mig japonitzant, la seva iconografia femenina i el seu decorativisme floral, i es dona inclús el cas d'una mateixa composició simbolista d'iconografia femenina que, amb la tècnica d'una litografia en colors de tonalitats suaus, esdevé el cartell per al seu recull de poemes *Anyorances*, i gravada a l'aiguafort en una mida molt més petita, es transforma en l'exlibris d'un misteriós destinatari del qual només coneixem les inicials: AL.

Començaré amb el cartell. Riquer es preocupà realment de la implantació de l'art i la indústria del cartellisme a Catalunya, en la mateixa línia que la que havia adoptat per a les arts industrials en general, basant-se en la necessitat, per a un país modern com ell pretenia que fos Catalunya, de tenir una producció original, ben seva, no copiada de l'estranger i que pogués reflectir l'esperit català. En l'article de Fernando de Arteaga per a *The Studio*, ja citat, Riquer declara que, quan l'any 1894 va veure els cartells als carrers de Londres, això l'impressionà tant que, quan va tornar a Barcelona, va oferir als empresaris catalans de fer-los gratis els cartells per als seus productes, però cap s'hi va mostrar interessat. Calia, doncs, persuadir els empresaris

i el públic barcelonins de la vàlua estètica d'aquest nou art de carrer, i aquesta fou la finalitat de la conferència que feu Alexandre de Riquer al Cercle Artístic de Sant Lluc en el marc de l'exposició de cartells que hi havia muntat amb el títol «Cartells y cartellistas», conferència que fou publicada a *La Renaixensa* (13 de maig de 1899). Com sempre, es tracta d'un estudi molt documentat i les fonts de Riquer són a la seva biblioteca. Respecte als autors francesos, tenim Roger Marx amb la collecció *Les maîtres de l'affiche* (París, 1896-1898), en la qual figuren els primers cartells de Riquer, del 1896, Ernest Maindron amb *Les affiches illustrées* (1886-1895) (París, G. Boudet, 1896), M. Bauwens i T. Hayashi amb *Les affiches étrangères illustrées* (París, G. Boudet, 1897) i Demeure de Beaumont amb *L'affiche illustrée, 1, L'affiche belge* (Tolosa, 1897); quant a la Gran Bretanya, tenim Charles Hiatt amb *Picture posters* (Londres, Georges Bell and Sons, 1895) i pel que fa a Amèrica, Edwards Penfield amb *Poster in miniature* (Nova York, R. H. Russell, 1897). A aquesta biblioteca especialitzada, caldria afegir-hi les colleccions de cartells de Riquer, que es coneixen gràcies a l'*Àlbum Riquer* que va ingressar l'any 1921 als Museus d'Art, el nucli principal del qual està constituït per exemplars d'artistes americans com Bradley (20 obres), Parrish (12 obres) i Penfield (24 obres).¹² Als arxius de la família Riquer, a Palma, també hi vaig trobar els anys 1970 exemplars de cartells belgues de Privat Livemont i Henri Meunier.

Es tracta d'una conferència de tipus històric que pretén donar a conèixer a un públic poc assabentat del tema un panorama mundial del cartellisme l'any 1899. És realment impressionant constatar el coneixement profund que tenia Riquer del tema i la justesa de la seva valoració dels cartells i dels artistes. Riquer explica al seu públic el naixement i el desenvolupament d'aquest nou gènere artístic i publicitari país per país, i comença per França, que fou l'origen del cartell iconogràfic modern. Després d'unes explicacions tècniques sobre els avenços de la litografia gràcies al cartell, amb la substitució de les pedres per les planxes de zinc, etc., Riquer destaca la personalitat de Chéret,

¹² Francesc QUÍLEZ I CORELLA, «Lluís Plandiura i Alexandre de Riquer: la passió pel colleccionisme de cartells a la societat barcelonina de principis del segle XX», a *El cartell modern a les colleccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, MNAC, 2007, p. 39.

el creador del cartell modern. Ho escriu així: «Al mateix temps que un art, era tota una indústria nova que es creava, fundada per Chéret, i obria a l'activitat humana un ample camp inculte ahir, fertilíssim avui». Considera Mucha com l'únic cartellista que es pot posar al mateix nivell que Chéret i menciona també Grasset, del qual destaca l'obra *Llibreria romàntica*, «que és el millor cartell francès conegut fins avui», i potser no és pura coincidència el fet que figuri a les col·leccions del Cau Ferrat de Santiago Rusiñol. Quan passa a Anglaterra, Riquer posa l'accent en un cartell sorprenent, precursor, l'any 1871, del cartell modern: la cèlebre *Dona blanca* de Fred Walker. També explica que es va haver d'esperar fins l'any 1894, és a dir, vint-i-tres anys, perquè nasqués el cartell britànic modern, amb Dudley Hardy, Greiffenhagen i Aubrey Beardsley. Curiosament, també esmenta dos artistes poc coneguts avui com a cartellistes, que van ser, però, molt amics seus uns anys més tard, llevat que ja els conegués l'any 1899: Robert Anning Bell, amb el cartell per a l'Escola d'Art de Liverpool, i Leon Solon, amb els cartells que Riquer coneixia perfectament de la revista *The Studio*. Cita després Mackintosh, el gran arquitecte i dissenyador de Glasgow, J. Hassall i els germans Beggarstaff, per ell, els cartellistes més originals i personals d'Anglaterra. Després d'assenyalar que per culpa del seu academicisme i classicisme no hi ha gairebé cartells moderns a Àustria, Hongria i Alemanya, amb l'excepció d'Otto Fisher, Theodor Heine i Zumbusch, passa a Bèlgica, i diu que allò és una altra cosa. Una temàtica sobre la qual no s'ha insistit prou en els estudis històrics i artístics de finals del segle XIX és que per a molts catalans Bèlgica és el model d'un petit estat que cal seguir. Així ho diu Riquer:

Des de la seva independència, sembla com si l'haguessin deslligada de peus i mans i, lliure, per fi, de les seves accions, s'hagi llançat al camp de lluita de l'esperit col·locant-se des de la primera envestida al cap de la fila dels pobles que assenyalen el camí del progrés.

El cartellisme sembla realment una prova d'aquest judici de Riquer, amb artistes de la validesa de Privat-Livemont, Mignot, Crespín, Henri Meunier, Berchmans, Rassenfosse, Hanotlau, Combaz, Evène-poel, Van Rysselbergue, Toussaint i Nys. El seu estudi, molt complet, es basa en el llibre del seu amic Demeure de Beaumont, el tolosà ja

esmentat, del qual reproduceix un comentari sobre un dels cartells belgues més bonics del moment, el del Casino de Blackenbergue, d'Henri Meunier. Riquer acaba el seu estudi amb els Estats Units, on, segons ell, el cartell ha arribat a posar-se a una altura que els europeus poden envejar. Aquesta preferència es veu també clarament en el seu colleccionisme, ja que, com hem vist en el seu Àlbum, el cartell americà domina. Riquer nota un aspecte tècnic important que té conseqüències en l'àmbit estètic: si la majoria dels cartells europeus són cromolitogràfics, la majoria dels americans són cromotipogràfics, i això fa que el negre hi sigui més present. Riquer destaca Edward Penfield, Louis J. Rhead i Bradley, del qual cita la seva revista de *fin gourmet*, com la qualifica, *Bradley His Book*, de la qual tenia a la seva biblioteca els números de maig a agost de 1896 i el de gener de 1897. Finalment, cita Mme. Ethel Reed, «cartellista de primera força». En la seva conclusió, Riquer afirma:

[El cartell] [é]s una nova manifestació d'art, i si l'art demostra amb el seu llenguatge el mode de ser de cada època, el caràcter de la nostra quedarà ben definit per l'estampa mural que, fugint dels museus, com vos he dit al començar, envaeix la via pública.

És curiós que en cap moment Riquer no parla del cartellisme a Catalunya i a Espanya, que era encara incipient però ja havia donat fruits, amb els cartells del fotògraf Napoleon, la III Exposició Internacional de Belles Arts de Barcelona i els cartells de Casas per a Anís del Mono, per exemple. Nogensmenys, Riquer afirma que els barcelonins ja saben que el cartell és una forma d'art, com van poder comprovar en la primera exposició de cartells que es fa ver a Espanya, organitzada pel Sr. Parés al desembre del 1896, en l'exposició dels cartells del concurs d'Anís del Mono, sempre a la Sala Parés (abril de 1898), i en dos importants concursos del mateix any 1898: el d'Anís del Mono ja esmentat i el del xampany Codorniu.

M'ha semblat interessant publicar la «Carta a Casellas, sobre l'art del cartell a Barcelona» perquè tracta d'un problema que va tenir nefastes conseqüències per al cartellisme a Catalunya: el dels concursos. Abans que res, s'ha de dir que el cartell interessà molt Casellas. Així ho escriu Jordi Castellanos:

Casellas s'aboca a la reivindicació concreta [...] del cartellisme, de tal manera que cal considerar-lo com un dels introductors del gènere a Catalunya, de la mateixa manera que Alexandre de Riquer, amb el qual actuà amb una perfecta compenetració en aquest punt. En efecte, Joan Baptista Parés els cridà tots dos perquè li prepararessin l'exposició dels cartells que havia dut de París, a la sala de la seva propietat, el novembre del 1896.¹³

No és, doncs, estrany que hi hagi intercanvis de cartes sobre el cartellisme entre Riquer i Casellas en aquests darrers anys del segle XIX. Podem fer notar, per exemple, que a l'article «Proyectos de cartel», que Casellas publicà a *La Vanguardia* el 5 d'octubre de 1897 sobre el concurs de cartells convocat per anunciar la IV Exposició General de Belles Arts i Indústries Artístiques, dels vint-i-tres projectes presentats, en destacà el de Joan Llimona i el de Riquer. Finalment s'inclinà pel darrer, però el jurat no li'n donà la raó i l'elegit fou el de Llimona. Així, doncs, s'entén la crítica ferotge de Riquer a la seva carta contra els concursos de cartells i especialment contra els jurats. La menció de la carta del Sr. Bosch ens permet entendre que Riquer parla de la convocatòria del concurs de cartells per a Anís del Mono i, doncs, podem datar la carta a principis de l'any 1898. També notem que Riquer demana a Casellas de publicar a la premsa l'opinió que Riquer té sobre els jurats classificadors, inclús si hi ha de figurar el seu nom. Uns mesos més tard, l'1 d'abril de 1898, surt publicat en *La Vanguardia* l'article de Casellas sobre l'exposició dels projectes del concurs de cartells d'Anís del Mono a la Sala Parés, i al començament de l'article Casellas recull les crítiques de Riquer:

A los certámenes de este género abiertos hasta ahora por corporaciones o sociedades, no habían concurrido más allá de cuarenta proyectos, cincuenta todo lo más. Lo exiguo de la cantidad consignada para premios, las acostumbradas presiones oficiales, los posibles compromisos de antemano contraídos por la corporación, junto con las probables rutinas seguidas por el jurado calificador, eran causas más que suficientes para restringir la concurrencia.

¹³ Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el Modernisme*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, vol. 1, p. 257.

Però, quan parla a continuació del concurs de cartells per a Anís del Mono, diu que això és una altra cosa, ja que es tracta d'un particular, un industrial, el Sr. Bosch, que el convoca i dobla les quantitats de diners dels premis, amb, respectivament, 1.000, 500 i 250 pessetes per als tres primers, la qual cosa provoca la confecció de 162 projectes dels millors cartellistes del país. Riquer s'equivocava, doncs, quan preveia uns mesos abans que el concurs seria «un patafi com els altres» per culpa del jurat classificador. El que és curiós és que el mateix Riquer va participar en el concurs, en el qual obtingué el segon premi, i que també hi trobem projectes com el de Feliu de Lemus, Antoni Utrillo, Lluís Labarta, Miquel Utrillo, Alfred Roig i Valentí, etc., sense oblidar, evidentment, Ramon Casas. Sembla que, aquesta vegada, tots els artistes catalans interessats en el cartellisme hi van participar. Una altra cosa sorprenent és que el Sr. Bosch va decidir suprimir el jurat classificador, cosa que Casellas no podia aprovar, malgrat la seva opinió més que reservada, i en això coincideix amb Riquer: «sobretudo si se recuerda el fallo emitido, con gran sorpresa de la crítica y del público, en los dos concursos de carteles últimamente celebrados en Barcelona». No obstant això, el Sr. Bosch va tenir sort, perquè Ramon Casas hi presentà quatre projectes que tothom (crítics, artistes, públic) va reconèixer com a magistrals, especialment el que resultà vencedor, i no hi va haver cap discussió o polèmica respecte a aquest singular jurat.

El segon text que Riquer dedicà al cartell fou arran del concurs convocat al febrer de 1900 per la casa Fiter i Planas per a fer publicitat de les seves blondes i puntes. El publica a *Joventut* el 10 de maig de 1900 i Riquer hi constata la qualitat mediocre dels projectes en part per culpa dels industrials, que no estan a l'altura dels artistes. Cita Utrillo i segur que remet a l'article de *Pèl i Ploma*,¹⁴ anònim però de la ploma de la revista, el qual denunciava la intromissió dels industrials. Casellas també escriu sobre aquest concurs¹⁵ i explicita una mica el que diu Riquer parlant de la mentalitat fenícia de l'industrial,

¹⁴ [UTRILLO], «El concurs de cartells de la casa Fiter y Planas», *Pèl i Ploma*, núm. 48 i 49, 5 de maig de 1900.

¹⁵ Raimon CASELLAS, «Cosas d'art. Un concurs de cartells. Academias y pinturas de l'Anglada», *La Veu de Catalunya*, 10 de maig de 1900.

que va imposar que en les composicions figuressin les medalles, els premis i un llarg text, la qual cosa era evidentment contrària al concepte mateix del cartell. Una observació interessant que fa Riquer és que els cartellistes reconeguts de Barcelona comencen a abstenir-se de participar en concursos, on «se'ls fa servir tan sols d'*home sandwich* en profit de l'anunciant». Els únics cartells que *Pèl i Ploma* elogià van ser els de Feliu de Lemus, Gosé i Llaverias, aquest darrer també mencionat per Riquer. Com deia Utrillo al començament del seu article, aquest sentiment també es desprèn de l'article de Riquer: «L'època floreixent dels concursos artístics per a fer cartells es coneix que va passar poc després d'haver començat».

Com també es va esdevenir per al cartell, Riquer fou un dels principals protagonistes del renaixement de l'exlibris a Catalunya a l'època modernista, que va adoptar aleshores una forma moderna, és a dir, artística, allunyant-se en general de l'exlibris heràldic, que era molt antic a tot Europa. L'exlibris modern, petita marca de possessió que indica el nom de la persona a qui pertany el llibre, Riquer el va descobrir a la revista anglesa *The Studio*, com explica ell mateix en el seu primer article sobre el tema, «Ex-libris», publicat en la revista *Juventut* l'11 d'octubre de 1900. En aquesta data, en la qual gairebé no existeix el moviment exlibrista a Catalunya i encara menys a Espanya (recordo que Riquer tot just començava a dissenyar exlibris per al seu entorn familiar i no sabia res de l'activitat del bibliòfil Pau Font de Rubinat a Reus, que els primers anys 1890 ja havia encarregat al seu amic i conciutadà, l'artista Casals i Vernís, un exlibris artístic de caràcter bucòlic i pastoril), Riquer explica que, al contrari, a Anglaterra, Alemanya, Bèlgica i altres països hi ha molts col·leccionistes i grans artistes que «no es donen de menys de fer la marca d'una llibreria particular o pública». I, entre aquests grans artistes, gairebé només parla del seu admirat Robert Anning Bell, que, com veiem, és molt present en els escrits de Riquer. I és que, per a Riquer, l'artista britànic és el gran mestre dels exlibris del seu temps. Ens diu que les revistes angleses *The Studio* i *The Artist* han vulgaritzat, reproduint-los, els exlibris de Robert A. Bell. Efectivament, ja en el número 1 de *The Studio* (abril de 1893) hi ha, acompanyant l'article de G. W. (Gleeson White) *Designing for Book-Plates, with some recent examples* (p. 24-25), quatre reproduccions de marques de

Robert A. Bell, i encara dues reproduccions més al número d'agost de 1894 i dues altres al número de novembre. Mentrestant, al número de setembre es publiquen els resultats d'un dels nombrosos concursos que organitza gairebé cada mes la revista, en aquest cas destinat a un «pictorial Ex libris», on *pictorial* vol dir artístic, iconogràfic, i al qual es van presentar cent cinquanta dibuixos. Recordem que Riquer era subscriptor de *The Studio* i en tenia tots els números. Podem pensar, doncs, que el seu interès per l'exlibrisme i el diseg de dibuixar-ne li va venir de l'exemple de Robert Anning Bell i d'altres marques que va poder admirar a *The Studio*. Riquer també menciona una revista dedicada exclusivament a la reproducció d'exlibris, *Book-plates* —el títol exacte de la revista és *The Book of Book-Plates* (Londres, Williams & Norgate)—, de la qual tenia a la seva biblioteca els números corresponents als anys 1900-1905. A més, Riquer cita el número dedicat en exclusiva a l'exlibris que *The Studio* va publicar dos anys abans, és a dir, el número especial de l'hivern 1898-1899, *Modern Book-Plates and Their Designers*, que, com veurem, és la font principal del segon article de Riquer dedicat als exlibris, del 1902. D'aquest número especial, en menciona alguns dels artistes de més vàlua segons ell: Grandville, Skan, Statter, Christiansen, Warehouse. I com que el número especial de *The Studio* no menciona l'artista alemany simbolista de l'escola de Worspede, Heinrich Vogeler, que *Juventut* havia donat a conèixer en el número del 14 de juny de 1902, Riquer reproduceix un exlibris seu i acaba l'article constatant l'absència de colleccionistes d'exlibris a Catalunya i també l'absència d'artistes autòctons que es dediquin a confeccionar-ne, ja que si per casualitat un colleccionista volgués tenir-ne un, hauria de buscar l'artista a l'estranger.

La cosa ja ha canviat bastant quan Riquer publica, al desembre de 1902 a la revista de Madrid *La Lectura*, un article de gènere històric sobre l'exlibris. Ens podem preguntar: i per què a Madrid?

La Lectura (1901-1920) va ser fundada i dirigida per Francisco Acebal, personatge molt lligat a la Institución Libre de Enseñanza. Fou una revista d'alta cultura, d'orientació lliberal, però sobretot una revista literària i artística, en què van col·laborar molts dels representants de la Generació del 98. No sabem per què *La Lectura* va publicar aquest article de Riquer sobre l'exlibris, que era un gènere artístic molt poc

conegut i encara menys practicat a Madrid l'any 1902. Fora de Mariano Pardo de Figueroa (el Dr. Thebussem) de Medina-Sidonia, bibliòfil, especialista i colleccionista d'exlibris antics, i del colleccionista E. Contreras de Jadraque, poca gent s'interessava a Espanya per l'exlibris. Per això mateix, Riquer comença explicant al públic de *La Lectura* què és un exlibris i com va lligat a l'amor al llibre. Després explica que no pretén escriure una història de l'exlibris, sinó que vol fer-ho sobre l'estat actual d'aquesta modalitat artística, cenyint-se als exlibris moderns. Com en el número especial de *The Studio* ja esmentat, per parlar de l'exlibrisme Riquer adopta un ordre geogràfic i comença pel país capdavanter del renaixement de l'exlibris a finals del segle XIX, Anglaterra. Si comparem el text de Riquer amb el text de Gleeson White dedicat als exlibris anglesos del número especial de *The Studio* de l'hivern de 1898-1899, *Modern Book-Plates and Their Designers*, ens adonarem de seguida que el text de Riquer és una traducció resumida del de Gleeson White, on trobem els mateixos noms de dibuixants i marques. Ara bé, això només passa en el capítol sobre Anglaterra, que, nogensmenys, ocupa més de la meitat del número especial (47 pàgines de 78), que en realitat és un vertader llibre profusament il·lustrat amb diferents autors segons els països. Quan Riquer passa després a l'exlibris germànic, si en bona part segueix el text de Hans W. Singer del *Modern Book-Plates and Their Designers* i suprimeix tota la llarga part històrica, també hi afegeix documentació nova, ja que, com explica a l'article mateix, el seu amic, el gran colleccionista el comte Graf Leiningen-Westerburg, li ha enviat exemplars recents d'exlibris que no podien figurar en el *Modern Book-Plates and Their Designers*, del 1898, ja que eren posteriors (recordem que Riquer escriu el seu article al juliol de 1902). També molt diferent és l'estudi de l'exlibris nord-americà, ja que Jean Carré, l'autor d'«American Book-Plates» en el número especial de *The Studio*, constata la poca importància i la falta d'originalitat de l'exlibrisme als Estats Units l'any 1898, mentre que Riquer parla d'exlibris de darrera hora, és a dir, posteriors al 1900, i, com en el cas del cartellisme, parla d'una «escogidíssima serie de dibujantes» en aquest sorprenent país, i ací cal afegir una important font de coneixement que practica a gran escala Riquer, el colleccionisme i, sobretot, l'intercanvi amb dibuixants i colleccionistes, que coneixem gràcies a la seva correspondència, conservada en part al

MNAC i en part per la seva família.¹⁶ Gràcies a això, Riquer pot donar un panorama de l'exlibris nord-americà incomparablement més ric l'any 1902 que el que s'havia publicat a Londres l'any 1898.

Quan passa a l'exlibris belga, Riquer copia en gran part, resumint-lo, el capítol «Belgian book-plates» del número de *The Studio*, a causa de la ploma del gran artista simbolista belga Fernand Khnopff, ell mateix autor d'algunes marques. L'any 1902 l'exlibris a Bèlgica segueix sent rar i poc conegut, com ja passava el 1898. Nogensmenys, gràcies al colleccionisme i l'intercanvi, Riquer pot indicar que coneix set exlibris del gravador Armand Rassenfosse, que esdevindrà amb els anys un gran amic.

Respecte al text molt documentat del gran bibliòfil Octave Uzanne sobre els «French book-plates», Riquer se n'allunya molt, ja que, malgrat que hi hagi, sobretot en els segles passats, moltíssims exlibris, la realitat és que n'hi ha molt pocs de moderns i artístics, i Riquer només es cuida d'aquests.

Al número de *The Studio* hi havia un capítol sobre Àustria, però Riquer no en parla i acaba el seu article amb unes línies sobre els exlibris espanyols, dels quals, evidentment, no hi havia constància en el número especial de *The Studio*, que és força interessant perquè mostra que a mitjan 1902 no hi ha cap connexió entre els pocs colleccionistes d'exlibris i els dibuixants, dels quals només n'esmenta dos: Josep Triadó, de Barcelona, que llavors encara és deixeble seu, i ell mateix, que ja n'ha fet aleshores vint-i-un.

«Quatre paraules sobre els ex-libris», publicat en la *Revista Gráfica* (Barcelona, gener, febrer i març de 1907), que era la «publicación mensual del Instituto Catalán de las Artes del Libro» (Barcelona 1900-1923), és el darrer article de Riquer sobre exlibris. Es tracta d'una traducció gairebé literal al català de l'article publicat en castellà en *La Lectura* l'any 1902, però en una versió resumida. Només hi ha alguns afegits sobre fets o obres que van tenir lloc fins l'any 1907. No obstant això, hi ha un gran canvi en la conclusió. Riquer afirma que «Catalunya ha produït un moviment ben important que ha enaltit el nom d'Espanya i ha fet que es comptés amb ella quan es tracta d'aquesta art».

¹⁶ Una part d'aquesta correspondència està publicada a Elisée TRENC BALLESTER, «Alexandre de Riquer, ambassadeur de l'art anglais», p. 351-359.

Efectivament, entre el 1902 i el 1907 el panorama de l'exlibrisme canvia totalment. Ramon Miquel i Planas funda el 1902 l'Associació de Exlibristas Ibéricos, i el juliol de 1903 l'Associació crea la *Revista Ibérica de Exlibris*, que dura fins l'any 1906 i que fou una de les revistes especialitzades més notables i luxoses de tot el món. El mateix any 1903 el comte de Leiningen-Westerburg finança la publicació del llibre *Ex-libris d'Alexandre de Riquer*, imprès a Barcelona i Leipzig i que recull les seixanta-tres primeres marques de Riquer, la qual cosa vol dir que entre el juliol de 1902 i 1903 els exlibris de Riquer passen de vint-i-un a seixanta-tres, prova de la intensa activitat de l'artista en aquest gènere. Aquests anys també sovintegen les exposicions d'exlibris de Josep Triadó i de Joaquim Renart i se'n fan concursos. L'any 1906 es publica un dels llibres més formosos i singulars del Modernisme gràfic, el *Primer llibre d'ex-libris d'en Triadó*, i l'any següent, el 1907, l'obra *Els ex-libris Renart*, la col·lecció de les primeres marques del tercer gran especialista català del gènere, impresa per Oliva de Vilanova. Tot això es reflecteix a escala internacional amb el moviment d'intercanvi entre col·leccionistes i artistes, i el que no diu Riquer és que se'l considera com un dels millors dibuixants d'exlibris de tot Europa i que les seves marques són buscades per tots els grans col·leccionistes europeus i americans, que el seu nom surt sovint a les revistes europees especialitzades del gènere i que, com escriu ell mateix en parlar de l'exlibris català en general, «quan es publica un article, un fullet, un llibre, per més humil que sigui, hi tenim el nostre lloc».

Casellas va notar, amb la seva perspicàcia habitual, les raons per les quals Riquer va triomfar en el conreu de l'exlibris:

[Riquer] va fer bé d'entregar-se en cos i ànima a consemblant producció, per ésser potser entre totes la que millor concorda amb el seu especial sentiment artístic i literari. *L'ex-libris* és un gènere que demana com cap més aquestes filigranes d'arabesc i aquests cisellats de factura que constitueixen el fons mateix del temperament miniaturista de l'autor. A més, la intenció literària que generalment han de tancar aquestes composicions és cosa fàcilment assequible per a qui, com Riquer, és maniàtic regirador de llibres vells o novíssims.¹⁷

¹⁷ «Saló Parés», *La Veu de Catalunya*, 14 de gener de 1904.

«Cartells i cartellistes»,
La Renaixensa, Barcelona,
 núm. 7802, 13 de maig de 1899

Conferència feta pel D. Alexandre de Riquer al Cercle Artístic de Sant Lluc en la vetlla del darrer dimarts.

La meva idea en convocar-vos aquesta nit ha sigut, més que no pas les ganes de fer-vos una conferència, la de buscar una excusa per a organitzar una exposició de cartells excloent-ne els que no formen una nota d'art. El meu objecte a hores d'ara ja s'ha comprès, puix que tots haveu vist els cartells que adornen les parets d'aquesta sala i cadascú interiorment ha fet els seus comentaris.

Deixeu-me que ara jo faci els meus en veu alta. El cartell forma part de les ciutats modernes de la mateixa manera que els grans rètols comercials empastifats de lletra negra formen part de les cases de comerç. El cartell és l'expressió gràfica de l'art exuberant del nostre temps, que no cap en museus, en esglésies, ni en cases particulars i envaeix la via pública convertint els llocs d'anunci en una exposició permanent en la qual es disputen les mirades del «trans-eünt» més d'una obra mestra. És l'art de la plena llum, és l'art de carrer, franc, intel·ligible a tots, que no necessita comentaris ni esforços, ni grans coneixements estètics perquè l'entenguin i produeixi una emoció persistent i durable.

Des de Grandville, Daumier, Gavarni, Tony Johannot, fins a Chéret i els que han vingut darrere d'ell, des de llavors fins avui, l'art del cartell ha fet una evolució sorprenent, passant sens dubte a ésser la nota característica del nostre art, original, inesperada, boja, d'una bogeria fantasiosa, plenament convencional, tan apartada de les crueses del realisme com de les somniadores visions idealistes i, amb tot, participant de l'una i l'altra per a expressar el que es proposa amb



Jules Chéret, cartell
 per a Saxolène, 1896.

llenguatge propi i servir d'intermediari entre l'esteta i el burgès, complint fins amb això la seva missió divulgadora. Si uns quants anys enre-re ens haguessin dit que haviem d'entusiasmar-nos amb una exposició de cartells, hauríem somrigut irònicament sense deixar-nos convèncer. Avui que ja n'hem vist més d'una i que, si no han arribat encara fins a Madrid, han arribat a Barcelona, gràcies al senyor Parés i a la primera exhibició que tingué lloc al Palau de Belles Arts, avui que hem vist importants concursos, ja pensem d'altra manera i estem ben posseïts que l'art del cartell és una forma d'art.

Els primers passos va fer-los a París cap a l'any 1836 i sento no poder donar a conèixer algun d'aquests raríssims exemplars que els col·leccionistes guarden gelosament i que són el principi d'un art que naixia de tal manera que de naixença no tan sols es defensava, sinó que ja sabia córrer i volar. El cartell de la traslació de les cendres de Napoleó, dibuixat per Grandville, *Le voyage où il vous plaira*, de Tony Johannot, *Les nains célèbres*, de Beaumont, són cartells litogràfics executats en negre que avui encara poden figurar entre les darreres produccions d'aquest gènere. *Les Chats*, d'Édouard Manet, és el primer que ens presenta una nota japonitzant i assenyala el camí que ha de seguir el nou art; dues siluetes de gats, l'una blanca i l'altra negra, passejant-se per dalt de les teulades per entremig de la fantàstica línia dels canons de xemeneies amb una gran lluna al cel. Manet, el gran innovador, el destructor de motlles i clixés, sembla com si, posseint una vista que escorcollava el temps futur, donés la nota segura que assenyalaria el punt de partida.

Des de llavors, quants esforços representa haver portat el cartell al punt de perfecció en què el veiem avui, i, amb tot, les litografies que poden donar proves ben executades de la mida quàdruple *colombier* són poques de fora d'Espanya i aquestes no sempre poden disposar de colors fixos que no sentin la influència de la llum. Al mateix temps que un art, era tota una indústria nova que es creava, fundada per Chéret, que obria a l'activitat humana un ample camp inculte ahir, fertilíssim avui. El pas més gran que ha fet la litografia des de Senefelder es pot ben dir que és degut a l'art del cartell. La introducció dels grans plats en les màquines litogràfiques i tipogràfiques, la substitució de les pedres per les planxes de zinc, els espurnats romponents amb la vulgaritat pacient del cromista, tot és degut al cartell. La creació d'un art

nou havia de produir forçosament la creació de nous mitjans. Mr. S. Beaumont, impressor tipògraf de Mantes, un enamorat del seu art, va fer d'un mode original l'emprament de la fusta per a la reproducció en colors del cartell il·lustrat. Un dia Mr. Beaumont va aturar-se a mirar unes fantasies de fusta bugida que fabricava admirablement un marxant d'eines per a aficionats i el va sorprendre la facilitat amb què un empleat de la casa girava la fusta en tots sentits sobre el plat de la màquina mentre escrivia la paraula *souvenir* en lletra anglesa. Per a ell, allò va ésser una revelació. L'endemà ja havia fabricat les primeres lletres de fusta retallada, que ben prompte foren seguides d'ornamentació, arabescs, vinyetes humorístiques, etc. Des de llavors, Mr. Beaumont ha produït una sèrie de cartells curiosíssims; un d'ells, de format *double colombier*, fou executat per a una festa a Mantes-la-Jolie el 1893. És un cartell formosíssim que marca en la història d'aquest art un punt de partida i gairebé podríem dir un punt d'arribada. Representa un herald tipus Rabelais, inflat i de bon humor; té un sabor d'edat mitjana que li dona un caràcter d'edicta que li escau perfectament. És tot ell de fusta retallada amb la serra de pedal i els retalls estan encolats sobre el suport amb aiguacuit. Les combinacions extraordinàries i enginyoses que han hagut d'inventar-se per reproduir segons quines obres serien tan llargues de comptar que en desisteixo per no cansar la vostra atenció i perquè no és aquest el meu propòsit.

Ja he apuntat el nom de Chéret i abans que res dec parlar-vos d'aquesta personalitat essencialment creadora, per més que el seu mitjà d'expressió en la forma recordi Watteau. L'obra d'aquest artista interromp per un moment la marxa iniciada pel cartell de Manet i, amb tot, no és tan ferma que pugui destruir-lo i ens trobem que tan sols interromp els seus efectes. Pel que toca a França, Chéret és el mestre eminent del cartellisme i ningú com ell ha sabut aturar la mirada del «transeünt», fascinar el públic amb la brillantor dels tons sencers i amb el moviment nerviós de *La parisien-*



Alphonse Mucha,
cartell per a *Gismonda*,
1894.

ne. El cartell és el seu art, és el seu llenguatge, i tant si dibuixa una figura com si es proposa un *panneau* decoratiu, Chéret, abans que res, és cartellista.

És el revers de la medalla de Mucha. Quan l'autor dels anuncis de Gasoline, Les Buttes Chaumont, Les Couliesses de l'Opéra, L'Argent i molts d'altres es proposa un *panneau* decoratiu com els de la Comèdia, la Dansa, la Pantomina i la Música, els *panneaux* se li tornen anuncis sense lletres, ben al revés del que succeeix a Mucha, a qui la Gismonda, la Dama de les Camèlies, Lorenzaccio i tots se li tornen *panneaux* decoratius. Així com Mucha és un decorador, Chéret és un cartellista. Les entonacions vibrants, de plena llum, que es fixen en la retina amb persistència, Chéret les posseeix, les domina i causen el resultat que ell es proposa, són l'art de carrer, mentre que les fines modulacions de Mucha, el repòs volgut de les seves figures esmorteïdes, són més aviat per a l'adorn interior i a mitja llum dels salons, en els quals ni la distància ni la vibració del sol no destrueixen el detall delicat. Mucha és un gran cartellista d'aparador, no de cantonada, un cartellista d'anunci per ser admirat ben de la vora. Jo no conec cap cartell d'aquest gènere que pugui comparar-se amb el que aquest artista va produir per al Saló dels Cent en la seva vigèsima exposició, si bé la diferència entre l'un i l'altre autors ja ve de llur principi i és deguda a l'educació que varen rebre. Chéret va començar de litògraf a Londres, i Mucha, d'il·lustrador a París. Les gran pedres i els expeditius procediments moderns de la litografia influïren en el primer com els delicats treballs d'il·lustració influïren en el segon, i la importància de Mucha potser hauria quedat desconeguda durant molt temps i l'artista postergat i lluny del lloc que li pertany si la bona sort no li hagués estès la seva mà benefactora. L'aparició del seu primer cartell, *Gismonda*, va resplendir pels carrers de París i, tot seguit, van formar-se dos camps: l'un abonava el seu autor, l'altre defensava amb calor les glòries consagrades i denigrava feroçment el talent del nou artista, que vivia separat de tots i voltat d'estranyes llegendes. Jules Chéret, cansat de la regència, seguia tranquil·lament la seva producció, sempre admirable però mancada d'imprevist. El rebombori alçat per Mucha va ser com un cop d'estrep donat a un cavall fogós que ens valgué del mestre una florida meravellosa, *Lidia*, *Job* i *Quina Dubonet*, ja que Chéret s'havia pres el joc de punt i reconeixia un adversa-

ri. Per altra banda, Grasset, sempre imparcial i noble en el seu judici, escrigué una crítica detallada i motivada de la *Gismonda*. L'obra valia la pena, ja que havia atret l'atenció de l'altre rei del cartell francès. L'encàrrec d'aquesta obra, que de cop va col·locar el seu autor en primera fila, fou ben casual, i poc es pensava Mucha, quan es dirigia un dia a casa d'en Lemercier, que havia de topar-se amb la glòria i la fortuna. Mentre l'artista despatxava els seus treballs d'il·lustrador, M. de Brunhoff, director de la casa, fou cridat al telèfon per l'administrador del Teatre de la Renaixença, que li demanava si podien fer-li compondre un cartell per a la Sarah representant *Gismonda*. M. de Brunhoff va oferir l'encàrrec a Mucha, que era al seu costat, i aquest, després d'haver pres les dades necessàries a casa de la gran actriu, va emprendre l'execució de l'obra. Alguns dies després, la representació estava a punt de fer-se i reclamaven el cartell. De les dues pedres que el componen només estava acabada la de la banda de dalt. Mucha hagué d'ajuntar el treball més del que convenia i això explica l'absència de fons en la segona pedra, que s'havia d'assemblar a la de dalt. Amb tot, Sarah quedà molt satisfeta i confià a Mucha els treballs d'art del seu teatre. Aquesta és la veritat històrica que donà a conèixer el cartellista, i no la llegenda que ens el presentava com un formós estranger que, pel seu geni, havia seduït Sarah Bernhard quan va passar per Praga, posant-se'l al seu costat i lligant-lo amb cadenes d'or a la seva personalitat artística i al seu teatre. Llavors ningú coneixia aquell home i els parisencs se'l representaven amagat en uns luxosos soterranis, una espècie de reducció de les coves de Montecristo, però el poeta Joseph Conqueteau anuncià als redactors de *La Plume* que havia descobert Mucha i que aquest els oferia un cartell per al Saló dels Cent. Mucha vivia com viuen tots els artistes i, quan els redactors de *La Plume* anaren a visitar-lo, van veure en un angle del taller un croquis que a primera vista va atreure les seves mirades. Amb el cap recolzat indolentment sobre la formosa maneta, una dona mig nua es dibuixava, aureolada per una cabellera d'or acabada en arabescs, les famoses cabelleres de Mucha, que per primer cop prenien forma. Aquell era el projecte de cartell destinat al Saló dels Cent; era el formosíssim cartell que havia de refermar la potència artística del seu autor, potència de decorador, i amb això es diferenciava de l'obra de Chéret, amb la qual la capital de França conquistà una fesomia pròpia i sen-

se parió, de cantonades enlluernadores i palissades riques de color i de moviment exuberant. Per molt estès que estigui l'art de la cromolitografia mural, enlloc com a París trobareu aquesta acumulació d'al·legories agitades, nervioses, tan pròpies per alegrar l'esperit, ni la possessió d'una tècnica tan admirablement compresa pel seu inventor que fa brillar el cartell de Chéret entre tots, i això és perquè el mestre, a més de ser un artista de primera força, és un tècnic de la litografia que no té rival conegut en el seu gènere. Abans de Chéret, la litografia cantava l'himne de l'estampa, d'un art que es col·lecciona dintre de carpetes, moderat i sever; avui és l'art de la boja coloraina, que s'exhibeix a plena llum per carrers i places, cridant el públic i assenyalant-li unes pastilles que curen la tos, un licor que prepara una bona digestió, un cafè o un cacau Van Houten; en una paraula, tocant a plena orquestra la marxa del comerç i de la publicitat, sostenint tot-hora la lluita per la vida. Naturalment, després de Chéret hi ha hagut altres mestres cartellistes a França; naturalment, s'han produït cartells que el mestre no hauria somniat mai.

Grasset, l'autor de la *Llibreria romàntica*, que és el millor cartell francès conegut fins avui, en totes les seves produccions d'aquest gènere ens fa sentir l'entusiasta projectista de vidrieres i el colorista japonitzant, tret de l'abans citada *Llibreria romàntica*, que sembla inspirada en els primers cartells del temps de Gavarni. Ibels és un boig genial, Toulouse-Lautrec un desequilibrat, De Feure un modernista britànic, Boutet de Monvel un refinat, Jossot un excèntric, Metivet, Meunier, G. Steinlen, Willette, etc., per parlar de tots es necessitaria escriure un llibre sencer. La llista és nombrosa, mes, en general, és d'artistes que afegeixen de tant en tant una obra més al contingent. Un conjunt nombrós que representi l'esforç extraordinari de tota una vida, ningú més que Chéret pot presentar-lo. La importància que en el terreny de l'art podia tenir el cartell comercial no solament va sentir-la França.

A Anglaterra tot es movia d'una altra forma, però es movia. L'any 1871, abans que l'empenta vigorosa de París posés en moviment una munió de comerciants, artistes i litògrafs, Frederic Walker feia una veritable revelació amb l'anunci de *La dona blanca*. Ben segur que cap anunci de tants com s'han produït ha sigut tan transcendent com el que acabo de citar. Aquest cartell és el punt de partida: d'ençà d'a-

quest moment comença l'admirable sèrie de produccions d'aquest gènere amb què pot enorgullir-se Anglaterra. En aquella època, ni Durand ni Walter Crane no havien causat una sensació com la que produí *La dona blanca*. L'efecte d'aquest cartell net i ample, executat en negre, va ser un vertader triomf per a l'autor, que acabava de realitzar-lo. La blancor de les faldilles i del xal arrossegant-se en plecs pesants sobre el cos de la dona dreta, amb un dit sobre els llavis davant la porta oberta, destaca sobre la negra nit amb tant vigor com la silueta d'Aristide Bruant de Toulouse-Lautrec sobre la blancor del paper. El famós cartell va atraure l'atenció sobre l'obra de Wilkie Collins que anunciava i sota tots els punts de vista va complir la missió a la qual estava destinat. Des d'aquell dia, l'industrial anglès va dirigir-se a artistes de mèrit i de reputació. Creient que el nom de l'autor podia tenir més valor per a la *réclame* que el mèrit del dibuix, els titulars de la Royal Academy tingueren en aquella època una exposició permanent en els llocs d'anunci i durant molt temps aquells llocs revestiren el caràcter d'una sucursal de l'Acadèmia. La influència del cartell de Frederic Walker s'evidenciava en cada una d'aquelles obres, però la simplicitat i l'atractiu d'aquell primer cartell havien desaparegut i artistes de la importància de Herkomer resultaven impotents. El propietari de Pears' Soap va produir un esdeveniment important amb l'adquisició de *Bubbles* de Sir John Millais. Durant tres o quatre anys no va haver-hi a Londres una figura més popular que aquell xicotet amb els cabells d'or bufant bombolles de sabó amb una pastilla al seu costat. Guaitava per damunt de les parets de totes les estacions del ferrocarril subterrani; estava clavat en rengles per totes les parets; n'hi havia a dotzenes en la interminable tanca del passatge que condueix a Earl's Court; dominava els carrers i, així com la cúpula de Sant Pau domina la ciutat, així el xicotet dels cabells rossos dominava els viants. No hi ha cap cartell tan conegut, i ben pocs són tan poc a propòsit per a un cartell. Molt treballat, modelat a la perfecció per un cromista savi, que s'allunya de les entonacions planes i vibrants, requereix l'atmosfera de Londres, on la perspectiva es fon, on els tons cridaners i l'exuberància del dibuix, modelats per la boira i les grans distàncies, es tornen qualitats imprescindibles. Els artistes d'allí han pogut experimentar que les cruces i fins la coloraina desentonada quedaven agradablement modelades per la boira, la pluja i el sutge.

És el que no tingueren mai en compte els acadèmics, que creien que l'art de carrer no havia de donar-se a conèixer personalitzant-se amb nous mitjans d'expressió: és el que han descobert els joves, vertaders creadors d'un gènere de cartell que no s'assembla a cap altre. Van Beers és un dels primers que arribà a Londres amb un cartell anunciant una exposició de les seves obres, executat amb tons plans i que va atreure molta gent a l'exposició organitzada per ell mateix. No va ser fins el 1894, vint-i-tres anys després de l'aparició de *La dona blanca*, que els joves començaren a omplir parets i tanques, i en aquest llarg període cap artista havia fet un vertader estudi de les intencions que els anuncis havien de satisfer ni de les condicions en què havien de ser apreciats, cosa que no es va fer fins a l'arribada de Dudley Hardy, Steer Greifenhagen i Aubrey Beardsley. La temporada d'hivern 1893-1894 va aparèixer triomfalment la damisella groga amb gest independent que Dudley Hardy va pintar per al periòdic *To Day*. Sòbriament contornejada, l'efecte obtingut sobre el blanc del paper fou sorprenent. A la primavera següent, Steer feia passejar pels homes anunci la damisella verda que anunciava l'exposició de les seves obres a la casa Goupil. Avui dia, quan un artista pensa a exposar algunes de les seves obres, crea un cartell, que és, com si diguéssim, una targeta d'invitació. Alguns cartells són de primera força, com per exemple el de Graham Robertson, que no solament va aconseguir amb el grup de dones a la manera de Rossetti un efecte de color d'una finor extraordinària, sinó que al mateix temps va tenir en compte l'estil i la producció dels artistes que exposaven per reproduir-ne hàbilment llurs característiques. Aquella mateixa primavera va sortir la dama del paraigua vermell absorta en la lectura del *Pall Mall Budget*, l'obra mestra del cartell anglès, la que millor sap atreure l'atenció i destruir tot el que la rodeja. Executada amb una simplicitat de mitjans extraordinària, tres colors francament plans, el roig, el groc i el negre, que produeixen un efecte net i subjectiu, és sempre la nota triomfal que regna en llocs d'anunci i exposicions de cartells. En aquell mateix temps, l'admirable originalitat i el profund talent d'Aubrey Beardsley contribuïa a l'exposició a l'aire lliure. El seu primer cartell per a l'Avenue Theatre, reproduït en petit format, fou col·locat molt baix a les parets de les estacions subterrànies entremig dels programes d'espectacles diferents de la ciutat. No se m'esborrarà mai del cap l'efecte que em va produir. Aque-

lla dona escotada, de celles espesses, guaitant per la intersecció de la cortina, resultava enigmàtica amb la seva gamma de coloració sorda, porpra i verda. Tenia un aire estrany, com de llegenda fatalista, com de visió estrambòtica, que impressionava fonament, i la claror misteriosa de l'estació subterrània ennegrida pel fum era ben bé el fons que requeria tal figura, i ben segur que l'artista hi havia comptat, amb això. Aquest cartell és una obra d'art acabada, buscada pels col·leccionistes i molt difícil d'obtenir avui, potser impossible, perquè l'eminent autor de la *Morte d'Arthur*, el creador de *The Savoy*, l'il·lustrador d'*Herodias*, dels *Bons mots*, de *The Rape of the Lock* i de moltes altres creacions sense precedents, va morir amb vint-i-dos anys i l'endemà quedaren esgotades a Londres totes les seves obres. Dels llibres que il·lustrà, se n'han fet segons edicions, i els editors s'enriqueixen publicant àlbums dels dibuixos d'aquest jove mestre que és, sens dubte, el talent més original del nostre segle.

Entre els cartells anglesos de gran èxit hem de citar el que va produir Anning Bell per a l'Escola d'Art de Liverpool, que tots vosaltres coneixeu. Després segueixen tota una colla de mestres: Mabel Dearmer, Raven Hill, Leon Solon, autor del cartell i dels almanacs de *The Studio*, Hylan Ellis, Morrow Foulkes, el subjectiu Mackintosh, J. Hassall i els germans Beggarstaff, que varen causar sensació per l'originalitat imponent de les seves obres, impregnades del segell personalíssim dels seus autors, Pryde i Nicholson disfressats amb el pseudònim de germans Beggarstaff. Comprenien perfectament el valor d'una silueta, dirigiren els seus esforços cap aquí i van arribar a fer-ho tan perfectament que deixaren enrere Toulouse-Lautrec i Gausson.



Aubrey Beardsley, cartell per a l'Avenue Theatre, 1894.



Germans Beggarstaff,
cartell per a *Don
Quixote*, 1896.

tre, però dibuixos. Que entre els alemanys hi trobem Otto Fischer, Theodor Heine i Zumbusch no vol dir res; són excepcions, i l'excepció és pròpia de tota regla. Otto Fischer va crear un cartell per a l'exposició universal de Dresde de caràcter completament modern, fresc de coloració, atrevit de nota, ben dibuixat: en primer terme hi ha una figura fins a mig cos vestida amb el vestit Wendish; al fons, un pont ple de gent i la vila amb les seves teulades roges, que l'aigua del riu, molt ben movimentada, reflecteix. Franz Stuck va fer alguns cartells que no classificaran mai el seu autor com a cartellista, i el mateix podem dir de l'eminent Max Klinger. El cartell de Hans Unguer *Estey organs* ja és una altra cosa. Amb el seu fons de xiprers negres i celatge tempestuós, el cap fermament dibuixat de la matrona que va seguint enlaire el seu somni d'inspiració és una nota que impressiona, i impressiona com a cartell, queda enregistrada en la memòria i no s'oblida amb facilitat. M. Heine, l'admirable i faceciós col·laborador del *Fliegende Blätter*, és de tots els alemanys qui millor ha comprès la missió del cartell, i les seves produccions poden comparar-se amb les millors que han sortit de França i Anglaterra. Amb el seu cartell *Simplicissimus*, va guanyar el primer premi ofert pel fundador d'aquella revista, Albert Langen. Després d'aquest, en va fer d'altres en què

Àustria i Hongria gairebé pot dir-se que no tenien cartellistes. Sembla com si els artistes d'aquella terra se'n donessin de menys i no volguessin deixar el seu enrampament de classicisme per llançar-se a aquesta espècie de llibertinatge de l'art. Malgrat tot, hem de citar el cartell anònim *Blumen-Sale* i el cartell de l'exposició etnogràfica de Hinays.

A Alemanya també li costa baixar del seu Olimp hel·lènic. Malgrat tot, de mica en mica es va atrevint i avança pausadament, com si amidés els seus passos al compàs d'un metrònom. El que pròpiament se'n diu un cartellista, no ha sortit d'aquella terra. Hem vist cromos admirables, però són cromos, dibuixos de mes-

el seu esperit còmic, el seu bon gust i la seva fermesa de dibuixant el col·locaren davant de tots. Els cartells del *Jugend* es ressentien de ser planes del mateix periòdic engrandides i, si bé dins d'aquesta publicació hi ha moltes planes que semblen cartells, no n'hi ha cap que, posada a fer de cartell, resulti el que hauria de resultar. El cartell no es pot aprofitar d'un altre lloc: cal que hagi estat concebut i creat per a aquest objecte.

A Bèlgica les coses marxen de manera diferent. Aquesta nació, més petita que la nostra Catalunya en territori i més gran en la seva producció artística que les nacions més importants d'Europa, pot fer una llista de cartellistes originals i coneixedors del seu art tan llarga com França, Anglaterra o els Estats Units. D'ençà de la seva independència sembla com si l'haguessin deslligada de peus i mans i, lliure per fi de les seves accions, s'hagi llançat al camp de lluita de l'esperit col·locant-se des de la primera envestida al cap de fila dels pobles que assenyalen el camí del progrés. La potent evolució cap a la bellesa que es manifesta en aquesta nacionalitat petita i gran alhora, evolució literària, pictòrica i musical, havia de fer-se sentir en cada una de les seves diverses manifestacions, i per això l'art del cartell no podia quedar endarrerit en un país on s'adjudiquen premis a l'art de carrer, on l'arquitecte autor del millor edifici que s'ha construït rep una quantitat en metàl·lic dels ajuntaments, així com l'industrial que té guarnits més artísticament els seus aparadors. L'entusiasme que sent aquest poble per la bellesa havia de produir artistes de la importància de Privat-Livemont, Mignot, Crespin, Meunier, Berchmans, Rassenfosse, Hanotlau, Combaz, Evenpoel, De Feure, Van Rysselbergue, Toussaint, Nys i d'altres. Resumiré, perquè fora massa el que hauria de dir-vos sobre ells i al final



Thomas Theodor Heine,
cartell per a
Simplicissimus, 1896.



Henri Privat-Livemont,
cartell per a Cacao Van
Houten, 1897.

fatigaria la vostra atenció. Els cartells de Privat-Livemont que teniu a la vista no necessiten gaire comentaris. Alguna cosa d'allò que vam dir quan vam parlar de Mucha podria aplicar-se-li. Privat-Livemont és un decorador, un mestre decorador, però també és un cartellista. La seva línia és més franca que la de Mucha, menys embullada pels arabescs i l'ornamentació, i quan aquests hi són, són més al seu lloc, enriqueixen l'obra donant-li un caràcter fastuós sense perjudicar el conjunt ni saltar a la vista: fan l'ofici que fa l'harmonització en una melodia; l'acompanyen i l'enriqueixen sense ofegarla. I, si no, que ho diguin *L'absynthe Robette* i *Cacao Van Houten*. Res més que un cap de dona amb una estatueta a la mà compon l'admirable cartell de l'exposició d'Anvers; fi de color, sobri de mitjans, distingit i elegant, obté amb la seva tonalitat roja i verda un caràcter especial de fastuositat grega. En *La máscara anarquista*, novel·la publicada per *La Réforme* de Brusselles i que va causar gran sensació, basada en documents autèntics dels presoners i l'acció principal de la qual passa al castell de Montjuïc de la nostra ciutat, el cartellista es presenta sota un aspecte diferent. El cartell és una plana d'un realisme brutal. Només un verd i un roig la componen i causa una sensació esglaiadora, ben oposada a la xerinola movimentada de la *Kermesse de Bruxelles*, primer premi en el concurs concedit a l'artista Mignot. *Le cénacle* d'aquest autor és un cartellet que han publicat gairebé totes les revistes d'art; *Le cyclodrome* és elegantíssim; la sala d'armes de Bel ens fa pensar en Toulouse-Lautrec; la lliga patriòtica contra l'alcoholisme ens fa repugnants els alcoholitzats. Mignot és molt jove i no hi ha dubte que arribarà a ser un dels primers artis-

tes belgues, així com un dels primers cartellistes. Henri Meunier ja va conquerir un lloc preferent des dels seus primers cartells. El seu cartell per als concerts Ysaye va ser reproduït per una casa d'aquesta capital. Aquell àngel ideal que toca les flautes acoblades mirant fixament un estel radiant que es reflecteix en la mar tranquil·la va semblar-li al nostre industrial fet expressament per anunciar galetes i, sense encomanar-se a Déu ni al diable, el va prostituir. El *Casino de Blackenbergue*, del mateix autor, és un model com a estampa mural. M. Demeure de Beaumont, en la seva obra sobre el cartell belga, en fa la descripció següent:

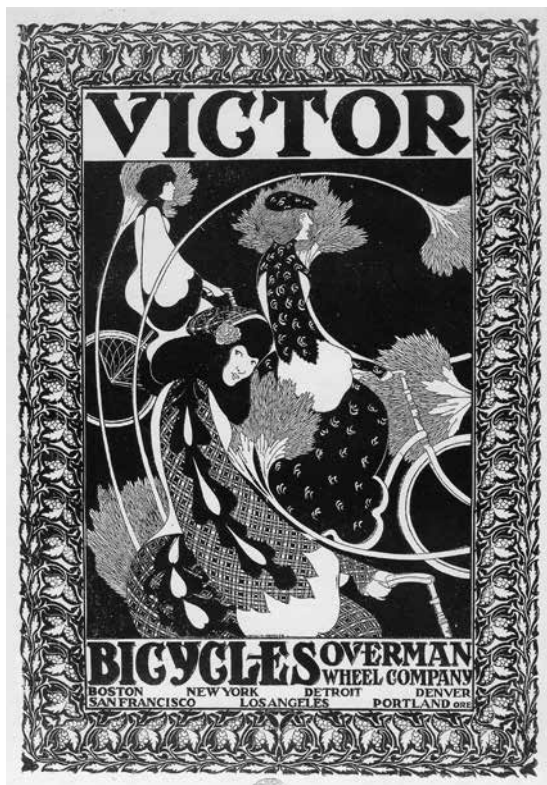
La nit ha vingut aportant la pau de la seva ombra, sense que els homes acceptin la pau que els ofereix. Anant contra llei, l'agitació continua, el Casino s'illumina i flamareja, insultant cel i mar amb l'orgull dels seus raigs victoriosos. Triomfen l'agitació estèril, la vanitat del soroll, l'artifici, la falsa passió. Pertot arreu s'ha il·luminat a poc a poc la curiositat hostil de la petita vila. Darrere cada vidre el burgès dissimula la seva enveja de no poder-se barrejar amb la multitud animada i ressentir el goig de la *gran vida*. Recolzat en la seva barca solitària, el pescador reposa del treball fecund de la diada, els ulls perduts al lluny no es deixen enlluernar per la vanitat de l'artifici i la seva ànima vibra dolçament amb l'eco incert de les magnífiques melodies que harmonitza per a ell tot sol el plany de les onades.

Tot això pel que pertoca a Europa. En arribar als Estats Units d'Amèrica, una originalitat de bon gènere, una correcció fàcil, un *no sé què* d'imprevist s'imposa a l'espectador. Una barreja estranya d'ornamentació i figura, un arcaisme ben calculat, uns caràcters de lletra originals que no desfiguren el cartell, sinó que el valoren, ens deixa sorpresos. Com per art de màgia, es lliguen admirablement fons i figures, lletres i ornamentació. Així com la majoria dels cartells europeus són cromolitografies, la majoria dels cartells americans són impresos tipogràficament, i aquesta diferència de procediment dona resultats diferents. L'aspecte peculiar d'un cartell de Chéret és molt diferent del d'un cartell de Penfield. A la litografia li fa nosa el negre que la impremta adopta molt sovint com a base i punt de partida, i això que de moment sembla perjudicial, no ho és; el negre valora les tonalitats planes, les fa brillar i dona al conjunt de l'obra un aspecte sever

de més bon gust. El cartell nord-americà, després d'haver seguit les evolucions d'un progrés incessant, ha arribat a posar-se a una altura que els europeus poden envejar. Al mateix temps en què, a Europa, els autors de l'època de Gavarni començaven amb estampes murals reproduïdes en color negre, els nord-americans exhibien el *mamout-poster*, que és com si diguéssim l'avi del cartell modern. Els motius representaven gairebé sempre algun drama de la *pradera*. Les parets estaven cobertes de grans quadres on l'indi pellroja i el *cowboy* es lliuraven batalla a trets, a cops de llança i de *tomahawk*, tot això dibuixat en papers immensos. Aquests drames impressionaven tan fonament la població que va donar-se el fet d'un jove tirant el llaç a un nen i arrossegant-lo pel mig del carrer fins a deixar-lo gairebé escanyat. Conduït davant del tribunal, va respondre vanagloriant-se de la seva habilitat i va fer decidir els jutges a favor d'ell, explicant-los que des de la seva sortida del col·legi no coneixia cap altre passatemps més que el d'anar a contemplar els cartells que representaven la vida al Far West i imitar els fets que descrivien. En ells havia après a fer el llaç i, fins i tot, a manejar-lo. Això demostra la influència que el cartell exerceix sobre l'esperit del poble. No vull entretenir-vos explicant l'evolució del cartell des del seu principi fins a arribar a l'estat de perfecció en què el trobem avui. El gran moviment s'ha efectuat en poc temps i data de 1890. Els cartells de Harper Brothers apareixen en sèries mensuals firmades per Edward Penfield, dibuixades enèrgicament. Cada mes representa una al·lusió apropiada i fàcil d'entendre. Penfield és a Amèrica, no ha sortit d'Amèrica i ha fet els seus estudis a l'escola Art Students League, la qual cosa no succeeix amb Wartos Edwards, que ha completat els seus estudis a Europa i firma les col·leccions mensuals de *Century Magazine*. Potser precisament per això aquest darrer no és tan personal com Penfield. L'obra de Louis J. Rhead s'imposa per la seva unitat i val la pena que se'n parli. Aquest artista, nascut a Anglaterra però que viu als Estats Units des de fa molt temps, ha adquirit com a dibuixant tot el que l'escola, la direcció i la pràctica poden ensenyar a un home actiu i conscient. La seva imaginació, poblada pel més selecte de les manifestacions artístiques de totes les èpoques, fa del seu treball l'obra d'un artista refinat. Havent començat la seva carrera com a il·lustrador i com a ornamentista, el dia que li és permès abandonar les plomes fines

i els llapis ben tallats, Rhead entra valerosament a la lluita amb els pinzells a la mà, traça amb vigor la seva línia ferma i segura i escampa la rica gamma de la seva paleta exuberant. Un cop calmada, però, la primera envestida i reprenent-se, satisfet d'haver conquistat l'ús de la paleta i del fet que aquesta quedés per sempre més del seu domini, la manera adoptada va calmant-se i no traspassa el límit d'una sàvia moderació. Sobri de mitjans, ornamentista refinat com ho és Bradley i sense les seves exageracions, Rhead adquireix una vertadera superioritat sobre el cartell com si diguéssim realista, superioritat que li donen l'harmonia i l'equilibri de les línies preconcebudes. El cartell de gènere lliure topa amb la dificultat que, per ser vibrant, fàcilment pot desentonar i que, en comptes de produir una línia ferma i harmònica, produeix una nota discordant, mentre que el cartell ornamental, que encasella, com si diguéssim, la sèrie de tons plans en l'ornamentació, pot vibrar amb descaradura i amb tota potència, només tenint en compte la facilíssima teoria dels colors complementaris, i aquest és el gran secret que fa de Rhead el més ferm cartellista americà i de la seva obra una de les planes més brillants de la història del cartell.

Bradley, més esbojarrat, és un original que fa el seu camí sense preocupacions de cap mena. Algun crític l'ha acusat de voler assemblar-se a Beardsley. Sí, ja s'hi assembla, però s'hi assembla només en el fet que tant l'un com l'altre han romput files i no marquen el pas. Bradley persegueix el seu ideal, ben distint del de Beardsley; si dins el primer s'hi descobreix l'obra malaltissa d'un pervers, en el segon és l'harmonia sorprenent la nota nova d'un ornamentista delicat que podem admirar. El seu propòsit no és dibuixar una figura correcta, sinó presentar un conjunt nou, personal, que expressi la seva manera de sentir la bellesa, la seva, tan distinta de la que la rutina ens ha preconitzat fins ara i ens va preconitzant. Quan Bradley ha volgut dibuixar una figura correcta, l'ha dibuixada, i estic persuadit que ho ha fet, com si diguéssim, per compromís, perquè els crítics l'acusaven, per demostrar palpablement que és un dibuixant que més s'estima ser un artista. Allò que constitueix un artista radica en l'ànima i allò que constitueix un dibuixant radica en l'estudi. Bradley s'ha estimat més demostrar-se artista que estudiós. I que és artista, qui pot dubtar-ne? El seu *His Book* és una d'aquelles revistes de *fin gourmet* que



William Henry Bradley,
cartell per a Victor
Bicycles, 1896.

dies. És una nova manifestació d'art, i si l'art demostra amb el seu llenguatge la forma de ser de cada època, el caràcter de la nostra quedarà ben definit per l'estampa mural que s'escapa dels museus, com us he dit al començament, i envaeix la via pública. Fins ara l'art era una espècie de nen mimat, de planta d'hivernacle guardada en interiors rics, santuaris de la bellesa posats a mitja llum, encatífats, plens de mobles sumptuosos; era un nen de sang blava adornat d'or. Avui fuig de casa per a establir el seu domini a plena llum, cridaire i entremaliat, desafiant el sol, les boires i la pluja, vertader xicot de carrer que guarda en ell la bellesa matriu de la flor boscana i que anuncia a plens pulmons un espectacle teatral, el concert d'un mestre eminent, l'aparició d'una revista nova o la bondat d'un específic.

marcaran una etapa. Els seus cartells de *Chap Brook* no s'assemblen a res ni a ningú; les seves portades són d'una finesa d'execució que desafia el crític més escrupolós de la factura, i la seva ornamentació es desenrotlla i s'estén amb la facilitat i seguretat de l'obra clarament concebuda. Citarem de passada el cartell de Don per a *Modern Art*, un cartell de paisatge sol, esplèndid de color; els cartells de *Lippincott's* de Carqueville; *Un mes de gener*, de Gould. I aquest estudi seria incomplet si no diguéssim alguna cosa de Mme. Ethel Reed, que és una cartellista de primera força, coneguda a tot el món, autora del formosíssim capet de nena a l'estil Velázquez que anuncia la publicació *In Childhood's Country*, de Louise Chandler Moulton.

Amb tot el que us he dit i amb encara molt més que us podria dir, podreu fer-vos càrrec de la importància i del lloc que ocupa l'art del cartell en els nostres

Carta a Casellas sobre l'art del cartell a Barcelona

Amic Casellas:

Tot allò que prevèiem temps enrere que l'art del cartell a Barcelona era d'absoluta necessitat, venen avui a confirmar-ho els concursos. Una cosa que no podíem preveure, i és un fet, és que aquest art, quan neix en la nostra ciutat, per més que naixi jove, sembla que naixi amb experiència. Llàstima que no se li faci justícia!, perquè la jovenalla es llueix. Darrerament hem vist obres de grans qualitats i de vertader mèrit que podien donar una bona idea del que pot ser l'art de carrer a Barcelona. Desgraciadament, regnen com a reis absoluts uns quants *milocas* i uns quants capitans *manayas* que fan que els concursos depenguin de la veu i el vot d'un maniàtic colleccionista de rajoles o bé es converteixin en una associació de protecció de l'amistat.

Si us dic això és perquè he llegit a *La Vanguardia* que es prepara un altre concurs i, com que no em costarà gaire, almenys un cop a la vida vull ser profeta: aquest concurs serà un patafi, com els altres!

Es faran esforços i s'espremeran cervells a la recerca d'una idea i d'una novetat que s'aparti dels antics clixés, es presentaran obres ben resoltes, i ni aquestes guanyaran els premis, ni el Sr. Bosch tindrà un bon cartell, ni la valenta jovenalla es veurà animada moralment i amb recursos materials que li serveixin per a obres de major empena. El veredicté dels *milocas* o dels socis protectors de l'amistat ho engegarà tot a rodar i la gran llàstima és que els mateixos artistes són culpables del que succeeix. Si, abans de prendre part en un concurs o certamen, exigissin que quan es publiquen les bases es publiquessin els noms dels que han de jutjar, almenys sabrien si s'ha de fer concurs o no, perquè el concurs no el fa qui el convoca, sinó els que hi prenen part, i en aquesta qüestió els artistes tenen la paella pel mànec. Amb un xic d'unió per part de tots, es podria deixar un concurs desert, o fer un concurs brillant. La colla de joves que es barallen legalment per donar-se a conèixer disposarien del millor element que pot presentar-se per posar-se al lloc que els pertany, sempre que el jurat fos competent i imparcial. Amb això hi guanyarien el nostre art i el bon nom de la nostra ciutat, els artistes concurrents i els interessats, que podrien exhibir un cartell d'art.

No us sembla, amic Casellas, que tot això val la pena de dir-ho encara que la meva firma hagi de sortir-ne responsable?

A. DE RIQUER

«Els cartells», *Joventut*, Barcelona, núm. 13,
10 de maig de 1900, p. 204-205

Els del darrer concurs són magres, i el concurs presenta un aspecte pobre, poc original i de bastant mal gust. Ningú diria que es tracta d'anunciar un gènere ric, distingit i aristocràtic com és la blonda: més aviat sembla que es faci la *réclame* per les pageses de la costa que per l'objecte en si. Si bé és veritat que tots aquells que podien fer un bon cartell s'han abstingut de concórrer perquè saben perfectament que en aquests casos se'ls fa servir tan sols d'home *sandwich* en profit de l'anunciant, amb tot esperàvem veure-hi alguna pensada, alguna nota nova que se sortís de la vulgar imitació.

Fora de Catalunya és tan diferent el que passa, que homes com Chéret, Mucha, Grasset i altres mestres del cartell tenen anuncis al taller fets per a la venda i a propòsit per a anunciar qualsevol cosa, tant una joia com el purgant Geraudel. La qüestió està senzillament a afegir un petit accessori, o en l'estampació d'un nom, no d'un llibre. Quan sorprenen la model que posa davant d'ells en actitud a propòsit per a un cartell, quan descobreixen un efecte apropiat per a l'art de carrer, que atregui l'atenció i es fixi en la memòria, l'aprofiten, i així realitzen una obra d'art que no té pas temps d'adormir-se entre quatre parets, perquè ben prompte troba qui la faci passar a les premses litogràfiques.

Té raó l'Utrillo: ací els artistes haurien d'assajar convocar els industrials obrint un concurs per veure quin d'ells sap triar millor, i llavors veuríem l'oració per passiva i els industrials farien per a l'artista l'esplèndid anunci que avui s'ha fet entre ells de moda.

El més vibrant de tots els cartells exposats, el que compleix millor el seu objecte, si bé l'autor té la fatal culpa de no haver-lo enfarfegat amb inútils medalles i llegendes que ningú llegeix ni pot llegir a l'altura d'un primer pis, és el número 16, que porta per lema *Canviant l'agulla*.

El número 10, que no endevino de qui pot ser i que porta per lema *De la costa*, és un bon cartell que ni tan sols s'ha mencionat. Després triariem el número 26, d'en Llaverias, i després el 3, *Tendre com un pèsol*. Els que porten lemes de broma potser els han pres de broma pel lema, i n'hi ha dos que, encara que els lemes ho siguin, els cartells no ho són gens. El número 30, *Mil años de vida te desea esta tu amiga Virginia*, i *Simbolus mantellinensis*, són dos cartells ben capaços de complir amb la seva missió i de fer que es gravi en la memòria el nom d'una casa. Llàstima que això de la mantellina només es diu a Catalunya. La idea del número 40 és molt bonica: és una vertadera poesia gràfica, però no és per a un cartell gran de carrer.

«Ex-libris», *Joventut*, Barcelona, núm. 35,
11 d'octubre de 1900, p. 554

Els col·leccionistes d'exlibris a Anglaterra, Alemanya, Bèlgica i altres països, entre els quals no es pot comptar el nostre, són molts, i algunes de les col·leccions són vertaderament superbes.

Els principals artistes no es donen de menys de fer la marca d'una llibreria particular o pública i, pel que pertany al present segle, gairebé tots els grans noms han firmat alguna o algunes d'aquestes petites joies d'art; però entre ells n'hi ha que els han donat un segell particular i propi, de tal manera que, sense lletres ni epígraf que ho precisi, tan sols pel seu caràcter es coneix tot seguit de qui són.

Robert Anning Bell és, sens dubte, el gran mestre dels exlibris. Amb una gràcia fantasiosa, acompanyada d'una admirable precisió de forma, i amb un concepte altament decoratiu, elegant i sever tot alhora, clàssic d'un classicisme grec amb esbojarraments de línies i de tòpics japonitzants, obté un resultat harmònic nou i de gust exquisit. Entre els col·leccionistes, algunes proves especials dels seus exlibris han arribat a obtenir preus extraordinaris, i les revistes angleses *The Studio*, *The Artist* i d'altres, els han vulgaritzat reproduint-los.

La mateixa revista *The Studio* va publicar, ara fa dos anys, un número exclusivament dedicat a la reproducció d'exlibris (*book-plates*). En aquest número hi ha reproduccions firmades per artistes de tan gran vàlua com Grandville, Sckan, Statter, Christiansen, Waterhouse i d'altres tan importants com els anomenats. Actualment veu la llum

pública una revista exclusivament dedicada a la reproducció d'exlibris (*book-plates*), que dona a conèixer les creacions més importants d'aquest gènere, antigues i modernes. Perquè l'exlibris és tan antic com el llibre. La primera llibreria particular o pública que es va adonar de la seva importància va adoptar una marca que la particularitzés, i aquella passà a ser el primer exlibris. D'això ve que algunes col·leccions siguin un llibre obert en què es pot llegir la història de l'art, des dels temps primitius fins avui dia.

Nosaltres, que havem donat a conèixer al nostre públic Heinrich Vogeler en el número especial del 14 de juny d'aquest any, sentim que l'absència de la seva firma en el número extraordinari de *The Studio* és un buit, i publiquem avui amb el seu consentiment la reproducció d'un dels molts exlibris que té fets i que poden sostenir tota mena de comparacions.

El dia que aquí hi hagi col·leccionistes d'aquesta mena, no dubtarem que en la nostra terra existeixen llibreries particulars o públiques, i creurem amb fonament que anem endavant. Avui, encara que hi haguessin col·leccionistes, no hi hauria exlibris, i si en volguéssim de moderns, els hauríem de buscar a l'estranger.

«Exlibris», *La Lectura*, Madrid, desembre de 1902

Preciso es no confundir la marca de un libro con un exlibris. La marca, propiamente dicho, es aquel sello, anagrama o viñeta que estampa el editor en la portada o en la cubierta. El exlibris es la marca de posesión de un libro, haya sido este editado donde se quiera, y tal marca de posesión va colocada al frente del mismo, indicando a quién pertenece. Así, no hay que ser editor para tener un exlibris: es este de todo el que tenga libros que marcar, suficiente gusto y aficiones bibliográficas suficientes para sentir la necesidad de imprimir más o menos profundamente, a todo lo que le rodea, un carácter peculiar que le sea agradable: el suyo propio. Para proceder en esto con acierto, hay que ser hombre de gusto y saber hallar quien lo secunde. Del propio modo que de la forma, encuadernaciones y hasta colocación de los libros depende la parte estética de una librería, así también el exlibris viene a darle un carácter que forzosamente ha de resultar de bueno o de mal gusto. El libro de buen gusto, que halla su complemento en

la encuadernación y en una buena marca, aumenta de valor con ellas; de igual suerte que desmerece aquel que, mal encuadernado, de recortadas márgenes y mal marcado, pasa a la categoría de algo que ha perdido su belleza. Y de estos libros hemos visto algunos que nos han hecho renegar de sus propietarios y escarnecer su memoria. Cuando tropezamos con un hermoso y raro ejemplar, obra salida de famosa estampa, decorada con grabados en madera, con hermosas capitulares, alternando el rojo y el negro en la impresión, si vemos que se halla en mal estado, sentimos pena por las afrentas que se le han inferido y quisiéramos devolverlo a su primitivo estado, aunque no sea nuestro. Así, para evitar esto, hay que tratarlos, más que con cariño, con verdadero amor, no exponiéndolos a que, al prestarlos, nos los devuelvan cubiertos, no por la pátina del tiempo, sino por la del descuido, y hay que estudiar además, para cada uno de ellos, cuál es el vestido que más puede convenirle: porque cada libro tiene un carácter propio que debe conservarse hasta en el más insignificante de sus adornos. Este amor al libro es tan antiguo como el libro mismo, y él engendró la marca de posesión, el *exlibris*, como un orgulloso modo de hacer constar que tal o cual volumen había pertenecido a un particular o a la biblioteca de una comunidad, y esto sin contar con que, además, sirve para recordar al que lee a quién pertenece el volumen que tiene entre manos, y a quién debe devolverlo.

No puede entrar en mis propósitos el escribir aquí la historia del *exlibris*, que para esto necesitaría llenar más de un tomo: tan solo indicaré el estado de adelanto en que actualmente se halla, ciñéndome a los modernos y no hablando más que por referencia de los antiguos.

Inglaterra, que hoy marcha al frente del mundo, marcando el paso e indicando el camino, gracias a las sanas doctrinas que inculcaron a los artistas británicos el poderoso genio de Ruskin, con su severa crítica, y Dante Gabriel Rossetti, con sus obras; Inglaterra es, sin duda, la nación que cuenta con más cultivadores de este arte refinado y para los refinados hecho exclusivamente. Allí, el *exlibris* es tradicional, es, como hemos dicho, tan antiguo como el libro mismo; pero nuestro intento, repetimos, no es hablar aquí de estos, sino de los modernos. Abbey, uno de los primeros, compuso tres dibujos hermosísimos para Agustín Dobson. Edmundo Gosse y Brandes Mathews han compuesto otros que no han llegado al público, pues ambos han rehusado siem-

pre el cambio establecido entre coleccionistas. G. W. Eve es indiscutiblemente el que más se ha distinguido en el género heráldico. Sus dibujos recuerdan los mejores grabados góticos en madera, y puede colocarse entre los primeros cuando graba en dulce. Walter Crane, el último subsistente de los famosos hermanos de la escuela prerrafaelista, ha dibujado pocos; pero esos pocos son muy dignos de su poderoso ingenio. De ellos, uno es para su uso particular, otros para Federico Locker, para May Morris, para Alejandro Turnbull y para Clemente Shorter. Son muy apreciados y solicitados por los miembros de las sociedades de exlibris los de V. H. Forster, algunos de ellos detallados y minuciosos, mientras que otros están dibujados a grandes rasgos, mereciendo especial mención los que ejecutó para Guillermo Bethell, Jorge Collett, Reginaldo Kelly, Juan Grainger Leonard, F. Mitchell, Enrique W. Nurce y dos para el coronel Prideaux. Muchos más ha producido este artista, pero en nuestro concepto son estos los mejores y los que más han contribuido a la justa reputación que ha logrado labrarse en este género. Imponentes son, también, en su extraña novedad, los dibujos que Cecilio Goldie ejecutó para Edmundo Harvey, trazados con generosa virilidad y perfecto dominio de la forma. J. J. Guthrie es un joven de exquisita sensibilidad que en poco tiempo se ha colocado en primera línea por su originalidad, por su maestría sin precedentes. Imposible imaginarlo sin haber visto, por lo menos, un dibujo suyo: sabe expresarse de un modo que le es peculiar y tiene el encanto, la seducción, de una cosa dicha muy claramente, en una forma que ni podía uno sospechar. Su labor tiene las hermosas tonalidades del grabado gótico y la discreta y vagarosa poesía de los modernos dibujos de la escuela inglesa. Hay que citar en primer término, y como verdadera obra maestra en el género, el exlibris de Margarita O. Hara: un delicioso fondo de bosque, fresco, delicado, lleno de vida y de savia, un rinconcito con agua y un prado en flor, sobre el cual está sentada, con un libro en la mano, una joven, leyendo atentamente y ocupando casi toda la composición en sentido vertical. Parece desprenderse del dibujo un aroma esencialmente británico. El autor es siempre sincero y elegante dentro de su hermoso estilo, siempre original en sus creaciones, y para convencerse más y más de ello no hay más que ver sus libros *Cuando la luna era joven* y *El elfo*, publicados y editados ambos por el artista, puramente por amor al arte. A. Margetson, otro

artista de reconocido talento, en un dibujo para Marion Edward J. Margetson representa una figura de la Música, cantando con la partitura abierta, hermosamente vestida al estilo griego y de correctísima forma. El mismo exlibris existe también en forma circular, muy elegante, y no ha sido publicado. Un buen exlibris es el de Talwin Morris, tirado a dos colores, verde y negro, hecho por marido y mujer, y el único de tal firma que ha sido publicado. Carlos Robinson aparece en el número especial de *The Studio* dedicado a exlibris en 1898 (completamente agotado y que hoy se paga con prima extraordinaria) como artista vigorosísimo y delicado, dentro de este género, con el dibujo destinado a Federico W. Braun. Tiene además otro, hecho para su hermana, que sin duda está destinado a servir de exlibris. Lorenzo Housman hizo uno para A. V. P. (Pollard), muy ingenioso y que, por desgracia, su propietario no permite reproducir ni cambia con los coleccionistas, lo que no deja de ser un refinamiento. Es una obra de arte de la cual quiere tener él la exclusiva; es como aquellas espléndidas joyas de adorno interior que ejecutó René Lalique, imperdibles de corsé elaborados por el gran maestro en el manejo del cincel, por el soñador colorista de las esmeraldas, topacios, rubíes, brillantes y perlas, adornos que se esconden entre colgantes de cintas pálidas, telarañas de blonda y reflejos de carnes como el raso, donde no penetra la indiscreta mirada del que no ha de caer en éxtasis, embriagado por el voluptuoso perfume que exhala Venus. El exlibris que no se cede, ni se cambia, conserva como una especie de virginidad que lo hace simpático y más codiciado. Del propio autor conocemos el que dibujó para Ana Brace, y otro para Roberto y Evelino Bisson. Tiene otro, destinado a Umberto Bland, que no ha sido reproducido aún. Es sorprendente que un dibujante de las raras condiciones de Lorenzo Housman para este género sea autor de tan pocos exlibris. ¿Es que le faltan encargos? No es de creer tal cosa en un país como Inglaterra. ¿Es que él los rechaza? En este caso sería altamente sensible, pues pocos pueden, tan bien como él, dejar hondamente marcado el espíritu bibliófilo de nuestra época para encanto de las futuras. M. J. V. Simpson es un recién llegado al campo de los dibujantes de exlibris; pero lleva ya ceñida la corona del triunfo, puesto que la más satisfactoria novedad que podía admirarse en la exposición de la Sociedad de E.-L. de Londres se debía a su ingenio. Pruebas irrefutables de este son su propio exlibris

y los de Carlos Holmes, Cissie Allsopp y Jaime Dick. Para *The Book of Book Plates* dibujó una cubierta que es, sencillamente, maravillosa. Su estilo, parecido al de Nicholson y tal vez influido por el de este gran artista, guarda, con todo, carácter propio bien determinado. Walter West fue quien primero presentó las apariciones de figuras entre folajes ornamentales que tanto se han reproducido después. Ya en 1894 llama nuestra atención, en el tercer volumen de *The Studio*, con el elegante exlibris de E. Lilian Wise: un delicadísimo perfil de mujer joven leyendo un libro (tal vez la misma poseedora del dibujo) sobre un campo de abiertos lirios, y más lirios sirviendo de orla. Ocúrresele a uno, en seguida, que el artista tomó como pie para su composición el nombre de Miss Wise. Merecen citarse también los de Edith Waterlow, con un retrato en el medallón central; S. Reynolds Hole, deán de Rochester y presidente de la National Rose Society, que lleva por lema *Flore at regina florum* sobre un gran rosal cubierto de rosas que sirve de fondo a dos hermosas figuritas que recuerdan la elegancia de los tanagras: una sosteniendo en la falda un montón de rosas, y otra dándole la mano y sosteniendo una paloma, mientras la pareja de esta se eleva por los aires. Nicholson, el conocidísimo dibujante del *Almanaque del Sport*, de los rarísimos carteles tan ambicionados por los coleccionistas y de tantas otras obras que le han colocado en primera línea, ha dibujado algún exlibris dentro de su género que es, como si dijéramos, neoprimitivo grabado en madera. El de Phil May y el de W. H. son dos hermosísimos ejemplares. Gordon Craig es un original que conoce el género y hace que sus dibujos sean recomendables por su gran simplicidad de medios. En su publicación *The Page*, ha reproducido algunos de ellos, dibujados y grabados en madera por él mismo, que llenan por completo los propósitos del artista y van directamente al objeto al cual se destinan. Él, junto con otros dibujantes modernistas, ha reconocido que, a veces, una sencilla divisa cumple mejor el fin que se persigue que un dibujo detallado. Miss Kate Greenaway, popular por sus numerosas publicaciones artísticas, especialmente por las bibliotecas infantiles, tiene dibujados también cuatro exlibris para la familia Locker Lampson, y el quinto, menos conocido, para Sara Nixon, es una sencilla inscripción con orla ornamental que vale tanto como las mejores y más laboriosas composiciones. Burne-Jones tiene un exlibris que ha sido grabado, pero que no se sabe que haya sido reproducido

nunca. La señora que lo posee no ha cedido de él copia alguna ni ha permitido que se exhibiera en ninguna exposición. Y ya que hablamos de un prerrafaelista, no quiero pasar en silencio otra de esas obras de arte, la que Cecilia Levetus dibujó para Guillermo Holman Hunt. La Verdad sale de un pozo, y por delante de ella se dan la mano la Naturaleza y el Arte. Lleva como lema *Nature. Truth. Art.* Está dibujada con aquel estilo encantador de los prerrafaelistas ingleses que tan poco se comprende en España, o, mejor dicho, que tan infamemente ha sido ridiculizado por algunos que han querido aplicarse este nombre soberbiamente, desconociendo en absoluto las causas y el efecto. De J. Millais hay también un exlibris, el de Sir Cristóbal Tatton Siques, y es tan hermoso, tan delicado, que causa pena que el gran maestro no haya producido más que uno. Carlos Ricketts dibujó y grabó en madera uno de los más admirables exlibris que haya producido el arte inglés, con destino a Gleeson White, y es el único suyo, como no sea que haya llevado a cabo otro que preparaba para Lord de Tabley. El comandante E. Ricketts es el único oficial en activo al servicio de S. M. Británica que puede citarse como dibujante de exlibris, o, por lo menos, es el más conocido. También Gordon Browne dibujó uno solo para Folkard. De Byam Shaw no es fácil asegurar cuántos ha dibujado: lo que sí puede afirmarse sin miedo a equivocarse es que todos ellos deben de ser dignos de su potente inspiración por todos reconocida, y que su valor ha de igualar la reputación del incomparable ilustrador de Shakespeare. Grandville Feld interesa a todos los que saben apreciar el estilo moderno. Ospovat, artista joven ruso de nacimiento, es ya bien conocido y aumentará su reputación entre los coleccionistas, porque sus dibujos aumentan también en número. En sus primeros ensayos se inspiraba en otros, y su personalidad quedaba así poco determinada; pero es un artista que adelanta y que, sin duda, acabará por hallarse a sí mismo, llegando a figurar



Charles Ricketts, exlibris
per a Gleeson White.



Robert Anning Bell,
exlibris per a Christabel
A. Frampton.

en el reducido grupo de los pocos, de los excepcionales. Del inimitable Aubrey Beardsley se conocen pocos exlibris. Más que de tales, tienen aspecto los suyos de simples dibujos con un nombre o con un lema. No obstante, la fama universal de su autor hace que sean de los más rebuscados entre coleccionistas. Uno de sus exlibris está sacado de sus dibujos de *La morte d'Artur* y otro de *The Savoy*, la publicación que él dirigía. En el número 1 de *The Yellow Book* se publicó uno destinado a J. Lumsden Propert, y en *The Sketch*, otro para Miss Olive Constance, que fueron creados originalmente para el objeto a que se dedicaron. Alfabéticamente correspondería el primer lugar entre los dibujantes de exlibris a Anning Bell, y, prescindiendo del alfabeto, en atención a sus méritos personales también, tanto por la cantidad como por la calidad de sus trabajos. El último ejecutado por el gran maestro lleva el número LIII, y todos en conjunto le dan derecho a la popularidad de que goza entre coleccionistas y artistas. Uno solo de sus exlibris vale tanto como una serie de los de otros dibujantes. Cuando los primeros ejemplares fueron publicados en *The Studio*, era aún autor no más que de un corto número, casi todos para sus amigos personales, y su primer encargo fue el espléndido dibujo que hizo para Jorge Ravenscroft Denis, que también publicó dicha revista. Todos los que se interesan por el arte conocen hoy, al menos, algunos de sus preciosos exlibris. Últimamente, examinando un gran artista francés una serie de producciones de otros colegas

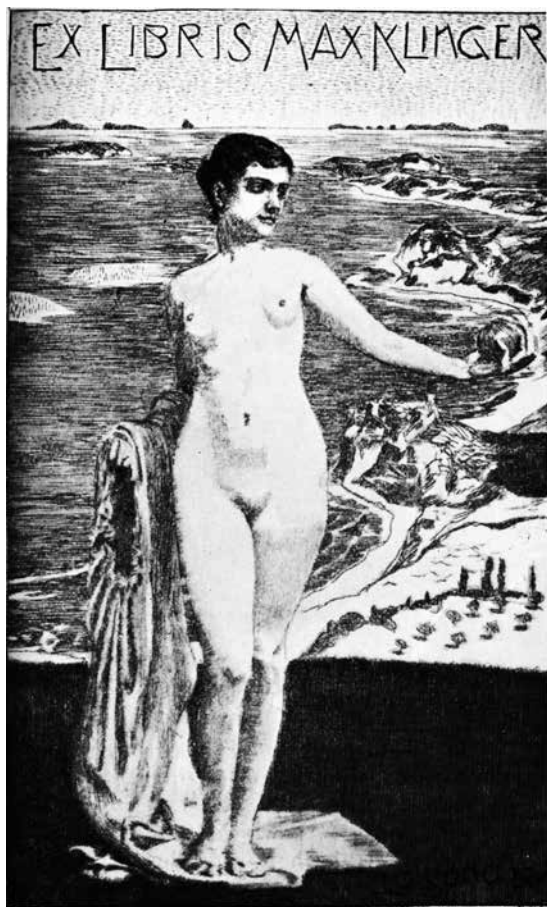
suyos de Inglaterra, iba pasando de uno a otro sin despegar los labios, hasta llegar a Anning Bell. Entonces sus elogios ilimitados, sinceros, brotaron con la vehemencia propia de un meridional. Decía que cada uno de aquellos dibujos era una verdadera obra maestra inspirada en los mármoles del Partenón, y volvía a repasarlos de nuevo para descubrir cada vez nuevas bellezas. Esa espontánea explosión de entusiasmo de un artista de fama universal nos ahorra todo comentario propio. Larguísima sería la lista de artistas y dibujantes ingleses que tendría que formar si me propusiera nombrarlos a todos. Creo que los citados son los más personales, los que con su sólida instrucción, con su profundo conocimiento de los clásicos griegos, romanos y de la Edad Media, de las artes orientales, y de un modo especial de los grandes maestros japoneses, han sabido dotar al arte de su país de aquella soberana distinción, de aquella corrección de líneas y acertada disposición de masas que forman la característica del arte británico.

El exlibris germánico se nos presenta en general como más pesado, menos ideal en la ejecución. Firme, bien dibujado, viril, casi siempre se mantiene al nivel del suelo, y hácese difícil la ligera elegancia con que los ingleses seducen, sin que por ello sean menos correctos en la forma. Es la diferencia de carácter de dos razas, que se expresa a su modo. Y esta diferencia se siente tanto en la aristocracia del arte como en los últimos soldados que siguen al paso, tanto cuando graban en madera como cuando pintan, cuando producen un aguafuerte o un trabajo al buril, cuando graban en piedra o sirviéndose de un procedimiento moderno de reproducción. El exlibris alemán es antiquísimo, y en 1470 hallamos ya el de Hildebrando Brandenburg, en Biberach de Ulm, ejecutado sobre un papel que por el reverso está impreso, lo que se explica por los exorbitantes precios que alcanzaba en aquella época. Como todos los más antiguos, está dibujado a mano, lo propio que los de Benito Klinkervogel, figurando escudos e inscripciones (1581), y el de Enrique H. Toebing, de Luebourg, que data de 1498. Alberto Durero, en el siglo XVI, hizo uno para su amigo el hombre político Belibaldo Pirckheimer, que lleva el generoso lema de *Sibi et amicis*. Los libros de Pirckheimer pasaron a Inglaterra y forman parte de la biblioteca de la Sociedad Real de Londres. Jerónimo Ebnés dibujó uno para Eichenback que lleva la fecha de 1516; pero este dista mucho de ser de tan alto vuelo como el que Durero había de

prestar al de Héctor Pömer, prior de San Lorenzo de Núremberg, en 1525, ejecutado en el grandioso estilo de los últimos años del maestro. Se supone que Alberto Durero dibujó unos veinte exlibris, pero nadie asegura que aquellos dibujos, por más apropiados y característicos que sean, sirvieran para tal objeto. Lucas Cranach trazó una figura de san Pedro como exlibris del misal de Wittenberg, en 1509; una de san Pablo para los archivos de la ciudad de Oehringen; otro para Cristóbal Scheurl y su mujer Elena de Defersdorf; otro para la biblioteca de la ciudad de Wittenberg con el retrato de Juan Federico Cromhmütigen. Siguen Hans Baldung, llamado Grien de Estrasburgo; Hans Schäufelein de Nördlingen; Hans Burgkmair y Hans Holbein el Joven, que dibujó un exlibris para su impresor Juan Forben, de Basilea.

Entre los modernos no son muy dignos de citarse los de la primera mitad del siglo XIX. La reacción favorable no comienza hasta 1870. Dijérase que no basta ya al pueblo vencedor la corona de la victoria, y que siente también la necesidad de presentarse ante el mundo, no solo como pueblo fuerte, sino como pueblo artista. Entonces aparecen las obras de Hupp, de Múnich, de Doepler y de Hildebrand, de Berlín, con correctos exlibris heráldicos. Desde entonces comienzan a considerarse como artistas inferiores, como una especie de obreros más o menos hábiles, los que trabajan para el comercio explotando el arte según las encogidas y amaneradas fórmulas del pretendido estilo antiguo alemán, lleno de retorcimientos a modo de virutas de un barroquismo detestable. Los verdaderos exlibris, los que tan alto hablan en pro del arte alemán, no empiezan a mostrarse hasta 1890. A mediados de 1891 se forma la Sociedad de Ex Libris, y en octubre del propio año comienza a ver la luz pública una excelente publicación trimestral para la cual trabajaron infatigablemente Warnecke, Leiningen-Westerburg, Doepler e Hildebrand. Otto Eckmann aparece con un estilo ligero, expurgado de todo el fárrago de inútiles pormenores que estaban de moda. Su concepción es clara y presentada con aquella difícilísima sencillez que solo puede obtener el que concibe su obra de golpe, toda de una pieza, o el que sabe limarla y pulirla trabajándola largo tiempo hasta que resulta de exquisita sobriedad. Recuérdate esto una anécdota que se cuenta de Watteau. Habiendo una alta dama de la corte solicitado de él un dibujo sencillo, sencillísi-

mo, para tener algo suyo, y como transcurrieran dos años sin recibirlo, cuando nuevamente se lo pidió al maestro, contestole este: «Señora, me lo pedisteis tan sencillo, que he pasado todo este tiempo simplificándolo, y siento tener que entregarlo, porque aún lo hubiera simplificado más». José Sattler lleva publicados cuarenta y dos exlibris de estilo muy alemán, pero modernos, que nunca caen en el género puramente heráldico. Algunos de ellos parecen poco apropiados para el objeto a que se destinan, recordando por su asunto y ejecución los grabados holandeses del siglo XVII, guiándose por el estilo de Durero sin que nunca pueda tildársele de copista ni de imitador. Su procedimiento es completamente diferente del de los artistas ingleses, y entrando en comparaciones con ellos resulta pesado. Pablo Voigt, director de una de las imprentas del Gobierno donde se imprimen los billetes de banco, graba él mismo en dulce sus exlibris. Berger los graba en boj o los presenta litografiados, y vive en Múnich, como Pankok, que ha dibujado y grabado en madera tantos y tantos, interesantísimos todos. Hirzel es el que más se acerca a la elegancia inglesa, y sus exlibris, rebuscados por los coleccionistas que se fijan más en la calidad que en la cantidad, constituyen cada uno de ellos una verdadera obra de arte. Max Klinger, uno de los hombres que más enaltecen la moderna Alemania, ha dibujado diez exlibris, todos ellos dentro del gran estilo que le es peculiar. Cada uno de ellos es obra largamente estudiada, que no se deja arrebatar por la fuga de la improvisación, sino que, por el contrario, los desnudos de sus gallardas figuras están trazados con toda la ciencia de un maestro, armónicamente compuestos, recordando las composiciones de los maestros



Max Klinger, exlibris
per a Max Klinger.

italianos del Renacimiento por su nobleza distinguida y exquisita corrección. Emilio Orlik, de Praga, ocupa lugar preferente entre los dibujantes de exlibris. Fino, elegante, libre de rutinarias prevenciones de escuela, su independencia y su personalidad le colocarán entre los maestros. Otto Greiner es, a no dudar, superior a todos. Su exlibris para Wilhelm Weigand bastarían para consolidar la reputación de un artista: tal es la potencia artística que de él dimana. El del Dr. W. Erhardt es de una elegancia y de una fuerza sorprendentes. Las tres atléticas figuras que con el mazo de hierro en la mano golpean sobre el yunque merecerían la aprobación de Miguel Ángel, y el esforzado campeón que la sostiene, encogido y llenando elegantemente el trazo de una circunferencia, parece de la familia de aquellos condenados que se precipitan desde las paredes de la Capilla Sixtina. En lo alto del exlibris véase escrita la leyenda «Non frangor». Del propio modo que las de Max Klinger, estas obras no se improvisan: han sido creadas ejecutando estudios separados, estudiando concienzudamente cada una de sus líneas, buscando las actitudes, reformando gestos; cada uno de estos dibujos obedece al inquebrantable propósito de dejar como herencia una obra de arte. Hans Thomas trabaja de otro modo, con menor ardimiento, y sus exlibris son, casi siempre, puras improvisaciones. De aquí su deficiencia, que es causa de que no esté muchas veces a la altura de su reputación. Citaré solo, de paso, los nombres de Von E. Gebhardt, de Julio Díez, de Karl Schmoll, que ha dibujado el hermoso exlibris de Hölscher, de Maximiliano Dasio, Bernardo Benig, Pablo Buret, etc.

Debo al conde Graf Leiningen-Westerburg, autor de *Bibliothekszeichen Ex libris*, obra que me ha proporcionado algunos útiles datos, el envío de una hermosísima muestra del arte alemán de hoy. Trátase de un aguafuerte, obra de Bruno Héroux, de Leipzig, de la que se han impreso únicamente setenta ejemplares, y que está destinado a ser la desesperación de los coleccionistas ambiciosos. Una hermosa academia de hombre, gallardamente erguida, sujeta con la mano derecha unos libros que llevan en el lomo la leyenda «Ex libris Heraldik», mientras con la izquierda se apoya sobre otro montón de libros, y el Tiempo pasa, al fondo, recorriendo el espacio, llevándose incunables, manuscritos y pergaminos, fijando la vista en aquellos libros que se ve precisado a dejar. El conde Leiningen-Westerburg, posee-

dor de una colección que cuenta hoy más de 24.800 ejemplares, ha querido hacer con este grabado la apología del exlibris. A su muerte piensa legar esta riquísima y excepcional colección al Museo Germánico de Núremberg.

Los exlibris norteamericanos son casi todos de última hora. Presenta aquel sorprendente país una escogidísima serie de dibujantes que bien puede decirse que, más que al siglo XIX, pertenecen al XX. Son de ahora, de hoy, del momento que acaba de transcurrir. Por más que siguiéramos con interés sus revistas y su movimiento artístico de dos años atrás, no habríamos podido descubrir la hermosa florecencia con que nos deslumbran ahora. Conocíamos las producciones de Bloom desde larga fecha, pero en él tan solo notábamos la influencia de Fortuny, expresada de un modo propio; a Penfield, al incomparable Bradley; como también aquella gran serie de exlibris insoportables por su mal gusto, que demuestran absoluta carencia de sentimiento artístico y que fueron casi los únicos que produjeron desde su independencia hasta últimos del siglo XIX. A quien no conocíamos era a Hove Williams, con su exlibris para Jay Chambers, de Nueva York; ni a Walter J. Enright, con el de Frank B. Rae: aquella figura musculosa, de actitud firme, sosteniendo un gallardete en el que se lee el nombre del poseedor. En el fondo, un plafón pequeño, figurando la Literatura, y otro figurando el Arte: entre los dos álzase el sol, radiante, y debajo, entre dos palomas ornamentales, se ve la leyenda «His book». Del mismo autor es el exlibris de L. Beulah Mitchell, muy bien dibujado y, aunque quizá poco claro, de extraordinario buen gusto. El de Silas Bardy Strawn es una joya. Isaac Morgan presenta el de W. F. Hall, bien dibujado y bien compuesto. Figura un diablillo sacando una prueba de un exlibris por medio de una prensa de mano. Merece citarse también el de W. W. Deuslow, representando un bufón que asoma la cabeza por una ventana, cargado con un gran montón de libros. Del mismo Isaac Morgan es uno que lleva la inscripción «Ann Waters Deuslow» y presenta la figura de una mujer en meditación con un libro cerrado sobre la falda, destacándose sobre un blanco follaje, y otro figurando un mochuelo con cara y gesto de sabio de profesión, con una vela encendida y leyendo exlibris sobre la esfera del mundo, y que es de Federico J. Lasell. W. W. Deuslow es autor del de Edna Browning Wilkins, curiosísimo por el asunto: un policía

gigante con una niña pequeñísima que le mira fijamente diciéndole: «Vuélveme a casa», hermoso asunto para exlibris de una biblioteca de libros que se prestan. También es del mismo autor otro de Julia Rosa Wilkins (una amazona sujetando a Pegaso). E. A. Alls tiene uno representando a un piel roja que contempla la máscara de la tragedia, destinado a J. B. M. y que lleva el lema «Que pensez-vous de cette comédie?». Es de notar también el de Julia Dexter Coffin, firmado por M. C. Brown, el de W. H. Shir Cliff, de L. J. Rhead, el que este artista dibujó para él mismo y los de H. E. Goodhue destinados a June Eldredge, a Constanca Grosvenor Alexander y a Julieta Armstrong Collins. Toda esta nueva producción de exlibris americanos puede sostener la comparación y colocarse entre los más hermosos que ha producido Inglaterra. No dudamos de que esta florecencia llegará a producir abundantes frutos.

Los exlibris belgas son raros y poco conocidos. Únicamente las bibliotecas particulares contienen algunos; las públicas, ninguno. Preséntasenos en primer término Feliciano Rops, el agudo dibujante, el grabador tan mordaz como la punta de su implacable buril; pero se nos presenta con marcas editoriales, no con exlibris, lo cual es verdaderamente deplorable. La flexibilidad de su ingenio, la sátira punzante y seria de sus creaciones, su doble carácter de dibujante y de grabador, hubieran hecho de él un exlibrista notabilísimo. ¡Lástima que los hombres de su tiempo no se acordaran de encargarle obras de esta clase, cuya carencia lamentamos ahora que ha muerto! M. de Witte dibujó un exlibris de gran mérito para M. Therme; el presidente de la Sociedad de Bellas Artes de Bruselas es autor del suyo; y lo propio puede decirse de Hipper, presidente de la Sociedad de Agua-fuertistas de Bélgica, y del conde Alberico du Chatel, que hizo el dibujo y grabado en el encantador estilo del siglo XVIII. Numerosos son los que ha compuesto J. M. Schavye, tantos que es quien cuenta con más de ellos y quien se ha encargado de mayor número de obras comerciales. En el actual renacimiento del arte belga, el exlibris tiene pocos adeptos entre los más valiosos artistas de aquel país. Su florecimiento proviene, indiscutiblemente, de Inglaterra. Los belgas pagaban amplia contribución al movimiento de arte moderno iniciado por los cartelistas; Bénard, Berchmans, Bony, Chaty, Combaz, Crespin, Evèneopel, Fabry, Flasschoen, Gaillard, Gaudy, Mignot, Nys, Privat-

Livemont, Rassenfosse y tantos y tantos más, sorprendían al mundo con sus originales producciones, y forzosamente uno u otro había de lanzar su piedra en el tranquilo lago formando un círculo luminoso que había de agrandarse multiplicándose. Sin embargo, si se han escrito numerosas obras sobre los cartelistas belgas, no podría hacerse lo mismo con respecto a los exlibristas. Los exlibris belgas son y han sido raros (no tanto como los españoles, pero casi tanto). Las colecciones públicas no contienen ninguno: en las particulares hay algunos y notabilísimos, siendo de notar los de M. Hippert y los del artista de las preciosas encuadernaciones que se llama M. Claessens. El carácter retraído de los belgas les hace inaccesibles, pero hay entre ellos excepciones que les honran. Rassenfosse, Donnay y Berchmans fueron los creadores del moderno exlibris, demostrando palpablemente la compenetración de uno y otro estilos, tan diferentes, sin embargo, en su esencia. Puede añadirse, también, a sus nombres el del artista de Lieja M. de Witte, aunque sus procedimientos sean diferentes, como lo indica el exlibris de M. Terne. De Rassenfosse conocemos siete, de los cuales seis están grabados al aguafuerte: el suyo propio, el de A. Mockel, el de H. V. W., el de A. Neuville, uno representando la Verdad saliendo de un pozo, con el anagrama M. R., que va impreso, junto con otro figurando una mujer desnuda que calza hermosos zapatitos y dispara al aire una flecha, llevando como marca las letras A. R. enlazadas; además, el de A. Winwarter. Todos ellos son de extraordinaria belleza y muy dignos del poderoso talento del gran artista belga. De Donnay son el de A. de Winwarter y el de Ricardo de Winwarter. Sabemos que ha dibujado otros, de los cuales sentimos no poder hablar por desconocerlos; pero tenemos la seguridad de que deben de estar a la altura de los mencionados. De Emilio Orlik son el destinado al Dr. Rosenthal, el de E. Tavfal y el del Dr. Franz. Fernando Khnopff, el exquisito dibujante, ha producido el del *Barreau de Bruxelles*; el de M. V. B. que lleva por lema «Tout casse, tout lasse, tout passe»; y en estos dos, únicos que del maestro conocemos, si se exceptúa a Anning Bell, todos pudieran aprender, hasta los ingleses.

Los franceses se han dedicado poco al arte del exlibris. Tal vez sea esta la causa de que en España, la tierra proverbial de la moda de París, no se haya cultivado. Al decir esto no hablo en absoluto, sino

solo de los últimos tiempos: me refiero al arte moderno, porque la verdad es que la lista de los exlibris franceses es interminable... Tan interminable como invariable es su estúpida rutina de blasones heráldicos y retorcidos adornos de estilo Luis XV, Luis XVI, Luis XVII y todos los Luises imaginables. Si puede atacarse con justicia a los alemanes por su pesado estilo antiguo germánico, más justamente aún puede censurarse a los franceses por sus invariables tarjetones y lambréquines. Dejemos a un lado a estos y veamos por dónde se muestra el hermoso *esprit français* que de un modo u otro ha de alegrarnos con su *humour*. Ya en los libros escolares despunta, así como aquí nuestros estudiantes tienen su exlibris:

Si este libro se perdiera
como puede suceder,
es de un pobre estudiante
que lo ha de menester.

Así los estudiantes franceses escriben:

Ce libre est à moi
comme Paris est au roy;
qui veut savoir mon nom
regarde dans ce rond.

Y los estudiantes no saben que estas palabras vienen a constituer un exlibris. Para los que prestan libros, tienen uno que dice:

Tel est le triste sort
de tout libre prêté,
souvent il est perdu,
toujours il est gâté.

Y otro concebido en estos términos:

Emprunteurs, pour vous parler net
ma bibliothèque connue
est un meuble de cabinet
qu'on ne crotte point dans la rue.

Y aun el siguiente:

Chères délices de mon âme
gardez-vous bien de me quitter
quoi qu'on vienne vous emprunter.
Chacun de vous m'est une femme
qui peut se laisser voir sans blâme
et ne se doit jamais prester.

L. Delatre tenía como divisa de su exlibris estas palabras: «Honneur à qui rapporte». Es digno de citarse el de María-Elizabeth-José Weigel, que dice:

De plaire à ma chère maîtresse
pour moi est un fort bien charmant;
et plus fidèle qu'un Amant,
j'ai plus de droit à sa tendresse.
Lu de ma maîtresse avec zèle
J'aime son Être tel qu'il est;
Si jamais elle me perdoit,
Je perdrais encore plus qu'elle.
Perdu, si vous me retrouviez
Menez-moi vers celle que j'aime,
Si l'on m'avoit donné des pieds
J'y retournerois de moi-même.
Voudrais-je être à d'autres?
Oh, non! De peur d'un nouvel esclavage,
Je veux que toujours son nom
Brille sur la première page.

Y así sigue expresándose en versos el incomparable *esprit* francés, en tanto que sus dibujantes se quedan rezagados. Sin embargo, como en todas partes, no deja de haber excepciones. Dice Walter Hamilton en el hermoso libro publicado por la casa Bell e Hijos, de Londres, refiriéndose al tan célebre exlibris de Gambetta:

Este exlibris es un misterio, puesto que puede asegurarse que Léon Gambetta carecía en absoluto de los gustos de un bibliófilo, como puede afirmarse también que carecía del tiempo necesario para dedicarse a ellos.

En cuanto a la inscripción del exlibris (en el cual hay dibujadas dos manos rompiendo un bastón) y que dice: *vouloir c'est pouvoir*, seguramente que fue sugerida por Poulet de Malassis, y grabado aquel por Legros en 1874, cuando este artista cumplió el encargo de Sir Charles Dilke de ir a París para procurarle el retrato de Léon Gambetta.

En 1882 el mismo Gambetta aseguraba que nunca había hecho uso de su exlibris, y cuando en mayo de 1895 el Dr. Bouland obtuvo el permiso de publicarlo en los archivos de la Sociedad Francesa de Exlibris, hallóse con que apenas había servido; de modo que las numerosas pruebas del exlibris de Léon Gambetta que andan por el mundo, forzosamente han de ser falsas. El de Víctor Hugo, como se comprende, se ha publicado en todas las revistas y obras de Francia referentes a exlibris; pero ¿cómo se explica que Víctor Hugo ostentara un exlibris cuando a la muerte del poeta solo se le hallaron unos cincuenta volúmenes? Esto me recuerda el caso de uno que, habiendo encargado un exlibris y teniendo ya en su poder dos mil pruebas del mismo, no supo qué contestar a un amigo que le preguntaba: «Bueno, ya tienes exlibris; pero ¿y los libros?». ¿En qué ocasión Aglaüs Bouvenne dibujó el exlibris del poeta, imitando los fanfarrones dibujos del autor de *Nôtre Dame*, que tanta celebridad ha obtenido? Es una historia extraña que todos los coleccionistas deseáramos ver aclarada. El exlibris de Napoleón III es un disparate. Uno imaginario que conocemos de Napoleón I es teatral, fantástico y sin ningún carácter. El de la emperatriz Eugenia corre parejo con el de su marido. El de A. Benoit (1894), firmado S. N. I., está bien dibujado y se sale de la rutina, como el de Fr. Serrier (sin firma). El de Octavio Uzanne (1882), por Aglaüs Bouvenne, es indigno de un bibliófilo como él. El de J. E. Silvestre (una Eva cogiendo la manzana, sin serpiente, ni compañía de Adán, con la inscripción «Nihil» en el tronco del árbol) está bien dibujado y bien concebido. Son dignos de citarse los dibujados por Enrique André, secretario de la Sociedad Francesa de los Coleccionistas de Exlibris, en especial el de Julio Lermine, el de C. Guinot y el de Abel Picard; pero, hablando en general, los artistas franceses no han hallado aún la embocadura, como suele decirse, en este género, y sería de desear que alguno de ellos se lanzara al frente indicando el camino a los demás.

De Italia mencionaremos únicamente el exlibris de Julio Arístide, dibujado por Arístides Sartorio; y en cuanto a los españoles modernos, confesamos abiertamente nuestra ignorancia; no sabemos que existan más que poquísimos, y nuestra falta de noticias quizá sea debida a que no tenemos ninguna publicación que se dedique a divulgarlas, tal vez por culpa de las escasas relaciones que existen entre coleccionistas, o porque no haya coleccionistas ni colecciones en número suficiente. Como a coleccionistas conozco tan solo a E. Contreras, de Jadraque, en Guadalajara, poseedor de un exlibris del cual no vale la pena hablar; a Marcos Jesús Bertrán, de Barcelona, que tiene una bonita colección y un hermoso exlibris dibujado por el joven artista Triadó, también de Barcelona; y, finalmente, a mí mismo, que si no poseo la más numerosa colección, acaso pueda decir que es la más escogida. En cuanto a dibujantes modernos que yo conozco, pongo en primera línea al señor Triadó, de Barcelona, que tiene dibujada una bella y valiosa serie de exlibris. Luego hay algunos artistas que han dibujado uno o dos que no son muy conocidos, y quien escribe estos mal pergeñados renglones, que lleva firmados veinte y uno de aquellos dibujos. Si no puedo mencionar más nombres, es por una ignorancia al fin y al cabo bien excusable en un país donde hay tan poca comunicación entre artistas y aficionados a las bellas artes.

Barcelona, julio de 1902

«Quatre paraules sobre els ex-libris», *Revista Gráfica*,
Barcelona, gener-febrer-març de 1907

Abans de tot, cal no confondre la marca d'un llibre amb el que és l'exlibris. La marca pròpiament dita és aquell segell, anagrama o vinyeta de la qual fan ús l'impressor o l'editor al començament o al final del llibre, mentre que l'exlibris és la marca de possessió del llibre que va aplicada al començament, indicant a qui pertany. Així, no cal ésser editor ni impressor per a tenir un exlibris, n'hi ha prou amb tenir llibres per marcar, refinat bon gust i aficions bibliogràfiques suficients per a sentir la necessitat d'imprimir, més o menys fonament, a tot el que ens rodeja, un caràcter peculiar que ens sigui agradable: el d'un mateix. Per a procedir encertadament, abans de tot s'imposa aquest

bon gust i saber triar qui sàpiga secundar-lo. Del mateix mode que la forma, les enquadrernacions i, fins i tot, la col·locació dels llibres depenen de la part estètica de la llibreria, així també l'exlibris li dona un caràcter que forçosament ha de resultar agradable o desagradable, de bon o de mal gust. El llibre de bon gust que troba son complement en l'enquadrernació i en una bona marca del posseïdor, amb l'una i l'altra augmenta de valor, del mateix mode que aquell que, fins i tot essent un bon llibre, es presenta mal enquadrernat, mancat de marges i rubricat amb tinta, perd una bona part del seu preu, i a voltes desmereix de tal manera que un bibliòfil que s'estimi no li concedeix un lloc entre els seus llibres, puix ha perdut el que feia la seva bellesa. Quan topem amb un exemplar rar, obra sortida d'una famosa premsa, decorada amb bons gravats o amb ben dibuixades capitals, alternant en la seva impressió el roig i el negre, si el trobem en mal estat, sentim una pena pels afronts que se li han inferit i voldrem retornar-lo al seu primitiu estat per a fruit del goig estètic que és capaç d'ocasionar, i això, ben desinteressadament, encara que no sigui nostre. Així, per a evitar-ho, cal tractar-los, més que amb afecte, amb vertader amor, no exposant-los que, deixant-los, se'ns retornin espellifats, bruts de ditades de tinta o de tabac; quan els passem a l'enquadrernador cal estudiar quin és el vestit que més convé a cada un d'ells, perquè cada llibre té un caràcter propi que se li ha de conservar fins amb el més insignificant dels seus ornaments.

Aquest amor al llibre és tan antic com el llibre mateix, i la marca de possessió, l'exlibris, l'orgullós mode de fer constar que tal o tal altre volum ha pertangut a un particular, a una biblioteca, a una comunitat, neix amb el llibre, amb la tauleta que es gravava amb estilets, que ja llavors es marcaven per a recordar al lector quin era el seu propietari i a qui s'havien de retornar.

Anglaterra, que avui marxa al davant del món, marcant el pas i indicant el camí gràcies a les sanes doctrines que inculcaren als artistes britànics el geni poderós de Ruskin amb la seva severa crítica i els prerafaelites amb llurs obres; Anglaterra, que havent evolucionat d'ençà d'aquell moment fins a l'actual d'una manera decisiva, es troba sens dubte posseïdora dels artistes que, amb major èxit i bon encert, cultiven aquest art de refinament creada exclusivament per als refinats.

Abbey, nord-americà que ha fet tota la seva carrera a Londres, on el consideren com un dels més distingits campions de l'aristocràcia de l'art, va compondre tres formosíssims i ben caracteritzats dibuixos per a Austin Dobson, Edmund Gosse i Bandes Mathews. Els dos darrers no han arribat al públic, puix l'un i l'altre han rebutjat sempre el canvi establert entre col·leccionistes. Si puc donar compte d'ells, ho dec tan sols a l'exquisida amabilitat de llur autor, que va voler afavorir-me amb aquestes raríssimes fulles, i aprofito l'ocasió per a fer públic el meu agraïment. G. W. Eve és indubtablement qui més s'ha distingit en el gènere heràldic. Els seus dibuixos recorden els millors gravats gòtics en fusta, i pot col·locar-se entre els primers quan grava en talla dolça. Walter Crane, l'últim subsistent dels germans preraphaelites, n'ha dibuixat pocs, però aquests pocs són ben dignes del seu poderós enginy. Un d'ells és per al seu ús particular, uns altres per a Frederic Locker, Max Morris, Alexandre Turbul i Climent Shorter. Molt apreciats i sol·licitats pels membres de les societats d'exlibris són els de V. H. Forster, alguns dels quals detallats i minuciosos, mentre que d'altres estan executats a grans traços, i mereixen especial menció els que feu per a Guillem Bethel, Jordo Collet, Reginald Kelly, Joan Graingner Leonard, E. Mitchel, Enric W. Nurce, i dos per al coronel Prideux. Molts més són els que ha produït aquest artista, i en el nostre concepte aquests són els millors i els que més han contribuït a la justa reputació de l'artista. Imponents es presenten en llur estranya novetat els dibuixos de Celio Goldie destinats a Edmund Harvey, traçats amb generosa virilitat i perfecte domini de la forma. J. J. Guthrie, a qui vam poder admirar en la darrera Exposició Internacional de Barcelona, és un artista d'exquisida sensibilitat que ha arribat a ocupar un lloc preeminent, a causa de la seva originalitat correcta i de bon gust i del seu mestratge en els gravats al boix, que no té precedents. Impossible imaginar-ho no havent-lo vist: sap expressar-se amb un llenguatge peculiar que guarda l'encant, la seducció d'una cosa dita molt clarament, amb una forma que no podia ni sospitar-se, amb una netedat de misteri encantador. El seu treball té les formoses tonalitats del gravat gòtic i la discreta, vagarosa poesia dels dibuixants moderns de l'escola anglesa. Haig de citar en primer terme i com una vertadera obra mestra del gènere, l'exlibris de Margarida J. Hara; un deliciós fons de bosc, fresc, delicat, ple de vida i de saba, un raconet

amb aigua i un prat florit sobre el qual està asseguda amb un llibre a la mà una jove llegint atentament, que ocupa gairebé tota la composició en sentit vertical. Sembla com si es despregués de l'obra una aroma essencialment britànica. L'autor és sempre sincer i elegant dintre del seu estil, sempre original en les seves composicions, i per a convèncer-se més i més del que dic no cal sinó veure els seus llibres *Quan la lluna era jove* i *L'elf*, publicats i editats per l'artista, purament per amor a l'art i que han estat adquirits per al nostre museu. A Margestson, un altre artista de reconegut talent, es deu el dibuix d'exlibris destinat a Marion Edward J. Margestson, que representa una figura de la música, cantant amb la partitura oberta, vestida a l'estil grec i de correctíssima forma grega. El mateix exlibris existeix en forma circular, elegantíssim, tot i que no ha estat publicat. Molts d'altres n'ha creat aquest distingit artista, i tots ells poden col·locar-se entre els millors, com és fàcil convèncer-se'n visitant l'actual exposició d'exlibris de la societat de Lectura Catalana. Un bon exlibris és el de Talwin Morris, tirat en dos colors, verd i negre, fet per a ús de marit i muller i l'únic que coneixem publicat amb aquesta firma. Carles Robinson apareix com un artista vigorós i delicat, dintre d'aquest gènere, amb el dibuix destinat a Frederic W. Braun. En té, a més, un altre, fet per a la seva germana, que serà sense dubte destinat a servir d'exlibris. Llorenç Hwsman feu per a A. V. P. (Polard) un fullet molt enginyós i que, per desgràcia, el seu propietari no permet reproduir i que no canvia amb els col·leccionistes, la qual cosa no deixa d'ésser un refinament. És una obra d'art de la qual vol tenir l'exclusiva; és com aquelles esplèndides joies d'adorn interior que inventà René Lalique, imperdibles de cotilla executats pel mestre del cisell, pel colorista somniador dels robins i maragdes, topazis, ametistes, brillants i perles, que s'amaguen entre els penjolls de cintes pàl·lides, teranyines de blonda i reflexos satinats de carns vivents, on no penetra la mirada indiscreta del que no ha de caure en èxtasi, ensopit pel voluptuós perfum que exhala Venus. L'exlibris que no es cedeix ni es canvia, conserva com una mena de virginitat que el fa més desitjable com més desconegut. Del mateix autor coneixem el que dibuixà per a Ana Brace, i un altre per a Robert i Evelí Blisson. En té, a més, un destinat a Ubert Bland. És sorprenent que un dibuixant de tan extraordinàries condicions per a cultivar l'exlibris com Llorenç Hwsman n'hagi dibuixat tan pocs. És

que li manquen encàrrecs? No es pot creure en un país com Anglaterra. És que no l'accepten? En aquest cas, seria molt sensible, puix ben pocs, com ell, poden deixar fonament marcat l'esperit bibliòfil de la nostra època per a encant de les generacions futures. M. J. V. Simpson és un dibuixant precís, sobri de mitjans, amb una taca japonitzant simpatiquíssima, d'una novetat extraordinària gens excèntrica, autor de l'exlibris de Carles Holmes, Cissie Allsodd, Jaume Dick, etc. Per a *The Book of Book Plates* dibuixà una coberta senzillament meravellosa. El seu estil, que recorda Nicholson, és tal vegada influït pel del gran artista, però, amb tot, serva un caràcter propi ben determinat. Walter West fou qui primer presentà les aparicions de figures entre fullatges ornamentals que tant s'han reproduït després. Ja el 1894 cridà la nostra atenció en el tercer volum de *The Studio* amb l'elegant exlibris d'E. Lilian Weise: un delicadíssim perfil de dona jove llegint un llibre (potser la mateixa posseïdora del dibuix), sobre un camp de lliris desclosos, i més llibres formant orla. Tot seguit se'ns ocorre que el nom mateix de Miss Weise, Lilian, ha servit a l'artista per a la composició de la seva obra. Mereixen citar-se també els d'Edith Waterlow, amb un retrat en el medalló central; S. Reynolds Hole, *Dean* de Rochester i president de la Societat Nacional de la Rosa, que porta per lema «Flore at regina florum» sobre un gran sol cobert de roses que serveix de fons a dues formoses figures esveltes i elegants com dues tanagres: una sostenint una faldada de roses, l'altra donant-li la mà i subjectant una coloma mentre la parella s'aixeca enlaire. Nicholson, el conegudíssim dibuixant de l'*Almanach del Sport*, dels tipus de Londres i de tants altres meravellosos quaderns, que firmava els seus cartells com a Beggarstaf Brothers, ha dibuixat alguns exlibris a la seva manera, que és com si diguéssim neoprimitiu gravat en fusta. El de l'artista és no menys cèlebre que el del mateix Phil Max, el de W. H., etc. Gordon Craig és un original a la seva manera, això fa que els seus dibuixos siguin recomanables per la gran simplicitat de mitjans. En la seva publicació *The Page* n'ha reproduït alguns, dibuixats i gravats en fusta per ell mateix, que compleixen perfectament el propòsit de l'artista i van directament a l'objecte al qual es destinen: una flor, un gosset, un bri d'herba que podria semblar insignificant, són suficients per tal que ell en faci un exlibris, i ell, junt amb altres exlibristes, ha reconegut que moltes vegades una senzilla divi-

sa compleix millor el fi que es persegueix que el més intricat i detallat dibuix.

Miss Kate Greenaway, que, desgraciadament, ja és morta, la cèlebre artista popular per les seves nombroses publicacions artístiques, especialment per a les biblioteques infantils, deixà també dibuixats quatre exlibris per a la família de Locker Lampson, i un quint menys conegut per a Sara Nixon, el qual és una senzilla inscripció amb orla ornamental que és de tant valor com les millors i més laborioses composicions. L'eminent Burne Jones té un exlibris que s'ha gravat, però no sé si s'ha reproduït. La senyora que el posseeix no n'ha cedit ni una sola còpia ni ha permès que s'exhibís en cap exposició. I ja que parlem d'un preraphaelita, seria inexcusable no parlar del que Celia Levetus dibuixà per a Guillèm Holman Hunt. La figura de la Veritat surt d'un pou i per davant d'ella es donen la mà la Naturalesa i l'Art. Porta com a lema «Nature. Truth. Art». Està dibuixat amb aquell subjectiu estil que acariciaven els preraphaelites anglesos i que tan poc es comprèn en les nostres terres, on de manera tan infame s'ha ridiculitzat per alguns artistes *manqués* que han volgut imitar-lo desconeixent en absolut les causes i l'efecte. Aquest exlibris, amb una bona quantitat d'altres, col·loca Celia Levetus entre els millors artistes de l'exlibris. De J. Millais hi ha també un exlibris, el de Sir Cristobal Latton Siques, i és tan formós, tan delicat, que fa pena pensar que és l'únic que produí el gran mestre. Carles Rickets, un dels dos fundadors de *Vale Press*, a la qual es deuen aquelles admirables publicacions que ja a hores d'ara són ambicionades pels bibliòfils que se les disputen coratjosament a grapats de lliures esterlines, també ha contribuït amb les seves grans forces al moviment exlibrista anglès. A ell és degut un dels més admirables que es coneixen, el de Gleeson White, que té el doble interès d'ésser la seva primera o una de les seves primeres proves com a gravador al boix, procediment que tant havia d'enaltir-lo després quan publicà els volums de la *Vale Press*. Del comandant E. Rickets és de l'únic oficial en servei actiu del qual es poden citar exlibris, i si no és l'únic és almenys el més conegut. No podem assegurar quants n'ha dibuixat Byam Shaw; el que sí podem dir és que són molt desiguals, encara que en la major part s'hi reflecteix la seva poderosa inspiració per tots reconeguda. L'admirable il·lustrador de Shakespeare no es manté sempre a la mateixa alçada quan es tracta

d'exlibris. És que considera la cosa poc important? Per a un coneixedor de l'art del seu país tan profund com ell, no és de creure. Tal vegada alguns d'ells no són més que meres improvisacions fetes per a complaure la seva família, així com altres es presenten amb tota la força del seu art. Granville Feld interessa a tots els que saben apreciar l'estil modern. Ospowat, rus de naixement, anglès per temperament i convicció, n'ha produït molts i bons; fa el seu camí i no dubtem que arribarà a formar part del grup dels excepcionals. De l'inimitable Aubrey Beardsley es coneixen pocs exlibris. Més que d'exlibris, tenen, en general, l'aspecte d'un dibuix amb un nom o un lema. No obstant això, la fama universal de llur autor els avalua i fa que siguin dels més buscats entre els col·leccionistes. Un dels seus és extret de la *Morte d'Arthur*, i un altre de *The Savoy*. En el primer número de *The Yellow Book* se'n publicà un destinat a J. Lumsden Propert, i en *The Sketch* un altre per a Olivia Constance, l'única prova original del qual posseeix l'autor d'aquestes ratlles, ja que tant l'un com l'altre foren creats per a l'objecte a què es destinaven.

Per ordre alfabètic correspondria el primer lloc entre els dibuixants d'exlibris a Robert Anning Bell, i prescindint de l'alfabet, en atenció als mèrits, també li correspon, tant per la qualitat com per la quantitat del seu treball. Passen de cent els exlibris que ha produït i que li donen dret a l'admiració i a la popularitat de les quals gaudeix entre artistes i col·leccionistes. Un sol dels seus exlibris val tant com una sèrie dels altres dibuixants avui en vida. Quan els primers exemplars foren publicats per a *The Studio*, el seu autor no n'havia fet més que un petit nombre, quasi tots per a amics personals, i els seus primers encàrrecs foren el de l'esplèndid dibuix que feu per a Jorge Ravenscroft Denis i el de Frederick Brown; aquest darrer, exposat actualment (el dibuix original) en l'exposició de la Lectura Catalana, propietat d'A. de Riquer. Tots els que s'interessen per l'art coneixen avui, almenys, algun dels seus preciosos exlibris. Temps enrere, examinant un dels més eminents artistes francesos i dels més grans del món una sèrie de produccions d'altres confreres d'Anglaterra, anava passant d'obra en obra, seguit dels seus acòlits, que fan de tornaveu imprescindible a tot gran home, anava seguint els panys de l'exposició sense desplegar els llavis, fins que va arribar a Anning Bell. Aleshores, els seus elogis sincers, il·limitats, brollaren amb vehemència meridional,

elogiant cada una d'aquelles humils fulles com una obra mestra inspirada en el més pur, en la quinta essència dels marbres del Partenó, i tornava a repassar-los de nou per a descobrir-hi cada cop noves bel·leses. I realment era així, l'elogi era merescut, l'espontània explosió d'entusiasme no era més que la justícia que sabia tributar-li el gran home, sense mesquineses ni *arrière-pensée*. Llarguíssima seria la llista de dibuixants anglesos que hauria de formar si em proposés anomenar tots els que s'han ocupat d'exlibris. Crec que els citats són els més importants, els més personals, els que, amb la base d'una sòlida instrucció, els que amb profund coneixement del gènere, amb el seu estudi dels clàssics grecs, romans i de l'edat mitjana, de l'art oriental i d'un mode tot especial dels grans mestres japonesos, han sabut dotar el seu país d'aquella correcció de línies i encertadíssima disposició de masses que formen la característica de l'art britànic.

L'exlibris germànic es presenta en general més pesat, menys elegant, més monòton en la seva execució. Ferm, ben dibuixat, viril, gairebé sempre es manté al nivell de terra, fent-se-li difícil la lleugera elegància amb què els anglesos sedueixen, sense que per això siguin menys correctes en la forma. És la diferència de caràcter de dues races que s'expressen a llur manera. I aquesta diferència se sent tant en els que formen l'aristocràcia de l'art com en els últims soldats que segueixen el pas, tant quan graven en fusta o talla dolça com quan es serveixen dels moderns procediments de reproducció. L'exlibris a Alemanya els ve de lluny, i ja el 1470 trobem el de Hildebrand Brandenburg, a Biberach d'Ulm, executat sobre un gran paper imprès en el seu revers, la qual cosa s'explica pels preus exorbitants que costava en aquella època. Com tots els més antics, està dibuixat a mà, el mateix que els de Benet Klinkervogel, on figuren escuts i inscripcions (1581), i el d'Enric H. Töbing de Loneburg, que data de 1498. Albert Dürer, en el segle XVI, en feu un per al seu amic, l'home polític Belibald Perkaimer, que porta el generós lema «Sibi et amicis». Els llibres de Perkaimer passaren a Anglaterra i formen part de la biblioteca de la Societat Reial de Londres. Geroni Ebens va dibuixar-ne un per a Eichenback, datat el 1516; mes aquest està lluny d'ésser de tan alta volada com el que Dürer havia de prestar al d'Hèctor Bomers, prior de Sant Llorenç de Nuremberg, el 1525, executat amb el grandios estil dels últims anys del mestre. Es suposa que Albert Dürer va dibui-

xar una vintena d'exlibris, ningú, però, assegura que aquells dibuixos, per més apropiats i característics que fossin, servissin per a tal objecte. Lucas Cranach va traçar una figura de sant Pere com a exlibris del missal de Wittenberg el 1509; un altre per a Cristòfol Schenel i la seva muller Elena de Defersdorf; un altre per a la biblioteca de la ciutat de Wittenberg amb el retrat de Joan Frederic Comhütingen. Segueixen Hans Baldung, Hans Schaüffeling, de Nordlingen; Hans Burgmayer i Hans Holbein, el jove que dibuixà un exlibris per al seu impressor, Juan Forben de Basel. Entre els moderns, no són gaire dignes de tenir en compte els de la primera meitat del segle XIX. La reacció favorable no comença fins al 1870. Sembla com si no en tingués prou el poble vencedor amb la corona de la victòria i que, sentint també la necessitat de presentar-se davant del món, no tan sols com un poble fort, sinó com un poble artista, escampi arreu les obres de Hupp de Mú-nich, de Doeppler, de Hildebrand de Berlín, amb correctes exlibris heràldics. D'aleshores ençà comencen a considerar-se com artistes inferiors, com una mena d'obrers més o menys hàbils, els que treballen per al comerç explotant l'art seguint les encongides i amanerades fórmules del pretès estil antic alemany, ple de corbes turmentades com encenalls, d'un barroquisme detestable del qual avui encara no han sabut deslliurar-se del tot. Els vertaders exlibris, els que amb tanta força parlen de l'art alemany, no comencen a aparèixer fins al 1890. A la meitat de 1891 es forma la societat d'exlibris i l'octubre del mateix any comença a veure la llum pública una excel·lent publicació trimestral per a la qual treballen incansablement Warnecke, Leininger-Westerburg, Doepler i Hildebrand. Otto Eckman apareix amb un estil lleuger, expurgat de tot l'enfarfec d'inútils foteses que estaven de moda. La seva concepció és clara i presentada amb aquella difícilíssima senzillesa que sols pot obtenir qui concep la seva obra tota d'un cop, d'una sola peça, o bé qui sap llimar-la i polir-la treballant-la fins que resulti d'exquisida sobrietat. Joseph Sattler té publicats de quaranta-cinc a cinquanta exlibris d'estil molt alemany, enrevessats però moderns, que no cauen mai en el gènere purament heràldic. Alguns d'ells semblen poc apropiats per a l'objecte al qual es destinen, i recorden per llur assumpte i execució els gravats holandesos del segle XVII, guiats per l'estil de Dürer, sense que mai se'l pugui acusar de copista ni d'imitador. El seu procediment és del tot distint del dels artistes an-

glesos, i si entrem en comparacions resulta pesat, turmentat. Pau Voigt, director d'una de les impremtes del Govern on s'imprimeixen els bitllets de banca, grava ell mateix els seus exlibris en talla dolça. Berger els grava en boix o els presenta litografiats, i viu a Munic, com Pankok, que ha dibuixat i gravat en fusta tants i tants interessants exlibris. Hirzel és, com si diguéssim, el paisatgista alemany dels exlibris: Max Klinger, un dels homes que més enalteixen la moderna Alemanya, ha dibuixat deu exlibris, tots ells dins el gran estil que li és peculiar. Cada un per si mateix constitueix una obra fonament estudiada. És un artista que no es deixa arravatar per la fuga de la inspiració o de la improvisació, sinó que, molt al contrari, els nus de les seves gallardes figures estan traçats amb tota la ciència d'un mestre, harmònicament compostos, recordant l'aspecte dels grans mestres italians del Renaixement per llur noblesa distingida i correcció exquisida. Llàstima per a mi que no pugui mirar-los sense que recordi una conversa tinguda amb Léon Solon, l'artista anglès, que parlant de l'escola alemanya i apuntant Klinger i Orlik em deia: «Ací, aquests alemanys en saben molt, però a vegades dibuixen uns gegants que s'han de mirar a la lupa». Malgrat tot, Emili Orlik de Praga, així com Max Klinger, ocupa un lloc preferent entre els dibuixants d'exlibris. Fi, elegant, lliure de rutinàries prevencions d'escola, la seva independència i la seva personalitat el col·loquen entre els mestres. Otto Greiner és, sense dubtar-ho, superior a tots, per més que també li escaigui la frase de Solon. El seu exlibris per a Hith Heigand bastaria per a solidar la reputació d'un home; tal és la potència artística que d'ell dimana. El del Dr. W. Ethardt és d'una elegància i d'una força sorprenents. Les tres atlètiques figures que amb el mall de ferro a la mà dobleguen el metall, mereixerien l'aprovació d'un Miquel Àngel, i l'esforçat campió que les sosté, recollit i omplint elegantment el traç d'una circumferència, sembla de la família d'aquells condemnats que es precipiten des de les parets de la Capella Sixtina. A dalt de l'exlibris s'estén la llegenda: «Non frangor». Aquestes obres no s'improvisen: han estat creades executant estudis a part, estudiant amb consciència cada una de les línies, cercant les actituds, reformant els gestos: cada un d'aquests dibuixos obeeix l'intrencable propòsit de deixar com a herència una obra d'art. Will Geiger és l'home excèntric, el pensador faceciós i profund, l'home de la taca japonitzant, un innovador que fa plorar, fa riure i fa pen-

sar; ridiculitzador de la moda, expositor de la misèria amb un deix goyesc, ple d'ocurrències que transmet amb una línia mordaç i malaltissa, atrau i es fa repulsiu com atrau la veritat i es fa repulsiu la dalla que enderroca les grans falsedats constituïdes que hem après a respectar. És un cínic i és un gran artista. Hans Thoma treballa d'un altre mode, amb menys atreviment, i els seus exlibris són, gairebé sempre, pures improvisacions. D'ací neix la diferència, que fa que gairebé mai aquest artista estigui a l'altura de la seva reputació. Kolb és l'home de les acadèmies: una figura copiada textualment del natural sense cap endreçament ni gens ni mica de fantasia, una acadèmia sortida d'una escola i executada per un dibuixant i un aiguafortista expertíssim, és un exlibris de Kol. Quan no és una figura, són dues, però tant si són dues com si és una, sempre regna en elles la mateixa fredor, la mateixa correcció, la mateixa manca de caràcter que fa que sense el rètol mai prendrien per exlibris els que ha produït aquest artista. Bruno Heroux és un bon dibuixant i un perfecte aiguafortista, els seus exlibris tenen caràcter de tals i tant si es val del gravat al boix, en el qual és un mestre, com de la litografia, sempre resulta interessant. Matilde Ade és molt original; la princesa Vallersteim, distingida, i citaré de pas els noms de Julius Diez, que és un mestre, E. Von Gebhard, Echmoll, que dibuixà el formós exlibris de Hoelscher, Maximiliano Dassio, Bernard Wenig, Pau Buret, etc.

Els exlibris nord-americans són gairebé tots d'última hora. Presenta aquest sorprenent país una sèrie de dibuixants que sembla que portin el panell de la novetat i de la vida. Són d'ara, són d'avui, del moment que acaba de transcórrer. Per més que seguíem amb interès creixent llurs revistes de fa dos anys, no hi havíem pogut descobrir el valuós floret d'artistes que ens enlluernen avui. Coneixíem Bloom, Penfield, l'incomparable Bradsley, com també aquella immensa sèrie d'insuportables exlibris que demostren una absoluta carència de gust artístic i que foren quasi els únics que es produïren d'ençà de la Independència fins als últims anys del segle XIX. A qui no coneixíem era a Hove Williams amb el seu exlibris per a Jay Chambers de Nova York, ni a Walter J. Enright amb el de Frank B. Rae, aquella figura musculosa, de ferma actitud, que sostenia un gallardet en el qual es llegeix el nom del posseïdor. Al fons, un petit plafó representant la Literatura i un altre representant l'Art; entre els dos s'alça el sol, radiant, i

dessota entre dues columnes ornamentals es veu la llegenda «His Book». Del mateix artista és l'exlibris de L. Beulah Mitchell, molt ben dibuixat i, encara que poc clar, d'un bon gust extraordinari. El de Silas Bardy Straw és una joia. William Fisher és el dibuixant correcte, fresc i espontani com si la seva obra fos concebuda i executada d'un sol cop, ornamentista sobri, elegant sempre. Per a comprendre Jay Chambers cal tenir-lo al davant. No és amb fútils descripcions que pot donar-se'n una idea. Tant ell com Hapgood, Eaton, Jacobson, Grecson, Brown, Stamffer, Yorio, Marguerida Scribner Frost, Bird, Seymour, Sacker, Edwards i tants altres, tots joves, plens de vida i d'idees inèdites, es presenten amb una empenta d'aquelles que obren pas i deixen rastre. Fariem aquest petit estudi interminable si volguéssim parlar de cada una d'aquestes personalitats. Diguem només que entremig d'ells i per damunt d'ells s'aixeca la figura simpàtica de Parrish, el dibuixant correcte, fantasiós i faceciós. Entre els gravadors, French és el campió dels Estats Units.

Els exlibris belgues són pocs i poc coneguts. Felicià Rops, que sols va dibuixar-ne un o dos, n'és el portaestendard. Armand Rassenfosse n'és el mestre actual i Ferrand Knopff en constitueix l'aristocràcia. Els francesos s'han dedicat poc a l'art de l'exlibris i tal vegada a això sigui degut que a Espanya, la terra proverbial de la *moda de París*, no s'hagi cultivat fins ara. Dient això, no parlo en absolut, em refereixo, als temps moderns, perquè la veritat és que la llista dels exlibris francesos és interminable i que, d'ençà dels antics mestres alemanys fins als *petits maîtres* del segle XVIII de França, aquest caràcter d'art deixa una llacuna en la qual solament rares excepcions poden salvar-se. Itàlia té Aristides Sartorio i algun altre artista de força; Suïssa els ha produït en gran abundància; Rússia atrau pel seu caràcter tan diferent del nostre. Catalunya ha produït un moviment ben important que ha enaltit el nom d'Espanya i ha fet que es comptés amb ella quan es tracta d'aquesta art. Abans ningú es recordava que nosaltres existíssim, avui, quan es publica un article, un fullet, un llibre, per més humil que sigui, hi tenim el nostre lloc.

ALEXANDRE DE RIQUER, CRÍTIC D'ART I POLEMISTA

La crítica artística a *Joventut*

Introducció

Alexandre de Riquer exercí tardanament de crític d'art, quan ja tenia quaranta-quatre anys, l'any 1900, a la revista *Joventut*. Aquesta revista, que va viure set anys, del febrer de 1900 fins a finals de 1906, és avui considerada com una de les grans revistes del Modernisme. Compaginà l'obertura a la cultura europea moderna amb un catalanisme que venia del fet que molts dels primers redactors eren membres de la Unió Catalanista. Fou, doncs, una revista política, literària i artística, inicialment amb dos directors: Lluís Via, director literari, i Alexandre de Riquer, director artístic. L'objectiu de la revista era, així, doble: d'una banda, fer propaganda del catalanisme d'esquerres i de la Unió Catalanista, el segell de la qual havia estat dibuixat per Riquer; de l'altra, modernitzar la cultura catalana a través de la producció, la divulgació i la crítica literària, artística, teatral i musical. *Joventut* és una revista complexa. Joan Lluís Marfany hi ha detectat, sobretot en l'àmbit literari, una oposició entre l'esteticisme i el vitalisme que és, escriu, «una de les més bàsiques contradiccions internes del moviment modernista»,¹ però abans indica que el que sobta més en el primer volum de la revista, el de l'any 1900, és el seu aspecte visual simbolista preraphaelita, que és en gran part degut a la direcció artística

¹ Joan-Lluís MARFANY, «Joventut, revista modernista», *Serra d'Or*, núm. 135, 15 de desembre de 1970, p. 53-56.



Alexandre de Riquer, capçalera de *Joventut*, número 1, 15 de febrer de 1900.

iconogràfic ben català de la falç, i en les reproduccions d'obres de Rossetti, Burne-Jones, Böcklin i Heinrich Vogeler, etc. Nogensmenys, això durà poc temps, ja que Riquer deixà de col·laborar amb la revista al juliol de 1900, potser obeint una petició del bisbe Torras i Bages, conciliari del Cercle de Sant Lluc, que en una carta datada el 30 de juny de 1900, que vaig trobar als arxius de la família Riquer a Palma, li demanava que deixés *Joventut* perquè li semblava «divorciada de la norma catòlica» i també potser perquè veia que la crítica d'art l'enenistaria amb molts dels seus col·legues artistes, si parlava d'ells sense embuts. D'altra banda, les múltiples activitats de Riquer en l'art decoratiu dificultaven la seva regularitat com a crític d'art, com ho prova la interrupció que va fer la publicació de les seves crítiques en els números 16 i 17 de la mateixa revista (31 de maig i 7 de juny de 1900), explicada en unes notes: «Continuant les peremptòries ocupacions del nostre crític de pintura, tampoc podem en aquest número publicar la revista de les exposicions del Cercle Artístic i de Can Parés» (núm. 17, p. 271). I, a més, cal suposar que la polèmica amb Casellas també el va portar a plegar. Probablement, la carta de Torras i Bages el va acabar de convèncer.

Ja hem vist que a *Joventut* Riquer va defensar i va fer conèixer algunes de les seves dèries artístiques favorites: Aubrey Beardsley, l'art industrial, el cartellisme i l'exlibrisme. Nogensmenys, com qualsevol crític d'art, la seva principal tasca fou ressenyar les exposicions que tenien lloc a Barcelona. Deixaré per al final les crítiques que van mo-

de Riquer i que es pot observar, per exemple, en les cobertes grogues i negres, que recorden el *Yellow Book* de Beardsley, a qui Riquer, com ja hem vist, dedica una llarga necrologia; en la capçalera, també de Riquer, amb les seves orles florals rectangulars i la seva alegoria femenina de Catalunya, amb, no obstant això, el motiu

tivar la polèmica amb Raimon Casellas i començaré per les de les exposicions que sota la rúbrica genèrica de «De pintura» va dedicar a Santiago Rusiñol (12 d'abril de 1900) i a Hermen Anglada Camarasa (10 de maig de 1900). Notem primer que Riquer s'interessa fonamentalment pels considerats aleshores grans artistes catalans del moment i que els dos textos són força elogiosos, la qual cosa vol dir que aquest enfrontament que molts estudiosos del Modernisme han establert entre el grup catòlic del Cercle de Sant Lluc i, per simplificar, el grup a l'entorn d'Els Quatre Gats, amb Rusiñol, Casas i Utrillo, si va existir pels voltants i una mica després del 1893, quan es fundà el Cercle de Sant Lluc, el 1900 ja havia desaparegut, si més no per part de Riquer, un dels fundadors del Cercle.

L'article dedicat a Rusiñol no prové d'una exposició, sinó d'una visita de Riquer a casa del primer, on va anar «per a acompanyar l'amic Hans Bethge, filòsof i poeta refinat d'Alemanya que tenia desitjos de conèixer el nostre poeta pintor». Recordo que Hans Bethge fou un poeta i traductor alemany cèlebre per les seves traduccions a l'alemany de poesia oriental (àrab, persa i xinesa), moltes de les quals van ser musicades pels compositors germànics més grans de l'època —Mähler, Richard Strauss, Schönberg, etc.—, i que va viure dos anys a Espanya, entorn del 1900, com a professor. Bethge va tenir molta amistat amb poetes i artistes, particularment amb la colònia d'artistes de Worspède, a la qual pertanyia Heinrich Vogeler. No sé com es van conèixer Bethge i Riquer, però segur que el segon demanà al primer un article sobre Vogeler que es va publicar a *Juventut*, traduït per Joaquim Pena. La revista va arribar a organitzar una petita exposició de l'obra de Vogeler a la Sala Parés, en la qual s'exhibiren els aiguaforts reproduïts en el suplement artístic literari del número 18 (14 de juny de 1900), junt amb molts d'altres que per falta d'espai no es van poder publicar. Uns quants anys després, el 1902, Riquer va dibuixar per a Hans Bethge un exlibris simbòlic panteista. Gràcies a aquesta visita, Riquer va poder contemplar la col·lecció «Jardins Abandonats», que Rusiñol havia presentat amb molt d'èxit, com recorda Riquer, a París feia poc, l'any 1899, a la prestigiosa galeria L'Art Nouveau, de Bing, amb el títol «Les Jardins d'Espagne». Riquer també afegia que *The Studio* va publicar reproduccions d'algunes de les teles de Rusiñol, i això per a Riquer significava molt, que un artista català vegi les seves obres publi-

cades en la seva tan admirada revista anglesa és una prova indubtable de gran qualitat.² Allò que Riquer valora més d'aquesta sèrie és l'originalitat, la revelació d'un sentiment personal ben definit. Com escriu, «[é]s l'obra d'un artista que, després de buscar i estudiar, ha arribat a descobrir-se a si mateix».

A continuació, i en gran contrast amb la crítica elogiosa sobre Rusiñol, Riquer crucifica en poques paraules el pintor F. Mestres, que exposava uns retrats a can Parés i dels quals diu «que tan sols ofereixen interès per als retratats i per a les seves famílies».

Amb motiu de l'exposició a la Sala Parés, al maig de 1900, de les pintures fetes a París per Hermen Anglada (una vintena d'olis i una vintena d'acadèmies) que encara no s'havien presentat a Barcelona, Riquer escriu (10 de maig de 1900) una crítica molt favorable en què ressalta la novetat que representava la pintura d'Anglada amb les «seves notes harmòniques ben personals, distingides i d'un gust exquisit». Nota un cert decadentisme en una obra en la qual troba a faltar en algun quadre una forma més precisada. Nogensmenys, en conjunt Riquer demostra una gran admiració per un jove artista l'obra del qual li sembla una «fantasia riquíssima de colors». Quant a les acadèmies, Riquer opina que Anglada fa molt bé d'exposar-les, sobretot de cara al públic barceloní, que «no se sap convèncer que per fer aquells quadres que no entén, s'hagi de saber tant de dibuixar». Respecte a la pregunta amb la qual Riquer acaba la seva crítica, és a dir, si Anglada podria continuar a Barcelona pintant com a París, la resposta no va tardar a arribar, amb el retorn d'Anglada a París l'octubre del 1900.

Quan Lluís Via demana a escriptors i artistes catalans d'escriure quatre ratlles per al darrer número de *Juventut*, Riquer, malgrat que era a Londres per a preparar l'Exposició Internacional de Barcelona de 1904, va voler participar en aquest homenatge a la revista amb realment quatre ratlles per afirmar que, malgrat la seva dimissió, *Juventut* representava la cultura catalana que ell defensava i volia.

² Concretament, *The Studio* va reproduir en el seu núm. 81, del desembre de 1899, *Cloister, Tarragona* (p. 198), *Sultana's Court, Granada* (p. 199) i *Bishop's Palace, Granada* (p. 200), que de fet acompanyaven l'article del corresponsal a París de la revista, Gabriel Mourey, publicat en la secció «Studio-Talk París» amb el títol de «S. Rusiñol» (p. 200-203).

«De pintura. S. Rusiñol», *Joventut*, Barcelona, núm. 9, 12 d'abril de 1900, p. 140

Un bon esforç, no per a singularitzar-se ni manllevar als recursos de l'art una sorpresa, sinó un bon esforç perquè cada un dels artistes busqui en si mateix el que porta a dintre, és el que em sembla que fa falta a l'art català; i ha sigut bona prova d'aquest convenciment meu el que he vist aquesta setmana passada a can Rusiñol i a can Josep Llimona. Parlaré d'en Rusiñol i, un altre dia, d'en Llimona.

A casa d'aquest artista, on vaig anar per a acompanyar l'amic Hans Bethge, filòsof i poeta refinat d'Alemanya que tenia desitjos de conèixer el nostre poeta pintor, vàrem poder extasiar-nos davant de la producció ben personal, ben pròpia, d'una interpretació del natural fonament sentida per un refinat somniador que emet el propi sentiment fonent-lo i lligant-lo amb el que el natural li presenta, rebutjant les asprositats per accentuar tot allò que pot contribuir a l'emoció estètica. I tot és resolt sense esforç, sense *pose*, amb noble ingenuïtat de confessió.

L'una després de l'altra, van passar per davant dels nostres ulls sorpresos les teles que formen la col·lecció dels «Jardins Abandonats», i cada una d'elles era com el cant d'un poema que avalava l'anterior i feia desitjar el següent; era una part de la idea general que Rusiñol s'havia proposat i que forma un conjunt tan harmònic i interessant que fa pena pensar a dividir-lo.

Allò sí que és art, el que sent en Rusiñol, i no un altre artista! Allò sí que revela un sentiment personal ben definit! És l'obra d'un artista que, després de buscar i estudiar, ha arribat a descobrir-se a si mateix; descobriment que és el més difícil de tots els que poden entrebancar la marxa d'un artista.

Davant d'aquelles teles, indubtablement les millors que ha pintat Rusiñol, no es fa gens ni mica estrany que hagi obtingut un èxit franc i unànim a París, que *The Studio* li hagi publicat algunes de les seves obres, dedicant-li un article laudatori, tal com se'l mereixia.

Si avui per demà Rusiñol exposa la seva obra a Barcelona, serà ben compresa? No sortirà ningú amb nimietats i mesquineses d'ofici per regatejar-li els aplaudiments que s'ha ben guanyat?

A can Parés, el senyor F. Mestres exposa uns retrats que tan sols ofereixen interès per als retratats i per a les seves famílies. Un carrer

ben entonat amb dues figures en primer terme, un i una, que sembla que parlin d'un motiu d'interior, o bé que el primer terme del quadre penja verticalment i estan exposats a caure; un hort de cols amb un vailet que es veu que posa, i un altre quadre amb un cotxe i una senyora que hi puja, i que és el millor del que hi ha exposat, encara que en ell es notin desproporcions de visualitat i d'objectiu.

A. R.

«De pintura. Hermen Anglada Camarasa», *Joventut*,
Barcelona, núm. 13, 10 de maig de 1900, p. 204

Pot ben dir-se que és un altre pintor, un nou pintor de cap de brot que ens arriba de París amb una col·lecció de notes harmòniques ben personals, distingides i d'un gust exquisit. Una sèrie de fantasies en groc de rica entonació, amb fineses i subtilitats de colorista, morats, blaus, taronja i verds finíssims, figures ben movedisses i amb un aire de decadentisme tipus Beardsley, que no respiren alcohol, com les de Lautrec, ni ornamentismes volguts, com les de De Feure. Són les mateixes persones interpretades d'un mode nou i ben digne d'elogi amb tot i el seu decadentisme.

El ball en el *Moulin Rouge* és deliciós; les figures, ben movedisses; els efectes de llum artificial, sorpresos i traspassats amb bon gust; el dibuix, i tot allò que viu i varia contínuament amb agitació de plecs, canvis de postures, d'efectes i de color, està reproduït amb admirable sobrietat de mitjans, sense afectació de cap mena, presentant-se amb l'espontaneïtat d'una cosa sorpresa al seu lloc, que viu en l'atmosfera convenient, i no en la del taller.

El *Pati del Moulin Rouge* té les mateixes condicions, però representa una escena més quieta. El fons és just de relacions, tot i haver-hi els negres dels personatges masculins. Les figures de primer terme són una fantasia riquíssima de color. El *Casino de París*, el més gran dels quadres exposats, segueix el mateix camí, encara que desitjariem veure les dues figures del primer terme més resoltes. En un quadre d'aquestes mides i d'aquesta importància, tots aquells blancs daurats per l'electricitat podrien ser més treballats sense perdre l'entonació, els caps i les mans més resolts, la forma total més precisada. Això no

hauria sigut una dificultat per al senyor Anglada, que sap el que és la forma. Estic persuadit que ho hauria sabut resoldre sense perdre la frescor, i el quadre guanyaria molt.

Les llotges de l'*Olimpia*, les escenes del *Casino* i de la *Taverne Royale*, del cafè *Anglo Américain* i dels *Champs Elysées*, així com la formosa escena del *Boulevard*, revelen el pintor que persegueix una idea fixa, enamorat d'un aspecte del natural, que sap veure i fantasiar amb novetat, puix que les seves divagacions de color no s'assemblen a les de Besnard ni a les de cap altre autor que jo recordi.

Quant a les acadèmies, el senyor Anglada ha fet molt bé d'exposar-les, sobretot per al nostre públic, que encara avui, veient-ho i tenint-ho a la vista, no se sap convèncer que per a fer aquells quadres que no entén, s'hagi de saber tant de dibuixar.

Una dificultat es presentarà avui per al senyor Anglada: podrà continuar a Barcelona allò que tan bé ha sabut trobar a París? Aquí, com pertot arreu, hi ha efectes de llum, però hi falten tantes coses de les que sap treure un partit admirable el senyor Anglada!

«Amichs de "Joventut!"», *Joventut*, Barcelona, núm. 359,
31 de desembre de 1906

Sé que plegueu, no per anèmia, sinó perquè de moment creieu complerta la vostra missió. Mon pensament va amb vosaltres!

A. DE RIQUER

Londres, 20 de desembre de 1906

La polèmica amb Raimon Casellas: *Joventut* contra *La Veu de Catalunya*

Introducció

Jordi Castellanos, en el seu estudi *Raimon Casellas i el Modernisme*,³ emmarca la polèmica entre Riquer i Casellas en un àmbit més ample de lluita estètica i ideològica entre el grup d'escriptors i artistes de *Jo-*

³ Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el Modernisme*, p. 307-312.

ventut, més aviat catalanistes d'esquerra i representants de la Unió Catalanista, i el grup de polítics catalanistes intervencionistes de dreta, amb Prat de la Riba al capdavant, que van crear un òrgan polític transformant el setmanari *La Veu de Catalunya* en un diari el primer número del qual va sortir el cap d'any de 1899. El rerefons polític que hi ha entre els dos òrgans de premsa es manifesta en el pla artístic amb els atacs de Casellas, d'una banda, contra el vitalisme filosòfic de Pompeu Gener i, de l'altra, contra l'ornamentació lligada a l'Art Nouveau, identificada en la presència d'Alexandre de Riquer, que és fàcil de reconèixer com a mentor dels joves esnobs i copistes de les «llegions esteticistes» de *Juventut* en aquesta demolidora descripció:

Els més vells entre tants joves, els més savis, els més inspirats entre tants d'artistes, fa anys i panys que copien les mateixes flors de les mateixes revistes i deformen les mateixes dones i amplien els mateixos *ex-libris*, i nosaltres no sentim la necessitat de repetir-los-ho cada dia.⁴

De fet, la polèmica particular entre Casellas i Riquer no va ser provocada pel rebuig del decorativisme d'arrels preraphaelites de Riquer per part de Casellas, sinó per l'arribada, que Casellas considera nefasta, d'un nou crític en el món reduït de la crítica d'art a Barcelona. El que és evident és que Casellas és l'iniciador de la polèmica, que serà fonamentalment una baralla entorn d'una comparació entre els dibuixos de Josep Llimona i els de Ramon Casas. Tot comença amb el primer article que Riquer publica a *Juventut* el 29 de març de 1900, en què constata que a Barcelona tots els pintors s'assemblen. Comenta l'exposició de Carles Vázquez a Els Quatre Gats, un pintor que sempre va pintar el que estava de moda, tècnicament un pintor de *métier*, sense, però, personalitat. Després, quan parla de can Parés, només pot tractar-se de l'Exposició Anual Extraordinària de Belles Arts, que constava, segons Joan A. Maragall, de cent disset obres amb els noms habituals. Com diu Riquer, «res de nou». Veiem, doncs, que en aquesta crítica Riquer no parla en cap moment dels grans noms de la pintura catalana del moment, d'artistes amb personalitat, sinó d'uns pin-

⁴ Raimon CASELLAS, «Als noys gòtics», *La Veu de Catalunya*, 10 de novembre de 1900.

tors que no anomena, uns pintors de segon rengle que trobava molt semblants. L'any anterior, el 1899, Casellas, tot comentant la XVI Exposició Extraordinària de Belles Arts de la Sala Parés, que d'extraordinària només tenia el nom, ja diu que aquestes exposicions pateixen de falta de sorpresa, que abans d'entrar ja se sap què s'hi trobarà. Com veurem tot seguit, molt curiosament, en el seu article de *La Veu*, que em sembla necessari publicar al costat dels de Riquer, ja que si no la polèmica no s'entendria, Casellas canvia de parer i troba la pintura catalana extremament variada:

[...] les nostres representacions gràfiques i plàstiques presenten grandíssima varietat d'aspectes, precisament a causa de la varietat extraordinària de temperaments que hi ha entre els nostres artistes, ben al revés del que afirmava setmanes enrere un crític novell que va fer-nos molta gràcia.

El que sembla voler Casellas és ficar-se amb Riquer i contradir totalment aquest «crític novell», de qui es mofa i que, evidentment, és Riquer.

La polèmica, nogensmenys, se centra entorn de l'exposició «Art íntim», és a dir, de dibuixos i aquarel·les del Cercle de Sant Lluc, el mes d'abril a la Sala Parés. Riquer en fa una llarga crítica en el número 10 (19 d'abril de 1900) de *Juventut* i insisteix molt en la qualitat dels dibuixos de Josep Llimona, a qui considera un mestre per les seves brillantíssimes produccions i a qui posa al mateix nivell que els grans artistes europeus. Notem que Riquer en cap moment no compara els dibuixos de Llimona amb els de Ramon Casas. Vet aquí, però, que en l'article que Casellas publica el 27 d'abril a *La Veu de Catalunya* amb el títol «Parlem de dibuixos», comença referint l'anècdota que, sortint de l'exposició «Art íntim» ha sentit a dir a un pintor «per cert, dels més instruïts, més discrets i reposats», que els dibuixos de Josep Llimona eren millors que els de Ramon Casas. Això, evidentment, esgarrafa Casellas, gran amic i defensor de Casas, i li dona peu per engegar una diatriba contra les opinions dels artistes sobre coses d'art:

[...] recordant-me que les grans incoherències i els grans disbarats sobre coses d'art sempre els havia sentit en boca de pintors, d'escultors o d'arquitectes [...]. D'aquí ve que quan ens fan saber que un pintor o un dibui-

xant s'ha ficat a fer de crític, ja ens posem a tremolar, tement per l'estètica i el bon sentit.

Com podem veure, Casellas, en la seva descripció del pintor entusiasmats per Josep Llimona, insinua, sense anomenar-lo, que aquest pintor podria ser Riquer, ja que la descripció es correspon amb el seu retrat moral, i sobretot desqualifica, generalitzant-la a tot el gremi, la feina de crític de qualsevol artista per dues raons: la primera és que són els primers interessats, és a dir, no poden ser objectius, i la segona és que són uns inconscients! Com observa —crec que amb raó— Jordi Castellanos, el que va incomodar Casellas van ser els grans elogis de Riquer a Josep Llimona, que el deixaven implícitament com el millor dibuixant català. Veurem de seguida com Riquer contesta a Casellas, però abans cal dir que aquest darrer assegura que no té sentit comparar els dibuixos de Casas amb els de Josep Llimona, ja que llur personalitat artística és completament diferent, però ambdós «són igualment dignes del cel de l'art». Casellas també insisteix molt en la gran diversitat de temperaments dels artistes catalans, rebatent, com ja hem vist, l'opinió de Riquer segons la qual tots els pintors catalans s'assemblen.

La resposta de Riquer a Casellas no tarda a ser publicada en el número 12 de *Juventut*, del 3 de maig de 1900. Curiosament, té com a títol «Amic Casellas», potser per recordar a l'alludit una vella amistat de la qual parlaré en la conclusió d'aquest apartat. Primer de tot, Riquer demana a Casellas per què no anomena l'artista que diu que els dibuixos de Pep Llimona són superiors als de Casas. Segons Riquer, ell ha sentit la mateixa opinió a més d'una trentena d'artistes, i per a destruir l'acusació d'«interessats» que Casellas havia engegat als artistes que volien ser crítics, afegeix que aquesta trentena d'artistes «no són de Sant Lluc», és a dir, no opinaven, com hauria pogut fer el mateix Riquer, que sí que ho era, per interessos de grup. Tot seguit, Riquer explica que ell no és el pintor al qual alludeix Casellas, ja que diu que «les comparacions entre artistes sempre m'han semblat defectuoses». I a continuació retreu a Casellas que, després d'haver afirmat que no té sentit comparar artistes, ho fa precisament en el seu article, cosa que l'obliga a ell també a trepitjar un terreny que no volia. Riquer retreu a Casellas que per alabar Casas reproduceixi opinions

del públic, i aprofita aquesta falta de profunditat de la seva crítica per ironitzar sobre el seu paper de papa de la crítica barcelonina i sobre les seves encícliques, és a dir, la seva seguretat que té sempre la raó, i li retreu la seva ceguesa i el seu entestament respecte als judicis dels artistes, la qual cosa, evidentment, havia ferit Riquer:

[...] mes l'home que porta la batuta de la nostra estètica, el que no pot permetre de cap manera que els pintors parlin de pintura, perquè els pintors potser haurien de parlar de l'*alumbrado público*, no estaria malament que agafés les coses d'un xic més alt i en volgués analitzar detingudament el perquè.

Riquer segueix ironitzant i enfonsant Casellas quan explica que aquest veu visions en els dibuixos de Josep Llimona, que aquesta «humanitat superior poblada d'àngels i verges, de damiselles i donzells, radiants d'espiritualitat i serenitat», no hi són, a l'exposició, sinó que el que hi ha són retrats de persones reals. Riquer acaba l'article posant-se en el lloc de Casellas com a papa de la crítica, que només pot menysprear un «crític novell» com ell, que, per a més inri, és un pintor, condemnat a dir disbarats sobre pintura. I li clava aquesta al·lusió personal feridora i desqualificadora, que es repeteix molt en els atacs a Casellas: «La pintura, per als tintorers».

El que és curiós és que si es comparen els judicis de Casellas i els de Riquer sobre Josep Llimona i Casas, aquests s'assemblen molt i distingeixen perfectament les dues personalitats artístiques, i ambdós es neguen a establir la preeminència de l'un sobre l'altre. En realitat, el problema, com explica Jordi Castellanos, té a veure amb l'enfrontament entre creadors i crítics, ja que si Casellas havia posat en dubte la capacitat dels artistes per racionalitzar la seva pròpia creació i la dels altres, *Juventut* jugà clarament la carta dels creadors (després de la dimissió de Riquer, aquest fou substituït per Sebastià Junyent i Joan Brull, que també se les tingueren amb Casellas) encomanant-los la crítica artística.

Que Casellas no suporta la presència de Riquer en el món de la crítica artística barcelonina, sobretot després d'aquest demolidor text adreçat pel segon al seu «amic», es pot veure en la seva reacció a la darrera col·laboració de Riquer a *Juventut*, el 14 de juny 1900, dedica-

da a l'exposició de Ramon Casas a la Sala Parés, que era la segona que en poc temps li organitzava *Pèl & Ploma*, és a dir, en concret, Miquel Utrillo. L'article de Riquer és molt elogiós i posa Casas al seu lloc, això és, com a mestre pintor que honra la terra catalana. Hi ha molta sensibilitat en la crítica de Riquer, que veu en Casas la influència de Degas i Forain, però personalitzada, original. S'adona que *Ball al Moulin de la Galette* és l'obra mestra de Casas i explica molt bé per què, i es felicita que el comprador de l'obra, ni més ni menys que Rusiñol, també ho hagi entès. Malauradament, Riquer escriu una frase que cau molt malament a Casellas i li permet atacar-lo: «Fins avui en Casas ha fet obra de pintor, de gran pintor, penso que no seré mal profeta dient que aviat el veurem fent obra de gran pintor i d'artista».

Jo entenc que el que Riquer volia dir és que esperava encara més bons resultats del talent de Casas. Aquesta distinció, però, que va establir entre pintor i artista va escandalitzar Casellas perquè el «crític novell, a qui setmanes enrere ja vaig haver de picar els dits», havia escrit que si Casas era pintor, encara no era artista, la qual cosa no tenia sentit per a ell, ja que no li faltava res per ser-ho, al contrari que al pobre Riquer, que, segons Casellas, era un desastre de pintor. Riquer ja no va contestar a aquesta rèplica, puix, com ja hem assenyalat, va deixar *Joventut*.

Al contrari del que afirmava Casellas, la crítica artística de Riquer no fou un disbarat. Amb el temps, si considerem els artistes sobre els quals va escriure (Rusiñol, Anglada, Casas, Josep Llimona i alguns altres del Cercle de Sant Lluc), tots importants, personals i originals, i com els va judicar, notem la gran preparació de Riquer per a exercir la crítica d'art, basada en una profunda erudició, un coneixement de l'ofici i una sensibilitat estètica que li podia permetre ser objectiu i admirar obres que no s'assemblaven amb allò que feia. Respecte a la polèmica amb Casellas, va ser provocada per aquest, que, pel que es desprèn dels textos, no suportava gaire els altres crítics d'art de Barcelona, amb l'excepció potser de Miquel Utrillo. L'amistat i l'afecte entre Casellas i Riquer venia de molt lluny: de la seva participació en el jurat de pintura de l'Exposició Internacional del 1896, càrrec del qual dimitiren conjuntament com a protesta contra unes imposicions per la compra d'obres per al Museu; de llur interès per l'art antic i el colleccionisme (recordem l'opinió de Riquer sobre Casellas en l'arti-

cle «Referent a museus», en què el considera l'única persona competent de la Junta); de llur afecte i defensa conjunta a Catalunya del Prerafaelisme i de la pintura decorativa, de llur obra literària marcada pel simbolisme, etc. El que és sorprenent és que, després d'aquesta virulent polèmica, Casellas tornà a escriure favorablement sobre Riquer amb motiu, per exemple, de la seva exposició l'any 1905,⁵ exposició que fou qualificada per l'articulista de *La Veu* com una mostra de valentia, atesa la crisi del mercat artístic d'aleshores. Casellas dedicà un dels seus darrers articles (*La Veu de Catalunya*, 30 d'agost de 1910), pocs mesos abans del seu suïcidi, a la darrera obra literària de Riquer, el seu testament poètic, *Poema del bosch*, de la qual va fer una anàlisi molt elogiosa i en relació amb la qual cità, com a conclusió, la carta entusiasta de Frederic Mistral sobre l'obra. El fet que Riquer deixés ràpidament la crítica d'art segurament va satisfer Casellas i va portar-lo a judicar de manera més serena i objectiva la seva obra plàstica i literària. No hi ha cap dubte, com ha demostrat Jordi Castellanos, que Casellas fou el crític d'art més important del Modernisme, el més preparat, però també hi ha molts testimonis sobre el seu orgull, el seu complex de superioritat i la seva negació a dialogar o a acceptar el parer dels altres. Jordi Castellanos ens dona una informació gairebé exhaustiva de l'intel·lectual, del crític, del novel·lista, però ens parla molt poc de l'home: només ens informa de la seva infantesa i adolescència, molt difícils, i del final de la seva vida, marcat per la mania persecutòria i el seu suïcidi. Aquesta polèmica amb Riquer, que —no cal que ens enganyem— tampoc no era un sant, podria ser una prova, entre moltes d'altres, del fet que l'home Casellas no estava a l'altura de l'intel·lectual.

«De pintura», *Joventut*, Barcelona,
núm. 7, 29 de març de 1900, p. 109

Un dia em deia un amic que podria consignar-se en el *Baedeker*, com a nota interessant per als que viatgen, que a Barcelona tots els pintors s'assemblen; i la gran justesa de la seva afirmació em quedà gravada a la memòria.

⁵ Jordi CASTELLANOS, *Ibidem*, nota 3, p. 304-305.

En Carles Vázquez, que ha exposat a can Romeu (Els Quatre Gats), també s'assembla; també és de la colla dels que, quan van a Llotja, *fan vermell*, quan van a París, Bèlgica, Granada o la Manxa, corren per aquests mons de Déu desproveïts d'un ideal que els guïï, amb l'albir feixuc de la visió d'altres obres que els han impressionat i que donen al públic com la traducció de la traducció d'una altra traducció debilitada i aigualida, renyida en absolut amb la creació personal. En les obres del senyor Vázquez s'hi descobreix més aviat un estudiós amb ganes de vèncer les dificultats del *métierisme*, que un preocupat de donar-se a conèixer ingènuament. Estudia més per pintor que per artista, i és digne de figurar entre la colla dels que formen la nota curiosa per al *Baedeker*.

A can Parés, res de nou. Pintura d'aquella que en volen dir catalana i que no té res a veure amb la nostra manera de ser, ni amb els nostres tipus, ni amb els nostres costums, ni amb les nostres encontres. Desconeixement complet de les nostres valls emboirades per la fada nebulosa del Pirineu, res que recordi el remoreig dels nostres boscos ni la potent poesia de les nostres valls. Records, records i més records d'alguns mesos passats a fora entremig de francesos o d'italians, i els que no hi han estat, imitant els que n'han vingut.

Tanta i tanta semblança, que més que semblança arriba a ser uniformitat dintre de la nostra Barcelona, em fa pensar en un fet que em succeí a París l'any de la darrera exposició universal. Vaig allotjar-me a l'Hôtel des Pays Bas i la *dame du comptoir*, tot entregant-me el número de l'habitació, em va dir amb seguretat: «Vos sou de Barcelona! N'han vingut molts, de barcelonins, i, vist un, vistos tots. La mateixa barba tallada del mateix mode, el mateix vestit, el mateix barret i exactament la mateixa llargada de punys i alçada de coll tancat per una corbata similar. Vist un... Vaja, que els coneixeria pertot arreu».

Tot s'assembla, homes, vestits, pintura, etcètera, i tot fa pensar en el conte de Pep Llimona dels dos gossos, el Layón i el Tigre; dos gossos que s'assemblaven tant, que no podien assemblar-se més, com dues gotes d'aigua; però... el que s'assemblava més era el Layón.

Si seguim per aquest camí, l'art de Barcelona d'aquí a poc encara serà pitjor que el Layón.

«De pintura», *Joventut*, Barcelona, núm. 10, 19 d'abril de 1900, p. 156-157

A Catalunya encara hi ha qui participa de vicis castellans, especialment tractant-se d'art. La trista creença que l'obra de geni és el que se'n pot dir l'obra d'un mal geni, és viva entre nosaltres, i el públic en general es paga més d'un *cartelón* de carnisseria o de la representació gràfica d'un quint acte de melodrama, que de la concepció segura i reposada que ha arribat a expressar-se naturalment després d'haver vençut les dificultats una per una.

Aquell que busqui en l'actual exposició que el Cercle de Sant Lluç ha obert a can Parés l'art de bombo i platerets a què ens referim, quedarà desenganyat. No hi ha en ella ni una sola nota d'aquest gènere. En canvi, tot allò que demostra un estudi seriós no tan sols del natural, sinó també de la pròpia personalitat, hi té la seva representació més o menys important.

El més rellescós, el més... repugnant per a un crític, és entrar en personalitats i anatomitzar el valor de les obres particularitzant-les, no amb la tesi general, amb una apreciació estètica que inclou un tot, amb una definició clara i precisa, sinó determinant una obra o bé un autor.

Això, que en general exposa a queixes i fins a enemistats, i que resulta de gairebé totes les exposicions, no succeeix en aquesta de què tracto. Ja sia pel seu caràcter, ja sia perquè els que s'han cuidat d'organitzar-la han tingut un vertader encert en la tria de les obres, l'exposició resulta d'un caràcter distingit sense pretensions, seriós sense encarcaraments de mal gust.

Amb quina franca naturalitat s'expressen aquests dibuixos del mestre Josep Llimona! Sí, del *mestre*, perquè el que dibuixa com ell ho fa, és un mestre aquí, a París, a Londres i a tot arreu. És l'artista vigorós i refinat, és el que dona forma superba al Berenguer i canta el poemàtic misticisme de *La primera comunió*; el que executa amb sentiment de colorista digne de Meunier el relleu de Sant Vicenç, i amb la refinada delicadesa d'un Frampton, el joc de cafè i la crossa del nostre benvolgut primer conciliari.

Per a ell, el mitjà d'expressió no és una dificultat. Sota la seva potent acció d'artista, de la mateixa manera fa obeir la cera que ha de ser-

vir de model al joier, que l'esgarrapada de fang que fa sorgir el grup de *La força* amb un cavall vigorós i un home de la mida del natural, posats en acció, tirants de nervis, poderosos, sense afectacions ni efectismes.

Avui a can Parés podem admirar els seus dibuixos, i tingui ben entès l'*amateur* barceloní que si es posa el monocle de l'esnob per establir comparances, aquestes no resultaran en perjudici del valent artista català de qui podem enorgullir-nos. Quina formosa sobrietat de mitjans! Amb quina facilitat tradueix el relleu, la forma, el color i el sentiment! Si les seves brillantíssimes produccions ens vinguessin de fora de casa amb un nom estrangeritzat, que en diríem, de coses! Doncs, per què no dir-ho avui? Deixem que almenys una vegada se sigui profeta en país propi; no vulguem regatejar-li l'aplaudiment que tan bé ha sabut guanyar-se amb la seva carrera, que és la carrera d'un artista.

El seu germà Joan apareix ferm de caràcter, estudiós, reflexiu. Més treballat i menys fàcil, la seva obra és més filla del càlcul que la de Josep, és més l'obra d'un artista de força adquirida que la d'un artista de força natural que s'expandeix per la necessitat ineludible d'expressar-se en el seu llenguatge. I, amb tot, aquesta força hi és. Si no, que ho diguin aquell formós escorç de dona ajaguda, aquell *fill pròdig*, aquell *mano* que cerca la petaca per *cargolar-n'hi un* i que recorda (no per semblança de model, sinó per les seves qualitats) els dibuixos del seu germà. *El tallista* és un esplendidíssim dibuix de mestre. En Mas i Fontdevila és sempre franc de procediment, sempre distingit i ple de bon gust. Els seus dibuixos, valorats per la nota de color sobriament col·locada, tenen un interès extraordinari, són d'aquelles coses que els *amateurs gourmets* desitgen, perquè saben que, en un despatx, en una llibreria o en qualsevol lloc on es col·loquin, donen to i fan quedar bé l'amo de casa, si aquest té interès a passar per intel·lectual.

Això succeeix sempre amb els estudis íntims del pintor, siguin de qui vulguin, mentre siguin ben fets. Als que per un regal gasten en objectes substancials de quincalla que, un cop fora de la botiga, han perdut tot el seu valor, més els valdria decantar-se per aquest costat. Almenys, un estudi és sempre interessant i el seu valor augmenta sempre, sense convertir-se mai en un objecte d'encants. Fa com el vi, que, com més vell, més bo.

De Baixeras, el més interessant és sens dubte la seva tela esbossada, que m'ha fet pensar en alguna altra obra d'ell, i no sé per què m'han

vingut desitjos de veure-la escrostonada, desproveïda de la rancior de la pintura a l'oli, per admirar el franc esbós de la composició, en la qual demostra amb més claredat la seva potència. A Baixeras, quan acaba, li falta transportar-se, veure-hi més de record, saber dominar més el model que posa davant d'ell, doblegant-lo i vencent la seva fredor inexpressiva per a fer-ne un objecte de vida, tal com els fa en els seus croquis. Li passa al revés del que els passa en un altre sentit als joves del Cercle de Sant Lluç.

Aquests, posant a part en Sardà, veuen el natural amb uns ulls que no són els seus, amb els ulls i la intel·ligència d'un altre, de Steinlen, per exemple, i busquen en el natural tot allò que fa aquest autor, sense preocupar-se de fer una cosa ben seva ni tenir en compte que si Steinlen és un artista, ho és perquè no s'assembla a ningú més; que els que l'imitin no passaran mai d'imitadors, quan no siguin plagiaris. A aquests, els aconsello que procurin descobrir-se a si mateixos, que reproduixin del natural allò que els ha sorprès i captivat una estona fent-los sentir l'emoció estètica, germen de tota obra personal.

L'Opisso, que promet ser un artista, com en Galí, que té condicions per a ser-ne un altre, no haurien d'acontentar-se d'imitar un autor determinat, i molt més els valdria fixar la seva atenció en genis com Holbein, Van Eyck, Memling, Leonardo da Vinci. Repassin aquells dibuixos i si diuen, plens de raó, que a Barcelona no hi ha mitjans per estudiar-los, que es necessita un capital per adquirir les reproduccions de semblants obres que no posseeix l'Acadèmia de Belles Arts, perquè l'Acadèmia no té res d'allò que constitueix una base sòlida d'ensenyança, que amb prou feines poden entusiasmar-se amb les il·lustracions que els diaris il·lustrats francesos publiquen a deu cèntims amb firmes acreditades i baf de bordell, els diré que per imitar allò més val que es quedin a casa i procurin desentranyar les bel·leses dels dibuixos d'en Josep Llimona, molt més sans en son sentit artístic, molt més correctes i de valor ben diferent que el que avalua l'obra de Steinlen o de Forain.

Steinlen és l'artista que reproduceix la bel·lesa de la *cràpula francesa*. La *cràpula* nostra és tota una altra: és aquella de ganivet i trempaplomes que coneix en Sardà, més nerviosa, incisiva i meridional, que ni es mou ni es vesteix de la mateixa manera que aquella, ni respira el mateix ambient. Els retrats d'en Sardà, a més de ser ben dibuixats

i ben entesos, són ben bé d'ell. Un xic monòtons de coloració, és a dir, que, en alguns d'ells, el cabell, la carn i el vestit presenten un tipus massa similar; però, llevat d'això, dominen les qualitats, són naturals i correctes, posseeixen aquella nota d'art que fa que interessin a algú més que al retratat i a la família del retratat.

Les aquarelles, els dibuixos a la ploma i els projectes de cartells d'en Llaverias són molt recomanables, especialment els últims, en què demostra ser un cartellista; i sembla estrany que les cases industrials d'aquesta ciutat no es decideixin a utilitzar el seu talent.

En Cabanyes és un colorista; Vilas dibuixa un xic *à l'emporte pièce*, com diuen els francesos; a cops d'enformador; Serrahima té tres aquarelles molt fresques; Lluís Masriera resulta fosforescent de color, ben al revés de Josep Masriera, que exposa tres notes interessantíssimes i d'extraordinària justesa, uns ametllers florits que destaquen per obscur damunt del cel lluminós i fan una nota clara en el paisatge.

Els dos Viver segueixen massa Joaquim Vancells; l'obra d'aquells resulta agradable de color, però seria molt més important si fos més personal, com ho és l'obra d'en Vancells, sempre poeta distingit de la naturalesa, sempre traductor d'una cosa descoberta per ell en els diferents aspectes del paisatge, i no d'altres quadres. En J. Berga interessa en el mateix sentit.

L'actual exposició del Cercle de Sant Lluç és de les més interessants que s'han produït a Barcelona; els aficionats intel·ligents poden convèncer-se'n per si mateixos; i si algun dia es fes una exposició general d'art íntim, quines coses no sortirien que avui no podem preveure perquè dormen en l'oblit de les carteres dels artistes en un racó de taller!

A. DE R.

Raimon Casellas, «Parlem de dibuixos», *La Veu de Catalunya*, Barcelona, núm. 479, 27 d'abril de 1900, p. 1-2

Sortint un dia d'aquests de l'exposició d'art íntim que els de Sant Lluç celebren al Saló Parés, vaig sentir un pintor, per cert dels més instruïts, més discrets i reposats, que deia aquestes paraules:

—Vaja! Jo trobo que els dibuixos d'en Pepet Llimona estan millor que els que fa el mateix Ramon Casas! Ja podeu dir el que vulgueu, per mi en Llimona escultor en sap molt més.

Jo, sentint això, vaig estar a punt d'esgarriar-me i d'interrompre entre accents d'admiració i d'interrogació:

—Què diu ara, sant cristià? Ves que té a veure una cosa amb l'altra! Com vol establir una superioritat entre dos arts de dibuixar, tots dos molt excel·lents, però els més distints que poden donar-se?

He dit que vaig estar a punt d'esgarriar-me, mes dec afegir que de seguida m'hi vaig repensar i fins ho vaig deixar córrer, recordant-me que les grans incoherències i els grans disbarats sobre coses d'art sempre els havia sentit en boca de pintors, d'escultors o d'arquitectes..., entre altres raons, per la raó senzillíssima que aquests senyors venen a ser els únics que com a interessats parlen de semblants assumptes... i després perquè la immensa majoria d'ells, fins sent notables artistes, produeixen la seva obra en la major inconsciència.

D'aquí ve que quan ens fan saber que un pintor o un dibuixant s'ha ficat a fer de crític, ja ens posem a tremolar, tement per l'estètica i el bon sentit.

Doncs, tornant al nostre cas, deia jo que, fora del seu mèrit com a obres d'un art excepcional, res tenia a veure un dibuix d'en Casas amb un d'en Josep Llimona, a causa d'obeir un i altre artista a diferents impulsos, a diferents propòsits, a diferents direccions. Això s'explica fàcilment. De la infinita varietat d'aparences, matisos i punts de vista que ofereix l'espectacle del món i de la gent que aquest món habita, l'artista en treu per a les seves representacions aquell aspecte més concorde amb el seu temperament individual. Posat davant d'un model, cadascú es queda amb la particularitat que li agrada més. Aquest en treu la bellesa de les formes, aquell l'harmonia de les línies, el de més enllà la significació del gest; l'un busca l'expressió passional: tristesa, alegria, terror o aclaparament; l'altre hi cerca el caràcter físic: els tirats, els andamis, les positures habituals. Com més individuals siguin els temperaments artístics dels que copien, més distintes seran les imatges que surtin del model interpretat.

Per això entre nosaltres en surten de tan variades. Correctes o incorrectes, refinades o grolleres, les nostres representacions gràfiques i plàstiques presenten una grandíssima varietat d'aspectes, precisa-

ment a causa de la varietat extraordinària de temperaments que hi ha entre els nostres artistes, ben al revés del que afirmava setmanes enrere un crític novell que va fer-nos molta gràcia.

Aquest individualisme quasi ferotge de què parlo és potser el caràcter més persistent del nostre art. En el camp de la pintura, m'he entretingut en diferents ocasions a demostrar que, com en tantes altres coses, tothom tenia un rei al cos, i aquesta demostració després l'he corroborada amb el parer que han donat sobre l'assumpte escriptors de fora de casa judicant les obres catalanes exposades en els certàmens internacionals. Doncs el mateix que passa amb la pintura, passa, com és natural, amb el dibuix. Seran distingits o matussers, elegants o feixucs, afinats o incorrectes, però el cert és que tots els nostres dibuixants tenen una especial fisonomia, impossible de ser confosa amb cap més. Recordem-nos dels *vells*, d'en Pellicer, per exemple, que és talment un «reporter gràfic», amb un estil pla i corrent, com requereix el treball periodístic; de l'Apelles Mestres, que fa l'efecte d'un poeta humorista, més que satíric enginyós; d'en Marià Foix, que sembla un articulista de costums fet i dit, amb tot l'aire del nostre poble i de la nostra menestralia.

I si no us agraden aquests, penseu en els dibuixants de la darrera fornada, tan personals o més que els esmentats. Penseu en Nonell, el sinistre intèrpret de les monstrositats físiques i de les desfetes morals; o en Bonnin, el caricaturista cruel i decoratiu de les dones i dels salons; o en Canals, el fantasista japonitzant de l'Espanya negra i la misèria del *pan y toros*, o en Gosé, el traductor pintoresc de la vida i el treball dels nostres temps.

I si encara no resultés amb això prou demostrada la diversitat de temperaments, pot fer-se cas omís dels artistes exclusivament dibuixants per a fixar-se especialment en els que toquen la tecla del dibuix quan la pintura o l'escultura els deixa lliures.

Sense moure'ns de l'exposició actual, aquí tenim en Baixeras, que, deixant definitivament marcada d'un sol tret la silueta d'un mariner, sembla únicament preocupar-se de l'estabilitat i de la justesa de les seves figures, fermes, viables, ben plantades. Sembla un dibuixant que només pensa en la vida orgànica dels seus personatges. Però de seguida ve en Joan Llimona, que amb la vida fisiològica dels models no en té pas prou i necessita infondre'ls un accent psíquic, amb intenció.

En la monja que ara ha exhibit, hi posa un alè de sentiment místic; en l'escultor del Sant Crist, un aire de tràgica soledat; en les noies camperoles, com un encantament davant d'elles i de les muntanyes. És un dibuixant que cerca l'expressió moral. Més acabat es presenta en Mas i Fondevila, que tant o més que de les figures a les quals dona vida, nenes del camp, devotes emmantellades o multituds de gran ciutat, es preocupa de l'escenari ornamental que les rodeja. Robes, flors, mobles, paisatges, fins ratxes d'aire i esclats de llum, sembla que contribueixen a formar tot al voltant de les imatges un papalloneig d'arabescs, de reflexos i vibracions. Aquí la preocupació principal de l'artista és la decoració que enquadra les figures.

Per fi arribem al punt determinant, arribem a en Josep Llimona, que, comparat amb Ramon Casas com a dibuixant, hauria constituït el tema únic d'aquest article, si no haguessin estat les digressions que m'han sortit pel camí. Posar davant per davant els dibuixos de l'un i l'altre per a treure'n la diferenciació, no sols podria ser interessant per tractar-se dels artistes eminents de qui es tracta, sinó fins profitós per a ajudar a fixar-ne la respectiva característica dins del nostre art contemporani.

Quan, ara fa mig any, va exposar en Casas a can Parés aquella tanta meravellosa de figures al carbó, tots recordem quines eren les exclamacions que feia la gent tot admirant les imatges. —Quina veritat! —deia tothom—. Quina exactitud, quina semblança! Mireu *fulano*, mireu *zutano*... Sembla que viuen, que estan parlant! Això és la realitat! La mateixa realitat! —Doncs ara jo pregunto: podria ningú que tingués judici i sentiment de les coses fer aquestes mateixes exclamacions davant dels dibuixos d'en Josep Llimona, encara que conegués personalment el model representat? Absolutament de cap manera. El que diu la gent que s'atura a contemplar els carbons de l'escultor són expressions per aquest estil: —«Quin modelat, quina llum, quin clarobscur, quina harmonia de línies, quin conjunt de formes, quins treballs d'actitud!»

Com es veu bé per aquestes exclamacions espontànies dels espectadors, en els dibuixos d'en Casas s'admirava principalment la veritat de la representació, la justa correspondència entre la imatge i el personatge real. En els dibuixos d'en Llimona es recalca el mèrit de coses ben diferents: efectes de llum, disposicions de formes, arranjaments

de línies. A Casas sembla que se l'elogiï pel do natural que té de saber reproduir exactament el que veu, tal com es veu sempre i ho veu tot-hom. A Llimona sembla que se l'elogiï per la inspiració que ha tingut tot combinant al seu arbitri els elements que li proporcionava el natural, fins a transformar-lo en una imatge preconcebuda.

L'un vol traduir objectivament el que veu i sorprèn per la veritat. L'altre vol traduir el que pensa o el que somnia, i admira per la manera com transforma el real. En Casas, d'un individu ens en dona principalment el *caràcter* físic, és a dir, les formes i les actituds que són habituals a aquest individu. Aquesta és la raó per la qual, per a posar-nos de manifest el seu art, necessita ensenyar-nos una gran quantitat de models. Com que cada model té el seu *caràcter* (conjunt de formes i d'actius habituals), li calen molts models quan vol donar mostra pública de les portentoses facultats que té per a reproduir-les. Per això a l'exposició d'ara fa mig any va haver de menester que hi figuressin la major part de les persones conegudes de Barcelona... 140 models pel cap més baix.

Ben lluny de tot això, en Llimona, d'un individu, no ens en dona l'exactitud característica, sinó una imatge interpretada, una transfiguració, o, millor dit, tota una sèrie d'imatges o de transfiguracions. Així com en Casas, per a mostrar-nos el seu art en tota la seva varietat, necessita un repertori de models, tants models com imatges vol produir, en Llimona amb pocs en té prou. En l'actual exposició, es pot dir que només en té un, per a tantes imatges com hi ha dut. Com que el model només pretén servir de pauta normal, de cànon, poden néixer infinitat de figures d'un sol model. No és pas el model l'essencial, sinó la posa, la disposició, l'arranjament. Instal·lant el model ara d'una manera, ara d'una altra, sota aquesta o aquella llum, s'obtenen del mateix natural tantes imatges com es vulgui, amb diferents harmonies, variades formes i distints efectes de clarobscur. Com que del que es tracta no és de reproduir exactament les exterioritats característiques d'un individu, sinó d'exterioritzar per mitjà de formes i actituds triades el pensament plàstic que l'artista porta a dins, amb ben pocs models n'hi ha prou, sempre que s'emmotllin a l'actitud somniada, al conjunt volgut, a l'estudiada positura.

Tot contemplant els dibuixos d'en Llimona, fins sembla que un sent com l'escultor dibuixant va dient al model: «Deixa penjar aquesta

cama tant com puguis, després alça l'altra fins a posar el peu a l'escambell; ara sobre el genoll sortit, recolza-hi el colze i inclina el cap sobre el palmell de la mà». És pròpiament la veu d'un artista que adapta la naturalesa a la seva voluntat, als seus ocults designis, al seu ideal preconcebut. En canvi, tots els que han vist fer retrats per en Casas poden donar raó del que respon als que li pregunten com s'han de posar. —«Del mode que vulgueu —diu—, de la manera que us sembli, del mode que us poseu sempre.» És pròpiament la veu de l'artista, que, confiat en la força característica i en l'accent de vida que sap transmetre a les seves representacions humanes, prefereix la veritat objectiva a les calculades plasticitats.

Aquestes paraules venen a ser com programes dels dos grans grups en què s'han dividit els mestres que han omplert el món de l'art amb el seu nom. Arrancant de dos punts tan diferents, igualment pot arribar-se a l'obra mestra, i si, aplicant la dita al nostre cas, trobem Casas superior com a traductor de caràcters individuals i de veritats objectives, superior trobem l'escultor Llimona com a intèrpret d'ideals de plasticitat. Mentre no falti personalitat, que és l'essencial, a la finalitat de l'art s'hi arriba pertot arreu.

Accentuant el caràcter predominant d'un personatge i partint de la realitat tangible i individual d'un model, hem vist molts cops com en Casas sabia enlairar-se a generalitzacions comprensives, que ens suggerien tot un estat col·lectiu, tota una esfera social, donant-se el cas que, volent un dia retratar un bohemí de Monmartre, li va sortir tota una representació típica de la bohèmia intel·lectual dels nostres temps.

Una cosa per l'estil passa amb en Llimona, esmerçant distints procediments. Estilitzant els models que se li posen al davant i harmonitzant les seves formes, el nostre estatuari ha arribat a donar vida a una humanitat superior, a un món ideal, poblat d'àngels i verges, de damiselles i donzells, radiant d'espiritual serenitat.

Doncs... aquells tipus humans, aquelles síntesis de grups socials de Ramon Casas, i aquests semideus d'en Josep Llimona són igualment dignes del cel de l'art.

«Amich Casellas», *Joventut*, Barcelona, núm. 12, 3 de maig de 1900, p. 181-183

Per què no l'anomeneu, a aquell artista de referència que deia que els dibuixos d'en Pep Llimona són superiors als d'en Casas? M'hauria agradat saber a quin d'ells us referíeu, puix que jo he hagut d'escoltar la mateixa opinió, almenys d'una trentena *que no són de Sant Lluc*.

Que no estic amb ells ja heu de suposar-ho, puix que les comparacions entre artistes sempre m'han semblat defectuoses. Per què no penso com ells, ara us ho diré.

Referint-se a qualsevol mitjà d'expressió dels que se serveix l'art en general, mai s'ha donat el cas que dos artistes de força reconeguda es valguin dels mateixos procediments ni quan dibuixen. Quina necessitat teníeu de parlar d'en Casas, quan heu anunciat des de la vostra càtedra un article que parlaria exclusivament d'en Llimona? Per què acceptàveu el paral·lel si era inacceptable per a un crític clarivident? Avui m'obligueu que jo també en parli i que posi els punts sobre les is, fent-me trepitjar un terreny que jo no volia.

En Casas i en Llimona són artistes d'aptituds diametralment oposades. L'un, en Casas, és el finíssim observador que sap sorprendre amb traços vigorosos i correctes la vida, el caràcter i fins la caricatura del personatge que es proposa reproduir; i bona mostra del que dic és el retrat que ell us va fer, aquell que, per continuar l'acudit que s'havia fet amb el de Reynés, en diem el *kiosco*. En Casas és, com vós dieu sàviament en la última encíclica llançada des del papat de la crítica barcelonina, l'autor de la brillant manifestació d'art català en què figuren cent quaranta retrats; i aquests cent quaranta dibuixos comencen a fer-me presumir, pel que dieu de les qualitats d'en Casas i de les d'en Llimona, que potser, havent sabut escriure, no heu sabut llegir, i que si n'heu sabut, encara en sou a confegir les beceroles, o a passar el *narro*.

Per alabar-los, us acontenteu amb reproduir les frases del públic: «Quina veritat! Quina semblança! Sembla que viuen, que estan parlant!...». Francament, amic Casellas: em sembla que no devíeu embadocar-vos amb aquestes paraules. Això està bé com a judici del públic, mes l'home que porta la batuta de la nostra estètica, el que no pot permetre de cap manera que els pintors parlin de pintura, perquè els pintors potser haurien de parlar de l'*alumbrado público*, no esta-

ria malament que agafés les coses d'un xic més alt i en volgués analitzar detingudament el perquè.

No us sembla que els retrats d'en Casas són vertaderament excepcionals per les condicions del seu autor, perquè aquest artista sap fer seriosament les coses, no acontentant-se amb el primer resultat, sinó esborrant i tornant a fer fins a haver dominat les dificultats materials que, a vegades, causen ira, mal humor i fins emmalalteixen? No us sembla que altres retrats són sorpresos, i tan aviat són sorpresos com fixats al paper amb ratlles nervioses, taques amples de carbó escampat amb els dits i amb precipitada fallera d'acabar aviat, com si el model hagués de desaparèixer o perdre el caràcter que en aquell moment resumeix una semblança moral i material? Finalment, penso que heu sabut endevinar en d'altres la rialla interior del caricaturista que sap exterioritzar els defectes personals del retratat, valent-se d'ells com a mitjà d'expressió.

Aquestes són les qualitats dominants que formen el vigorós temperament d'en Casas (parlem dels dibuixos), les d'un observador incansable, d'un *repentista* nerviós, d'un crític agut. Aquestes condicions alguna vegada ha arribat a fer-les valer totes alhora en un sol retrat: aquell de la barretina negra, per exemple. Sap fusionar la severitat amb la sàtira, la correcció de forma i la diformitat, formant un tot amb aquestes condicions que a primera vista semblen contradictòries.

Els dibuixos d'en Josep Llimona són el pol oposat, i va esgarriar-me de veres sentir a dir a una persona de les més *discretas, instruidas y reposadas*, que aquells dibuixos eren de pintor! I què han de ser, sant cristià! Què us sembla, Casellas amic? Quins són els dibuixos de pintor, i quins els d'escultor? Si els dibuixos de pintor són aquells que estan perfectament entesos de valoracions de clarobscur i no d'altres, llavors sí que ho són; però si, en canvi, no són aquests, sinó aquells que, a més d'acusar el sentiment del color (que també un escultor pot tenir-lo), espurnegen vida i moviment per tots costats, són de plecs moguts i línia movedissa, els d'en Llimona no són d'escultor. A aquests, la vida que els anima és reposada. Una quietud de plecs, una sobrietat de moviments, una senzillesa de línia que no és feta per a tots els paladars, molt més adaptable a la serenitat de l'estàtua que a l'agitació del color, fan d'aquests dibuixos els dibuixos d'un escultor, com el que he examinat d'en Casas en fa l'obra d'un pintor.

Els dibuixos d'en Llimona són com una mena de passatemps de taller. L'artista s'entreté a fixar un efecte, una ratlla, l'expressió d'un cap. Això ens ho presenta resolt amb mà de mestre, de mestre escultor, sense pretensions d'enlluernar a ningú. Els seus dibuixos «viuen i estan parlant», són la «mateixa realitat», com dieu dels d'en Casas; però són d'una altra mena de realitat que s'acomoda millor al repòs de les estàtues. Realitat quieta i serena.

Aquella sèrie de caps exposats darrerament pel nostre escultor, no són la inanimada reproducció faltada de vida; ni sé, amic Casellas, on heu pogut fer el descobriment que siguin, en res ni per res, una sèrie de semideus amb els quals confesseu que ha arribat «a donar vida a una humanitat superior poblada d'àngels i verges, de damiselles i donzells, radiants d'espiritual serenitat». I ara!... Amb un xic més, em diríeu que representen *El cosaco vencedor*!

Vós afirmeu que els pintors diuen les majors barbaritats parlant de pintura; però, com aquesta...? Els ulls us feien pampallugues, i ningú ha sabut veure les tals damiselles ni els tals donzells, i encara menys aquella humanitat superior poblada d'àngels i verges. El que ha vist el públic de Barcelona, sense somniar, és un *mano* de brusa que feia més cara de treure's un ganivet que de proferir una pregària, unes models que potser són models de tot menys de conducta; quant a àngels, ni fins somniant vull concedir-vos-ho. Llevat que ho digueu per aquest cavallàs de *chamion* que, si s'ha de judicar per la musculatura, podria moure una quantitat d'arroves inversemblant!

Ara dispenseu la molèstia. Oi que fa riure que un crític novell, sobretot sent pintor, s'atreveixi a fer-vos objeccions i a dir les coses pel seu nom? Oi que deveu mirar-vos-el amb un menyspreu olímpic i un gras somriure, posant la boca en el cor, des de les altures del vostre setial, arrugant les parpelles per a donar intensitat a la mirada viva, com un emperador del Baix Imperi miraria una criatura inofensiva, per esclafir després una superba riallada de xantre?

No m'he proposat donar-vos una lliçó. Déu me'n reguardi! Jo, pobre pintor, condemnat a dir disbarats en pintura, com podria pretendre semblant cosa?

La pintura, per als tintorers!

«De pintura. Exposició Casas», *Joventut*,
Barcelona, núm. 18, 14 de juny de 1900, p. 281-282

Que Ramon Casas és un pintor i un pintor seriós, no hi ha ningú que en dubti. Fins els més entossudits i fixats que l'art ha de ser un cromofet pols han hagut de fer-li acatament, ja sia perquè a poc a poc s'ha fet llum, i les intel·ligències han evolucionat, ja sia perquè sense evolucionar s'han adonat que tots aquells que saben que se les tenen en matèria d'art, respecten en Casas com un mestre pintor; queda convingut que en Casas és un home que honra la terra catalana.

I tant és així que, quan vingui l'hora i s'escrigui la història del nostre art, quan es parli del present renaixement, s'hi trobarà el lloc d'en Casas ben determinat, ben precís, amb tota la influència que el seu talent i els seus mitjans han tingut, ja sia com un caràcter personal que produeix lliurement sense recordar-se de ningú, ja sia com a influït que vol revelar bel·leses per a la major part desconegudes.

Dintre l'obra del nostre pintor, s'hi sent un devot d'en Degas, com s'hi endevina de seguida l'home que ha comprès meravellosament l'admirable cinisme d'en Forain, però ho ha comprès i ho ha personalitzat. La visió garbellada pel seu temperament ens arriba amb tot el valor i tota la potència d'una originalitat de bona llei; aquells li han servit de mestres, com si diguéssim, i el deixeble, a la seva hora, s'ha passat a mestre. Això, pel que pertany a la majoria del que últimament s'ha exposat a can Parés; a part d'això, hi tenim aquelles places de toros (i no em refereixo a la més gran), tan justes de valoració, tan ben sentides, que sembla com si s'hi sentís la feto especial de calitja i sang de cavall grumollada, tant d'en Casas. La més gran, la de Madrid, resulta retallada, feta figura per figura, volent donar importància a tot i perdent el conjunt. Que diferent de la processó de Santa Maria! Allà sí que el conjunt hi és reproduït amb mà de mestre! Els anys que han passat d'un quadre a l'altre són ben aprofitats, i el progrés de l'artista, ben determinat.

Mes, amb Casas succeeix una cosa més comuna i natural del que molts es pensen. Entremig d'aquests dos quadres va produir la seva obra mestra, el *Ball al Moulin de la Galette*, el més formós de la present exposició, el més fermament executat. L'ambient de l'interior, les figures, el *tablado*, tot és real. El rengle de vidrieres en escorç, les fines-

tres del fons i el sostre, especialment el sostre, són d'una potència verament excepcional. Aquest quadre és fet en un d'aquells moments en què Casas va saber envolupar-se a si mateix per adonar-se de la pròpia força. Això que no podia comprendre tothom, ho va saber entendre el comprador, en Rusiñol, que també era un comprador excepcional i al qual de passada hem de felicitar per posseir tantes bones obres.

Llàstima que en Casas no es proposi més sovint quadres com aquest, perquè amb el seu saber i amb els seus mitjans en sortiria airós cada vegada, i avui més que abans, avui que ve exercitat en l'estudi ràpid d'un efecte de conjunt, d'una expressió característica personal, d'un efecte sorprès, que la febre de la publicació de *Pèl & Ploma* ha arribat a fer-li adquirir la facilitat que revelen els dibuixos acolorits de les cartes a Miquel Utrillo i els retrats, en Casas es troba en disposició de valdre's d'aquests mitjans com a collita de documents per executar una obra preconcebuda. Jo no dubto que ho farà i no m'estranyarà gens ni mica el dia que exposi allò que se'n diu *un cuadro de asunto*, puix tots aquests preparatius l'hi encaminen.

Fins avui en Casas ha fet obra de pintor, de gran pintor; penso que no seré mal profeta dient que aviat el veurem fent obra de gran pintor i d'artista. Entre els quadres que hem de citar de l'actual exposició, s'hi troba aquest taller pobre i desmoblat d'artista, amb aquella pobra estufa desnerida que deu tenir tota la culpa que la model es peli de fred i l'artista s'entretingui tocant la guitarra, aquell *Idili* casolà tan íntim, tan barceloní, aquella galeria de la dona vermella cosint, tan justament alabada per tothom, *La perla de Montmartre*, que encara no s'ha pogut acabar el puro, una altra *montmartroise*, la Penèlope tan ben relacionada dintre aquella formosa gamma fosca, el ball de tarda, els estudis assenyalats en el catàleg amb els números 41 i 71, l'interior número 74, l'esbós del quadre d'història i d'altres, que els uns perquè tenen unes qualitats i d'altres, unes altres, seria qüestió d'anomenar-los a tots.

En poc temps hem assaborit el plaer estètic de dues exposicions d'en Casas i esperem alguna altra cosa. Esperarem amb paciència que ens sorprengui amb el que ell pot i sap fer.

ALEXANDRE DE RIQUER

Crítiques artístiques a *El Poble Català* (1907-1908)

Introducció

Hem vist Riquer passar sense problemes de *La Renaixença* a *Juventut* i ara el trobem amb nou col·laboracions a *El Poble Català*, diari català que nasqué com a setmanari al novembre de l'any 1904 i que fou com la consagració de la dissidència al si de la Lliga, representant la seva ala esquerra. *El Poble Català* es convertí en diari l'1 de maig de 1906 i esdevingué l'òrgan del Centre Nacionalista Republicà, presidit per Jaume Carner. No crec, però, que fos per raons polítiques que Riquer col·laborà al diari, sinó perquè una part dels excol·laboradors de *Juventut* hi van ingressar, entre ells el seu amic Manuel de Montoliu, que dirigia la plana literària del dilluns i que potser li obrí les portes del diari, com potser ho van fer vells amics i coneguts de Riquer que també hi col·laboraven, com Lluís Domènech i Montaner, Joan Maragall, Jaume Massó i Torrents, etc.

Riquer col·laborà al diari des de finals de novembre de 1907 fins al juliol de 1908, és a dir, una mica més de set mesos. Hi publicà nou articles força interessants que podem agrupar en dos grups, un dedicat al llibre i a les arts gràfiques, i un altre dedicat a la pintura contemporània, amb un article solt, inclassificable, el de la descripció de la fosa de la campana de Montserrat (5 de març de 1908), una mena de reportatge molt gràfic sobre la pràctica espectacular i primitiva, i gairebé de bruixeria, de la cura dels nens trencats, que té més de creença llegendària que de religió, llevat que acceptem els miracles.

Riquer dedica un article al llibre (29 de novembre de 1907), un altre als *christmas* (2 de gener de 1908), amb el títol «Les “bones festes”», i un altre a l'exposició dels dibuixos originals d'Apelles Mestres per a il·lustrar el seu llibre *Liliana* a la Sala Parés (11 de febrer de 1908). L'article «El llibre» confirma l'amor de Riquer pel llibre, la seva faceta de bibliòfil, per al qual el significat de llibre, la seva forma, és tan important com el seu significat, el contingut. Riquer es felicita de l'evolució que ha tingut a Barcelona el llibre contemporani, que es torna artístic, mentre que a Madrid i Sevilla, aquest moviment no existeix. Parla primer de les edicions de bibliòfil dels textos antics catalans i, sobretot, del gran renovador de la impressió artística de qualitat a Ca-

talunya: Oliva de Vilanova. I sense donar el nom de l'autor i del llibre, ja parla d'una obra que s'està fent als obradors d'Oliva en el moment de la redacció de l'article (novembre de 1907) i que ha vist, i a parer meu només pot ser el *Liliana* d'Apelles Mestres, que serà una preciositat, diu, i al qual dedicarà aviat un article, al febrer de 1908. També menciona un altre gran renovador de les arts del llibre a Catalunya, Eudald Canibell, que ha dirigit i revisat l'edició de bibliòfil del *Quixot* impresa per Octavi Viader (no esmentat) a Sant Feliu de Guíxols. Curiosament, Riquer prefereix l'edició en paper de fil a la feta sobre suro, que avui dia és la més preuada i coneguda, ja que considera que el suro no és «material a propòsit per a imprimir amb seriositat», i ves a saber, potser tenia raó. Riquer esmenta també els grans editors de textos catalans antics, Mata, Moliné i Brasés, Janer, Bulbena, i es felicita que l'exlibris creixi, que els enquadernadors millorin i que l'aiguafort faci el seu camí en la il·lustració dels llibres. Només es queixa de la immobilitat i la manca d'iniciativa dels llibreters, que no s'han modernitzat. En conclusió, Riquer estima que la impremta catalana està a l'altura de l'europea, com ho prova l'èxit a l'estranger d'un llibret imprès a can Thomas, una altra de les grans imprentes del Modernisme, que es va vendre més a París que a Barcelona, i que, malgrat que no el citi, em sembla evident que es tracta del seu recull de prosa poètica *Crisantemes*. També es felicita que la biblioteca del Museu de Boston s'hagi subscrit a la revista *Forma*, de gran qualitat segons el bibliotecari del Museu de Boston i dirigida per Miquel Utrillo. Riquer acaba amb un *leitmotiv* que es repeteix en molts articles que ja hem analitzat: la necessitat que els objectes d'art català figurin entre les millors produccions mundials i així puguin ser exportats i acceptats, la qual cosa implicaria un reconeixement de Catalunya, és a dir, fer un catalanisme del bo. Tenim, doncs, un panorama força exacte de les arts del llibre a Catalunya a principis del segle xx; només hi trobem a faltar l'altre gran promotor del llibre de qualitat, Ramon Miquel i Planas, que Riquer, no sé per quines raons, no esmenta.

L'article titulat «Les “bones festes”» (2 de gener de 1908) és en realitat un article dedicat a la modalitat del *christmas*, avui inclosa en el que se'n diu *ephemera* i que era conegut abans com a *petite estampe* en francès, *petit gravat* en català. L'article comença malament, amb una frase lapidària: «La felicitació de Nadal s'ha acabat, s'ha mort». La felici-

tació antiga catalana ha estat substituïda per uns cromos alemanys que, segons Riquer, fan feredat i, sobretot, al seu gust, no reflecteixen el caràcter del país, argument que el nostre crític empra sempre per defensar les arts gràfiques i les arts decoratives catalanes. En realitat, Riquer advoca, tant com a col·leccionista com a dissenyador, pels *christmas* que els bibliòfils encarreguen als artistes o que els artistes fan per ells mateixos, és a dir, pels *christmas* d'ús particular. Riquer, com a gravador i excels dibuixant d'exlibris, va tenir la sort de rebre i d'intercanviar *christmas* amb els millors gravadors i il·lustradors anglesos —Anning Bell, Harold Nelson, Jessie King, Solon, etc., que cita en l'article— i, doncs, de tenir una bonica col·lecció de *christmas*, a més de dedicar-se a dibuixar-ne i gravar-ne. També diu que es podria fer el mateix amb els menús de taula i, de fet, en coneixem uns quants que va dissenyar, és a dir, ens trobem amb el Riquer col·leccionista de tota mena de papers impresos i gravats, que defensa la noblesa d'aquests petits gravats i llur funció d'oci intel·lectual, una mica a la manera de William Morris, i l'artesanía artística, per la seva qualitat i el seu elitisme, en contra de la indústria i la producció en massa, en aquest cas, per a més inri, estrangera, alemanya.

En l'article que Riquer dedica als dibuixos originals per a la il·lustració de *Liliana* que Apelles Mestres exposa a la Sala Parés (11 de febrer de 1908), l'autor precisa que no parla del text, sinó del llibre com a obra d'art, i pensa que *Liliana*, maquetat i imprès per Oliva de Vilanova, és el millor llibre modern fet a Catalunya. Malgrat tot, ens diu que, per al seu gust, les millors il·lustracions fetes a Catalunya són les del mateix Apelles fetes per als contes d'Andersen, la seva primera gran obra com a il·lustrador durant els primers anys 1880, a la biblioteca «Arte y Letras», més fresca que la fredor encantada que troba en la perfecció de les il·lustracions de *Liliana*. Nogensmenys, com escriu, *Liliana* ha causat sorpresa a Barcelona, s'ha desvelat una vegada més el microcosmos de l'ermità del passatge de Permanyer, amb l'ajuda d'Oliva de Vilanova, i el resultat és el formós llibre, un nou triomf per a la impremta de Vilanova i Geltrú i, evidentment, també per a Apelles Mestres.

Respecte a la pintura contemporània, analitzaré primer les crítiques de les exposicions col·lectives i, després, les de les exposicions individuals.

L'exposició d'autoretrats organitzada pel Cercle Artístic al desembre de l'any 1907, titulada «Exposición de Auto-retratos de Artistas Españoles», es va decidir el 26 de març de 1907 a proposta de Baldomer Gili i Roig i va ser considerada com una de les més ben organitzades pel Cercle. Per anunciar-la es va fer un concurs de cartells que va guanyar Santiago Ferrer i que va atorgar un accèssit a Joan Vallhonrat, es va editar un catàleg il·lustrat (suposo que quan Riquer va visitar l'exposició, el catàleg encara no havia arribat, ja que es queixa de la seva falta) que contenia dues-cents sis obres. Riquer comença la seva crítica amb una llarga digressió sobre la necessitat dels artistes catalans de ser més presents i més actius en la societat i la vida cultural barcelonines, i es felicita de la col·laboració de l'Ajuntament en la preparació i la inauguració de l'exposició. Ens assabentem també de la col·laboració de la Diputació en una pròxima exposició d'exlibris al local de l'Associació de Lectura Catalana, de la qual jo no tenia notícia fins ara. Riquer es felicita, doncs, de la col·laboració de l'Ajuntament i de la Diputació en les manifestacions artístiques organitzades per les associacions d'artistes i espera que així s'eixamplarà el públic que s'interessa per les belles arts. A més, dona compte del creixement del mercat internacional d'art i de la possibilitat per als aficionats a l'art d'enriquir-se ràpidament. En la segona part de l'article, quan es decideix a parlar de l'exposició d'autoretrats, hi ha tants artistes (206) que la seva crítica es redueix a una llarga llista de noms amb obres a penes comentades de forma lapidària (bones o dolentes), amb l'excepció d'un jove artista desconegut per a ell, Néstor, a qui dedica un paràgraf. Ja nota en el seu retrat un mode de veure nou, una influència de la pintura anglesa, particularment de Watts, i per això no és estrany que dediqui a Néstor una altra crítica que comentaré més endavant.

La primera exposició de la Societat d'Artistes Catalans al Saló Parés va motivar la crítica del 3 de març de 1908. Recordo que aquesta societat es va crear al febrer amb components del Cercle Artístic de Sant Lluç, del Cercle Artístic de Barcelona i de la Societat Artística i Literària. El secretari era el pintor Antoni Ros i Güell. Riquer hi veu la possibilitat d'unificar en un sol estament les petites penyes que formen cercles i societats que viuen una vida anèmica, i podem constatar que l'any 1908 Riquer es troba molt lluny de l'esperit confessional dels membres que van crear el Cercle Artístic de Sant Lluç i que advo-

ca per una unió de tots els artistes catalans amb un sol lema: «l'art per l'art». Això permetria als artistes tenir, com diu, «vot i veu dintre la ciutat», és a dir, el prestigi que els fa falta. A continuació ressegueix ràpidament les obres exposades pels pintors de la nova societat: Baixeras, Brull, Ramon Casas, Feliu, Graner, Galwey, Joan Llimona, Fèlix Mestres, Raurich, Cabanyes, Ros i Güell, Rusiñol, Tolosa, Tamburini, Modest Urgell, el seu fill, Ricard Urgell, i els germans Oslé i Reynolds pel que fa a l'escultura. Com veiem, tots eren artistes modernistes, ja grans i que aviat van ser desplaçats del poder artístic pels joves noucentistes. No és, doncs, estrany que tinguessin molt poca activitat després d'aquesta primera exposició i que no es transformessin en una organització que hauria tingut com a propòsit la defensa dels artistes, com somniava Riquer, és a dir, una mena de sindicat *avant la lettre*.

Respecte a les crítiques d'exposicions individuals, generalment a la Sala Parés, titulades «Gasetta d'Art», d'una banda hi ha les exposicions dels seus companys modernistes, Joan Brull, Tamburini i Làrraga, que trobem en la seva crítica del 4 de desembre de 1907, i per a Tamburini també hi ha una crítica al seu article del 2 de juliol de 1908, amb Carles Vázquez. D'altra banda, trobem crítiques d'artistes de noves generacions, com Bertran en aquesta mateixa crítica del 4 de novembre, o Ramon Pitxot (11 de febrer de 1908), Samarra (2 de juliol de 1908) i Néstor (20 de juny de 1908). Si bé les crítiques de Riquer dels artistes modernistes de la seva generació, Brull i Tamburini, són benèvols, alhora es queixa que sempre presenten el mateix, llur falta d'evolució. Amb Làrraga, Riquer és molt més dur, mentre que el plafó decoratiu de Carles Vázquez mereix els seus elogis, perquè és una modalitat artística que el nostre crític ha practicat i defensat sempre. Curiosament, Riquer és molt més entusiasta amb els artistes joves que amb els de la seva generació, com passa, per exemple, amb l'artista novell Bertran, a qui anima, o sobretot amb Ramon Pitxot, artista avantguardista que arriba «impregnat d'una forta olor del París moderníssim» i del qual admira principalment, en la seva qualitat de gravador, els aiguaforts en color i les pintures de bodegons. És igualment sorprenent la defensa de l'art independent i molt lliure de l'artista lleidatà Antoni Samarra feta per Riquer, que té, malgrat tot, un gust sovint acadèmic, com veurem en la seva polèmica entorn del cas Torres García. Nogensmenys, Riquer defensa «la visió lluminosa de

l'artista [...] amb una rudesia de picapedrer» i la necessitat d'una protecció per a aquest obrer que lluita vigorosament per emancipar-se. Més pròxim als gustos estètics de Riquer sembla el jove Néstor, que s'havia instal·lat a Barcelona l'any 1907. Tenia aleshores vint anys i va fer la seva primera exposició individual al Cercle Equestre al juny de 1908. Riquer aprecia molt la tècnica i el cromatisme del pintor canari, que li recorda Velázquez, Goya i Watts. El considera un gran retratista i alaba el seu retrat de *La dama blanca*, considerat el primer quadre simbolista de Néstor i que Riquer anomena *Retrat de la dama austríaca*, i on destaca sobretot el decadentisme en la reproducció d'un ésser neurastènic i alcoholitzat. Després insisteix en la filiació prerafaelita de Néstor, potser ja una mica passada de moda, però que va preparar la formosa florida de l'art britànic actual. Com veurem quan comentarem el text de Riquer dedicat a Laura Albéniz, Riquer va ser a Catalunya un defensor dels joves artistes simbolistes decadents que van ser actius a la primera dècada del segle xx a Barcelona —Ismael Smith, Marià Andreu, Néstor, Laura Albéniz—, ja que d'alguna manera continuaven la seva línia estètica simbolista modernista, amb un caràcter més decadent que ell no va adoptar mai, però que va admirar en el precursor i mestre d'aquests joves artistes, el genial Aubrey Beardsley.

Finalment, en la seva darrera crítica d'art publicada a *El Poble Català*, Riquer parla de l'exposició de l'artista terrassenc del segle XIX Francesc Torres, impulsada per la seva ciutat natal amb motiu de la Festa Major de 1908 i que havia muntat el mateix Riquer. En aquest article, Riquer fa un panegíric de l'il·lustre artista terrassenc i insisteix en les seves facetes de pintor religiós i retratista.

«El llibre», *El Poble Català*, Barcelona,
núm. 652, 29 de novembre de 1907

De tots els temps, per al llibre —no parlo de l'obra, sinó del llibre per si sol— pot judicar-se una època, un refinament de costums o una grolleria, un període de civilització o una decadència, i el determina tan exactament, que sols per a ell, pel seu vestit i presentació, pot determinar-se una era històrica. El mode d'ésser imprès, la distribució de marges, la qualitat del paper, els caràcters d'impremta, gravats i vinyetes, tot té un llenguatge propi que diu clarament si va fer-se en temps de

cultura o de decadència, i ja no parlo del cartonatge, de l'enquadració, dels fulls de guarda, dels exlibris i senyals de llibre. Tot això creix en el sentit de l'art tant com el llibre va evolucionant per tornar-se artístic, o desapareix postergat a l'oblit en èpoques en què el llibre es fa sense cap mirament, sense el respecte que es deu al guardador de la idea humana, a l'etern parlaire que conta a tots els que el poden entendre les coses sublimes o els delicats perfums de la poesia. En períodes de major cultura, l'autor i l'editor convenen per escollir el paper; exigeixen l'esforç del fabricant; fan dibuixar punxons per a fondre caràcters nous; se serveixen de màquines tan perfeccionades que quan se les veu treballar sembla que disposin d'intel·ligència, i aquestes màquines estampen la plana ben composta, interlineada amb art, reservant els marges distribuïts amb gust, i tot això, per arribar a fer del llibre una obra d'art.

De fa poc temps, a Barcelona hem vist, sorprenent-nos cada vegada, aparèixer un aplec de llibres que determinen un renaixement. Mentre a Madrid i a Sevilla fins els bibliòfils publiquen obres escollidíssimes presentades poc més o menys, ja que ens envien aquells desgraciadíssims facsímils d'en Gayangos, aquí els bibliòfils catalans publiquen amb un luxe i un bon gust extraordinari *Santa Maria* de Ramon Llull, el *Cançoner del comte d'Urgell*, *Jacob Xalabín*, etc., que acrediten els impressors barcelonins i vilanovins. De can Oliva, de Vilanova, nom avui dia ben conegut de tots els que s'interessen per les arts gràfiques, ens arriben vertaderes preciositats que no són encara la darrera paraula que l'Oliva pot dir-nos. Jo he vist, fa pocs dies, les proves d'una obra que està a punt de publicar-se i que està destinada a enlairar dos noms ben coneguts: el del seu autor i el de l'impressor; l'un i l'altre han fet un esforç en bé de la nostra cultura i de les nostres lletres, i si en ell l'impressor *s'est surpassé*, el poeta dibuixant ha arribat en els seus dibuixos on no havia arribat fins ara; i estic ben segur que amb la seva poesia haurà anat encara molt més enllà que amb els seus dibuixos. De Sant Feliu de Guíxols ens arribà el *Don Quijote de la Mancha* dirigit i revisat per l'Eudald Canibell, que constitueix una obra de bibliòfil de gust noble i sever, plena de les formoses qualitats amb què en Canibell sap adornar els llibres que dirigeix i que, fent companyia als caràcters dibuixats per aquest artista del llibre, brillen en l'edició de paper de fil revalorant-la i fent-ne una obra que els bibliòfils som-

nien i no perdonen mitjà per arribar a adquirir-la. L'edició impresa sobre suro és de massa singularitat, ja que no és el suro material a propòsit per a imprimir amb seriositat, i si és de dispensar que en ell s'hi estampi un anunci, una postal o un calendari, no és així quan es tracta d'imprimir allò definitiu, allò que es vol conservar. A pesar de tot, aquesta ocurrència ha fet que tinguem l'edició de fil i això sol la faria perdonable.

En Mata fa imprimir *Lo carcer de amor* a can Oliva; en Moliné i Brasés, en Janer i d'altres donen al públic llur *Recull de textos catalans antics*; en Bulbena ressuscita tot el picaresc, presentant-ho amb bona forma; i, encara que dintre un públic desgraciadament massa reduït, tot viu, tot es mou, demostrant una envejable cultura. L'exlibris creix i es popularitza, traspasa les fronteres i és ben acollit pertot arreu com a exlibris català; els enquadernadors estudien fent el possible per a posar-se a l'alçada del llibre; els procediments de reproducció es perfeccionen; l'aiguafort fa el seu camí, encara que lentament, entrebancant-se amb directors d'acadèmia imposats, amb dificultats d'impressió i d'execució, però, malgrat tot, fa aquest camí penosíssim que ha de portar-lo al llibre ideal, al llibre enriquit per la talla dolça, al llibre *no ja imitat de l'antic*, sinó essencialment modern, essencialment original.

Tot aquest moviment ha pres forma i té vida pròpia; els llibreters, que sembla que haurien d'ésser els més interessats a avaluar-lo, són els únics que no es mouen. Els seus aparadors segueixen com deu o vint anys enrere, fossilitzats, sense que es modernitzin gens ni mica per a atraure el comprador i fer-hi néixer aquest irresistible desig d'adquirir que desperten els aparadors de les cases franceses, angleses i italianes. No comprenen o no senten el gust del llibre quan es tracta de formar aquella formosa barreja de portades, llocs, enquadernacions escollides i el petit cartellet, el cartell de vitrina, ben dibuixat i harmònic de color, del qual podrien treure bon partit.

Les arts de reproducció es posen a una mida que els estrangers poden envejar i de can Thomas surten preciositats en forma de llibres. Tant és així que jo sé d'un llibret imprès per aquesta casa que, essent de text català, el gros de l'edició va ésser venut a París, i sols per la bellesa de l'edició, que ells entenen i entenen pertot arreu, no pel text, que no podien comprendre.

A la vista tinc una carta del bibliotecari del Museu de Boston, a la qual no faré cap comentari i que honra tant l'amic Utrillo com la casa Thomas. La carta diu així:

Forma. — Direcció i Administració, Mallorca, 291. — Voleu fer el favor d'enviar-nos *Forma* per l'any 1908 amb el rebut? Apreciem moltíssim la vostra cortesia d'haver-nos-la enviada com a present fins ara. Atès el nivell en què l'heu mantinguda des de la seva publicació, hem de manifestar-vos que tenim el major gust a subscriure'ns-hi des d'avui endavant. — Morris Carter, bibliotecari.

Així es fa catalanisme del bo. Quan tot el que es produeix a la nostra terra sigui acceptat a l'estranger com és acceptada *Forma*, i *lo* nostre sigui digne de figurar entre *lo* bo que es produeix a fora de casa, haurérem donat un gran pas. Llàstima que costi tant i tants sacrificis injectar el bon gust a la massa general del públic català, que encara dorm el somni del just o de l'avar, pensant un xic massa a acumular i queixant-se eternament que els temps són dolents, especialment quan es tracta d'encoratjar o de sostenir materialment l'esforç i l'obra de l'artista o del científic, sense que li sàpiga greu disbauxar pel canvi d'un automòbil, d'uns llavis rojos, d'una carta o de qualsevol fotesa que dura un instant!

A. DE RIQUER

«Gasetta d'art. A can Parés», *El Poble Català*,
Barcelona, núm. 657, 4 de desembre de 1907

Exposen aquesta setmana els senyors Brull, Tamburini, Làrraga, Bertran i Nuri.

El capet de dona exposat pel senyor Tamburini és el plat de sempre, al qual ja ens havem acostumat a paladejar amb tot el que té de saborós i d'agredolç. Desitjaríem que ens donés alguna cosa nova, alguna cosa que ens sorprengués un xic. No li demanem que perdi la personalitat, no, això mai; el que li demanem és que faci un esforç per a evolucionar un xic, per a moure's, per a renovar-se. Que ens ofereixi un plat nou dintre el seu mode de sentir, que a aquest artista no li manca talent per a fer-ho. El que potser li sobra és por que no l'enten-

guin o que el comprador s'allunyi, i joestic segur que fora tot el contrari, perquè el públic i el comprador es fatiguen de veure coses sempre tan semblants.

En Brull exposa dos caps, un acabat de fer i un de vint anys enre-re. Desitgem, en bé de l'art, que el senyor Brull retrocedeixi uns quants anys. Sempre són agradosos i bonics els capets del senyor Brull. De tots ells, se'n desprèn una falaguera poesia presentada amb correcció de forma i amb cert criteri que els fan simpàtics i desitjables; però ara que veiem el que fa al costat del que feia, enyorem aquella bona fe i aquella lluita que tan clarament es llegeix en el més vell i fan d'ell una formosa tela, i ens sobra, en canvi, la facilitat i el poc esforç empleats en l'últim.

El senyor Làrraga té una collecció de quadres: uns de figura, altres de flors, paisatge i figures en els quals tot és igual, les flors, les robes, el paisatge i les figures.

El senyor Bertran és un pintor nou que exposa estudis, notes i retrats; és un pintor que estudia de bona fe, treballant seriosament davant del natural i carregat d'ambicions noves que són dignes de lloança. Voldria assemblar-se a Velázquez i a Goya; en el retrat de nens, executant el cap ha pensat més en Velázquez que en el model que tenia al davant, i executant les cames ha pensat en com les hauria executat Goya. Això és bo quan es fa un estudi per a quedar-se'l al taller; però quan es vol exposar, quan vol presentar-se *un mateix* al públic, és necessari que allò que es presenti sigui *un mateix*. El que han fet els grans mestres no es tornarà a fer i ha de servir-nos solament per a desvetllar la pròpia personalitat, facilitar el seu estudi i el de les immenses dificultats que constantment es presenten a l'artista. El senyor Bertran, que ben segur que deu ésser jove, porta en ell una colla de qualitats de pintor que fora bo que desenrotllés viatjant, sortint fora d'Espanya o veient d'Espanya *lo* bo que tenim, aprenent que cada mestre, per a arribar a ésser vertaderament gran, la primera qualitat que ostenta és la d'ésser ell, la de no assemblar-se a cap altre, ni dels seus avantpassats ni dels seus contemporanis.

El senyor Nuri... És clar, s'ha d'estudiar abans d'exposar, perquè d'aquest mode és exposar-se massa. *Non ragonam di lor.*

«L'exposició d'autoretrats a la Sala Reina Regent»,
El Poble Català, Barcelona, núm. 682,
 30 de desembre de 1907

L'exposició d'autoretrats inaugurada per l'Ajuntament el diumenge passat és una manifestació d'art ben digna de lloança. Per ella, el Cercle Artístic que l'ha portada a cap es fa creditor de l'agraïment de tots aquells que en la nostra terra s'interessen per les belles arts. La impressió que fa la sala és simpàtica, amb el seu decorat sobri i sever; el grup de llores boles, envoltat d'una otomana i enriqueït amb els treballs d'escultura, és ben disposat i fa una nota agradosa, de bon gust, que no distreu ni desentona.

Si els artistes catalans volen ocupar el lloc que els correspon en la vida social de la nostra ciutat i de fora, és necessari que s'ocupin de donar espectacles com aquest del qual parlem, és necessari que donin fe de vida més sovint del que acostumen a fer-ho, ja sigui amb festes, conferències, vetllades artístiques o exposicions. El camp és molt ample i són molts els espectacles que poden donar-se al públic per a fer-li entendre que existeix un nucli d'artistes que treballen incansablement, que aquests artistes es mereixen un lloc de preferència en la nostra ciutat i que des d'aquest lloc preferent tan merescut, el dia que l'ocupin, poden donar llum a moltes coses, formar un gust que ens fa molta falta i ésser la patent demostració d'un estat de cultura que avui no pot exterioritzar-se per falta de mitjans. Per això és tan digne d'alabança que el nostre Ajuntament no es doni de menys presidir l'acte oficial de l'obertura, com és digne d'alabança i d'agraïment el fet que la Diputació accepti la presidència i faci també la inauguració de la pròxima exposició d'exlibris que s'obrirà abans de pocs dies al local de l'Associació de Lectura Catalana. Si l'Ajuntament i la Diputació s'uneixen per a tenir en compte que existeix un gran moviment ple de forces i de vida que no necessita més que el seu suport per a exterioritzar-se i donar prova del que poden fer els artistes catalans, l'Ajuntament i la Diputació demostraran haver entès els interessos de la ciutat i de Catalunya, puix que totes les mostres de bellesa les han de donar els pintors, escultors, arquitectes, etc., tots aquells que s'ocupen pacientment i sense fatiga d'estudiar el que pot enriqueir noblement el que avui dia està massa descuidat i constitueix una prova de mal gust.

Endavant, doncs, amb les manifestacions artístiques; que segueixi l'exemple el Cercle de Sant Lluc, la Secció de Belles Arts de l'Ateneu, l'Associació d'Arquitectes, i tots plegats poden donar una nota especial i característica dels ideals que els han agrupat, i aquestes repetides manifestacions, succeint-se les unes a les altres, arribaran a augmentar aquest petit públic intel·ligent que s'interessa per les belles arts i que a estones perdudes s'oblida del comerç que es fa amb el cotó o la seda, jugant a la borsa o al *bacarrat*, ignorant encara que a París, com a Londres i per totes les grans capitals, s'han fet immenses fortunes comprant amb intel·ligència les obres d'artistes que en els seus començaments venien a preus molt moderats i després se les han disputades col·leccionistes i museus amb mils i mils francs. I aquesta especulació, que no és una especulació, sinó el fruit d'una intel·ligència, d'uns coneixements i un bon gust ben empleats, es fa encara i són molts els rics que s'han enriquit per aquest mitjà, que no empren d'altra manera els seus cabals i que per aquests procediments s'han trobat cobrant de la manera més lícita uns interessos fabulosos.

Mes, d'una a altra idea, vaig apartant-me d'allò que avui ens ocupa. Parlem de l'exposició d'autoretrats, que resulta molt interessant. La Sala de la Reina Regent no ha estat prou gran per a encabir-los bé i s'ha hagut de disposar de la petita sala d'Holanda i de la que ocupava Portugal en la darrera exposició. A la Sala de la Reina Regent són molts els retrats dignes d'alabança. Girant des de la porta d'entrada cap a l'esquerra trobem primerament el senyor López Rancoño, amb una tela ben disposada d'agrupació; és un retrat que forma quadre en el seu conjunt. La figura del pintor és justa i ben movimentada. Prop d'aquesta tela, en Padilla, amb un retrat que encanta per la seva naturalitat, sobri de color i ben tallada la tela, presenta una de les bones obres de l'Exposició. El retrat de Lluïsa Vidal està ple de vida, pintat amb energia i amb un aplom que molts pintors podrien envejar-li. El del senyor Borràs Abella és d'estimar per les bones qualitats que tots estem acostumats a distingir en les seves obres; en alguns punts, el color recorda massa els reflexos del metall o la brillantor de les sedes i hi falta aquesta quietud mat que ens admira en les obres dels grans retratistes. El senyor Romeu i el senyor Lluís Masriera fan un notable contrast l'un al costat de l'altre. El primer és quiet i humil i sense *pose*; el segon, tot el contrari. El del senyor Sanz Castaño és, com si

diguéssim, *pommadé*; el del senyor Guardiola té vida; el de J. Andreu és ben disposat; ben pintat el de l'Apa, però no s'assembla. El número 60 bis, el nom del qual no puc llegir, està ple de llum, llum de bona qualitat, a l'estil de la d'en Mir, no una llum apagada com la d'un altre retrat que fa ganyotes davant d'una llum que no existeix. El de G. de Grau és un retrat recomanable en el cas que s'hi assembli; en Pichot segueix amb les seves manies d'imitació; el de Soldevila és llàstima que sigui massa posat; el de F. Bertrant està molt bé, llàstima que la mandíbula inferior se'n vagi un xic de lloc; J. Moreno Carbonero (11) és un retrat molt passador; Cidon (135), molt viu i molt semblant, sembla ésser un dels pocs que es coneixen a si mateix; Capdevila (171), massa bonic; N. Massieu i Matas és un dels bons; en Llissas ha sabut trobar un lloc original per col·locar el mirall que el reflectia; l'Oslé (166) està massa enfadat, és un retrat que, tot i aquella mà tan bonica i ben pintada, faria por a les criatures, igual que el del seu germà; quina diferència amb l'escultura, aquests tan severs fan tornar de per riure els pintats. Robert i Suris té un bon retrat que coneixem fa temps i que sentim que no sigui fet d'ara, o, més ben dit, sentim que el senyor Robert, amb les seves admirables condicions, faci anys que no ens doni res de nou. El senyor Díaz i Molina hi té dos retrats, el número 7 és digne d'esment. No sé de qui deu ser el número 112; entre que la sala és fosca perquè el dia és molt núvol i la firma és petita, no arribo a llegir qui pot ésser aquest senyor tan esparverat.

En Gili Roig posa i darrere d'ell fa posar una model emmascarada. L'un i l'altra són més de cartró que de carn. El número 22, que tampoc sé de qui és (llàstima de catàleg), es tracta d'un retrat sencer, sense la general afectació que predomina en el conjunt de l'Exposició. En Torrecassana sap sostenir-se; en Sotomayor demostra les qualitats que posseeix de pintor, malgrat la mesquinesa del fons i dels accessoris; el de Vallhonrat és un dels naturals; en Matilla està tan formal i seriós com quan explica un conte, i l'Aguiard fa bonic vestit de caçador, almenys ens dispensa de l'eterna paleta a la quals quasi tots ens condemnen.

Néstor és per a nosaltres un pintor nou, una firma nova i, entre mig de tants retrats, un nou mode de veure, seriós i sever, ben construït i d'una gran distinció. Al primer moment es descobreix l'home intel·ligent que ha vist molt i ha sabut veure bé, apropiant-se les grans

qualitats dels mestres del retrat. Tot essent personal, s'endevina una admiració per l'incomparable Watts. L'obra de Néstor, que pel retrat sembla ésser l'obra d'un jove, col·loca aquest artista en lloc preferent i fa venir ganes de conèixer-lo millor, de veure-li una sèrie d'obres.

Bassas i L. Sabadell, agrupats en escultura, sembla que presenciïn una desgràcia, esfereïts com si es tractés de l'explosió d'una bomba o una cosa per l'estil. En Llobet està bé; en Torrents fa caricatura; en Renart ha sabut fer un conjunt molt decoratiu, lligant el retrat amb el fons de la guineu; en Cornet és un altre dels privilegiats que es coneixen; en Bagaria, a còpia de voler fer extracte de ridícul, no s'hi assembla ni gens ni mica; l'Apelles Mestres dona fe de vida amb una taca ben entesa, i en Perutzini ens ressuscita en Pellicer amb una d'aquestes *boutades* d'ell, tan agradables i sempre tan ben enteses. En Nonell repeteix aquell perfil d'emperador romà del Baix Imperi; en Casas treballa de la manera més natural del món amb el cigar a la boca i el gosset al costat, i l'Smith galaneja una bonica figureta.

En conjunt, l'Exposició és una bona exposició i sobretot molt interessant, encara que pel seu conjunt no li aniria malament posar a la porta d'entrada aquell aiguafort de Goya: *Nadie se conoce*.

A. R. INGLADA

«Les “bones festes”», *El Poble Català*,
Barcelona, núm. 685, 2 de gener de 1908

La felicitació de Nadal s'ha acabat, s'ha mort; ha mort lentament, de vellesa, com una cosa que ha fet el seu temps. Aquells fulls amb orles daurades i blondes de paper calat, adornats a dalt d'un cromó fi representant dues colomes blanques o un paisatge nevad, ja no es troben en cap botiga i han estat substituïts per uns cromos alemanys fets per a l'exportació, amb un gall d'indi de la nostra terra o alguna cosa similar i unes lletres que diuen «Felicitación» en castellà, o amb unes «Felices Pascuas». El que ha desaparegut tenia un caràcter; el que vol substituir-lo no en té cap, ni bo ni dolent, i és tan insuls com les més insulses postals, i això que n'hi ha que fan feredat. Els senyors —els nostres senyors— envien una targeta de visita per a desitjar bones festes o bon any, com si la targeta de visita tingués totes les

aplicacions possibles i imaginables: per a fer visites, per a poder donar l'adreça, per a firmar una contrasenya, perquè un amic es presenti en nom vostre, per a un desafiament, per a escurar-se les ungles, per a ostentar un títol col·locant-la entre l'índex i el polze de la mà esquerra, per a ventar-hi un cop amb el segon dit de la dreta fent-la partir en l'aire rodolant furiosament per descriure un arc de cercle.

No, la targeta de visita no s'ha fet per a felicitar el Nadal ni el cap d'any; per això, existeix el que els anglesos anomenen *Christmas*, que a vegades ja és una targeta i que molt sovint és una petita cartolina doblegada en forma de díptic o tríptic, en la qual el que felicita ha fet dibuixar una idea al seu gust per un artista encara més del gust d'ell; i aquella targeta, felicitació o *Christmas*, no és de les que es posen a la venda i pot adquirir-les qualsevol vulgar transeünt per a enviar una vulgaritat als més vulgars dels seus coneguts. No, el *Christmas* de què parlo no va a la venda, sinó que es ven alguna d'aquestes famoses colleccions, tan famoses molts cops com les d'exlibris; el *Christmas* és d'ús particular, és un encàrrec que s'ha fet a l'artista que fa un devessall de bon gust i força enginy en la seva execució per competir amb les acreditades firmes que s'enorgulleixen de subscriure aquests preciosos fulls. Perquè hi ha vertaderes preciositats com a felicitacions d'any o de pasqües (que per a una i altra cosa serveixen). N'hi ha de firmats per Anning Bell, per Nelson, per Miss Jessie King, L. Solon, Alice Woodward, Bym Shaw, Nicholson, etc. Gairebé tots els artistes de primera força n'han dibuixats per als seus clients, i tant a Anglaterra com a França i Alemanya, aquesta prova d'avenç i de bon gust és tan popularitzada que ens dol veure pels aparadors de Barcelona, d'aquesta Barcelona que vol ésser a la nostra terra el portaestendard del pro-



Robert Anning Bell,
felicitació de Nadal.

grés i del refinament, aquests vulgaríssims cromos alemanys de què parlava, els quals en comptes de presentar-nos com una terra que té mitjans propis, ens declaren contribuents de les petites indústries alemanyes, de gust infecte, que no s'apropien gens ni mica a la nostra manera de sentir ni d'expressar-nos. Així com el cartell anunciador va fer tan ràpidament el seu camí, així com l'ha fet l'exlibris entre tots els que a la nostra terra tenen llibres, per què no pot fer-ho aquesta manifestació de cultura? Existeixen cartells i exlibris catalans que s'han pagat i es paguen a bons preus pels col·leccionistes estrangers; no dubto que les salutacions d'any nou tindrien la mateixa sort, que es desvetllaria de pressa l'interès dels *amateurs* i que en poc temps es formarien col·leccions notabilíssimes, i més quan la gent es fes càrrec que aquestes petites joies, que no arruïnen i són una prova de bon gust, solen mudar-se cada any per sorprendre agradablement amics i coneguts.

Això i els menús de taula, per als quals també es gasten les mateixes foteses alemanyes, són dues coses que només volent-ho faríem a casa nostra, apropiant-les al nostre art, al nostre gust, al nostre sentit, als nostres costums i mode d'ésser. Perquè, a què treu cap, per exemple, que en una felicitació catalana hi hagi l'arbre de Nadal? L'arbre de Nadal és un costum del nord, com el tió és un costum ben nostre. Aquest tió no el trobareu pas en els infeliços cromets alemanys; *cada terra fa sa guerra* i, així com ells tenen l'arbre, nosaltres tenim el tió, i qui parla del tió parla del nostre gall dindi, dels torrons, de les neules, etc. Que teniu por dels artistes? Perdeu-la, aquesta por, que no en farien de neules com les que ara es gasten d'importació estrangera. A més que se'ls ajudaria amb l'encàrrec, estariu ben servits i disfrutariu d'una cosa única que no pot repetir el veí de la dreta, ni el de l'esquerra, felicitant amb una petita obra d'art, en la qual tot hi cap, amb la condició que resulti agradable, per a qui la rep i per a qui la transmet. No és necessari que en ella s'hi dibuixi una escena de Nadal ni d'any nou; jo tinc una bona selecció d'aquests fulls i la major part no són pas al·legòrics; el que sí són tots d'un refinament exquisit, els uns gravats en color, fototípies, zincografies o aiguaforts.

I dona gust quan un hom, cansat del treball, se sent les ganes o la necessitat de *flâner* un poc, anar-los girant un per un, acariciant-los

amb la mirada, mimant-los amb els dits sense embrutar-los, assaborint a poc a poc la intensa fruïció que dona l'art.

ALEXANDRE DE RIQUER

«Coses d'art», *El Poble Català*,
Barcelona, núm. 725, 11 de febrer de 1908

R. Pitchot a ca l'Esteve

Tot el que ens envia en R. Pitchot de l'altra banda del Pirineu arriba impregnat d'una forta olor del París moderníssim, del París d'última hora amb records llunyans de Gauguin i Cézanne, de la plèiade d'artistes que cultiva en Vollard, plèiade continuadora de les tradicions de Manet, de Sisley, Pissarro i tota la colla d'incompresos que acabaren imposant-se i fent l'admiració de la capital de França. La formosa exposició de pintures, pastels i aiguaforts que avui exposa en Pitchot a ca l'Esteve del carrer de Santa Anna; no té l'èxit que es mereix, hi va poca gent i, encara, dels pocs que hi van molts en surten indiferents, sense haver comprès que la sèrie d'aiguaforts en colors que exposa és una sèrie esplèndida d'obres d'art, que hi ha algunes teles de naturalesa morta d'una força i d'una veritat extraordinàries i que quan es proposa reproduir escenes populars de la nostra terra ho fa amb una veritat ingènua ben difícil d'obtenir.

Aneu-hi, a ca l'Esteve, i veureu com aquest artista domina el difícil procediment de l'aiguafort i com amb poques planxes sap obtenir efectes vigorosos i brillants de color, així com quan fa en negre es revela un valent dibuixant de paisatge. Ja no parlo de les proves especials dels estats, proves d'artista o proves d'assaig; aquí no hi som encara per apreciar aquestes diferències d'*amateur* subtil, ni tan solament hem arribat a l'*amateur* d'aiguafort, i per això no m'estranya que la immensa majoria passi davant d'ells indiferent; el que sí és estrany és que passi indiferent per davant de la sèrie de bodegons pintats amb tanta fermesa i tanta veritat. L'exposició que fa en Pitchot és una exposició important, les seves obres cobreixen les parets dels dos salons de ca l'Esteve i totes elles són cuidades i resoltes.

Apelles Mestres a can Parés

L'exposició de dibuixos originals que l'Apelles exposa a can Parés, dibuixos que han servit per a la il·lustració del seu poema «Liliana», ha causat una sorpresa entre la gent de l'art i el públic en general. Ningú s'explica que l'ermità del passatge de Permanyer treballi tant i conservi tanta fermesa en la seva producció. És que l'Apelles és un cap fort, un cervell excepcional, un lesionat que domina al mateix temps les brides que condueixen la marxa del poema i la marxa de la il·lustració, que per a ell són una de sola, puix quan concep, concep alhora la part plàstica, el pensament poètic i l'encantadora música del ritme. Tot es belluga, pren forma i viu amb la mateixa intensitat: els personatges sorgeixen dels fondos de bosc on ell temps ha que els hi sabia; d'entre les flors, d'entre els brins d'herba. I les flors parlen, els insectes canten, les sargantanes, els dragonets, les papallones, les crisàlides cobren una vida real, adornen un començament de cant o el terminen en cul de llàntia. L'Apelles és un enamorat del microcosmos i un test del seu terrat és capaç d'inspirar-li un poema de boscos seculars; la visió pren forma amb tanta força que els boscos que ell enyora passen al paper bo, conserven el seductor misteri d'enyorança i donen com a fons a les figures tots aquells racons enverdissats on voldria endormiscar-se flairant l'olor de la molsa i de la pinassa humida. Del gran enyor sorgeix el gran poema, amb les formoses il·lustracions que hem vist a can Parés; sorgeix el formós llibre que és un nou triomf per a l'Oliva de Vilanova. En ell tot és cuidat, la impressió és exquisida, els marges ben distribuïts, els dibuixos (que estan molt ben gravats) conserven el seu vertader valor i, després d'haver-lo fullejat, gireu i regireu el volum amb vertadera fruïció de bibliòfil, i no us adoneu que els dibuixos que es tanquen dintre omplen a dos rengles dues d'aquelles grans parets de can Parés!

S'admira això per la seva constància, especialment quan un es fixa en els dibuixos, tots ells ben cuidats i ben sentits, tant del gènere de l'Apelles, d'aquell mateix gènere dels contes d'Andersen amb què podríem dir que va donar-se a conèixer i que al meu entendre és el millor llibre que ha produït un il·lustrador català. Els dibuixos de «Liliana», més cuidats que els d'Andersen, havent buscat en cada un d'ells, com si diguéssim, fer-ne un quadre, no tenen aquella frescor encisado-

ra, s'hi llegeix un no sé què inexplicable de fredor encantada, falta que s'hi senti l'aire entre els brins i entre les branques, les aigües són un mirall un xic faltat de vida i aquelles flors que fan de còfies i de ropatges no són tan escaients ni tenen tanta gràcia. Amb tot, si per al meu gust la millor il·lustració feta a Catalunya és la d'Andersen, el millor llibre és «Liliana». No vull parlar del text, que no és cosa meva; parlo del llibre com a obra d'art, la que pot comparar-se amb les formoses edicions que ens venen d'Anglaterra i d'Alemanya i que com a tal pot, als catalans, enorgullir-nos.

A. DE RIQUER

«Gaseta d'art», *El Poble Català*,
Barcelona, núm. 746, 3 de març de 1908

Societat d'Artistes Catalans. Primera exposició

Aquesta Societat d'Artistes Catalans, que apareix composta de diferents elements de totes les altres societats d'artistes residents a Barcelona, inaugura en el Saló Parés la seva primera exposició, donant al públic un formós conjunt de pintures, dibuixos i escultura. L'aparició d'aquesta nova entitat és la palpable demostració de la necessitat d'unir-se, de la necessitat que desapareguin petits cercles, que quan es treballa en comunitat per fer l'art per l'art es prescindeixi en absolut de tota altra idea, per gran que sia. És per arribar a aquest ideal d'unió única que fora tan formós veure desaparèixer les petites penyes formant cercles i societats que viuen una vida anèmica per compondre un sol cos ferm, sa i ple de vida. En aquesta nova entitat hi figuren elements del Cercle de Sant Lluc, del Cercle Artístic, de l'Artística Literària i d'altres, i tant de bo que ella arribés a encloure'ls a tots i que tots no fossin més que una sola cosa! Aquí, on els interessos dels artistes són tinguts per tan poca cosa, on el que cultiva les belles arts és tingut per una mena de *xíflat* que viu fora del món real i de la vida pràctica, aquí és on, més que en qualsevol altre lloc, es fa sentir la necessitat d'unir-se i de treballar tots a l'una per a adquirir un prestigi, que ens fa força falta, per a arribar a imposar-se i a ocupar el lloc que ens és degut a Barcelona.

Per això, quan sorgeix aquesta nova societat, no fa pena, sinó alegria; alegria de veure-la, repetim, composta d'elements principals provinents de totes, la qual cosa no és un símptoma de disgregació, sinó d'unió, unió que voldríem veure absoluta, fonent-se els uns amb els altres per a constituir una sola i única societat d'artistes.

Amb motiu de la presentació d'aquesta societat, exposa a can Parés en Baixeras una diada calorosa, que ho és perquè ell ho diu en el títol, i, malgrat això, no arriba a suggestionar-nos.

En Brull està molt ben representat. *La cigala* és una figura plena de vida, així com el *Duetto*, que és viu i bonic de color, pintat amb una matèria rica. El paisatge que assenyala amb el número 7 al catàleg, és misteriós i pintat per un bon poeta.

En Ramon Casas conserva les qualitats de sempre, però amb menys força, més descuidat que altres vegades; en Feliu ens fa admirar una sèrie de dibuixos, alguns d'ells molt formosos, com la *Sérénité* i *La femme aux fleurs*, d'aspecte grandiosos, la *Lettre compliquée*, que és molt elegant, i *L'illustration* (18), que és distingidíssim. Llàstima que en general són, com si diguéssim, llardosos, talment com si fossin dibuixats sobre porcellana.

En Graner es presenta *blafard*, faltat de matisos; en Galwey, vigorós, en especial en l'estudi 32; en Joan Llimona, amb un paisatge d'una veritat extraordinària, en el qual ha tingut la debilitat de posar-hi unes figures que fora molt millor que no hi fossin. En Fèlix Mestres hi té un bon retrat de la senyora Monserdà, que guanyarà molt quan sigui patinat, i en Raurich, una posta tardana que és una preciositat: bonica de color, ferma, ben il·luminada, resolta per un home conscient que sap barallar-se amb les dificultats i sortir-ne vencedor. En Cabanyes exposa una pineda molt agradable; en Ros i Güell, quatre quadres interessants; en Rusiñol, dos del seu gènere, un xic prims, massa fets de primera mà sense amoïnar-s'hi; en Tolosa, un paisatge gran; en Tamburini, una figureta de *baigneuse* molt bonica i dues altres que no ho són tant. L'Urgell, en un quadre el de sempre, i dos més com sempre, mentre que el seu fill Ricard busca, indaga, treballa influït per Brangwyn, fent l'eruga, i pinta una plaça dels Josepets a la nit que, si bé les cases li queden retallades, en canvi el terreny està admirablement.

Els germans Oslé exposen una sèrie de figurines que fan venir ganes de comprar-les i una sèrie de figures fermes, de molt caràcter, que

acrediten bé el nom que han sabut conquistar-se; i en J. Reynés, un petit retrat de cos sencer.

En conjunt, l'Exposició és una bonica prova del que es podria fer el dia que, prescindint de ridícules mesquineses, es poguessin aplegar *tots* els artistes barcelonins agrupats en *un sol* Cercle per donar al públic el resultat de l'esforç comú. El dia que això sia, hi haurà força suficient per a cridar l'atenció dels de fora de casa i obrir-se un mercat a l'estranger; per a obtenir dels governs els ports francs en les exposicions de Madrid; per a encarrilar tota mena de qüestions de belles arts, siguin referents a museus, siguin referents a obres públiques; per a tenir vot i veu dintre la ciutat, i, a més d'això, s'haurà obtingut la tan invocada i desitjada germanor que ens manca per a ésser i representar alguna cosa.

A. DE RIQUER

«Gaseta d'art. La fosa de la campana de Montserrat»,
El Poble Català, Barcelona, núm. 748, 5 de març de 1908

En Dalmau va donar-me la nova i tots dos vam pujar a l'hora de posta cap al Poble Sec per a anar a can Descausse a veure com fonien la gran campana de Montserrat. Quan arribàrem al 61 del carrer de Cabanes ja gairebé era fosc i quan entràrem a la quadra, fugint de l'aire fred, ens va rebre una alenada calenta que sobtava. El forn gran estava encès; per la banda de fora, coronava la xemeneia una alta flamarada roja, inquieta i llengotejant. Per la banda de dins, els treballadors enfeinats, uns en mànigues de camisa, altres amb brusa blava, trastejaven per tots cantons, atiaven el foc, vigilaven el metall. No hi havia altra llum que la que es filtrava pels junts de les portelles o que venia de la gran fornà.

Un grup de convidats i de curiosos seguia amb interès tots els treballs; l'amo de la casa ordenava amb calma i metòdicament les operacions a realitzar, amb veu forta i serena: «tireu la plata», «tireu el zinc», «una llenya», «feu el bordó de terra blanca».

El metall bullia completament dissolt i era arribada l'hora que el bronze, amb el seu aliatge, anés a recobrir el motlle per a formar la campana. El regueró conductor, que semblava un immens braser, va

ésser escombrat; un treballador atlètic va prendre la barra per a obrir l'uíx i tota la gentada que hi havia allà dintre va quedar muda. Varen ressonar els cops de mall i el metall en fosa, brillant, enlluernador, va eixir amb una empenta i un ronc de fera desencadenada. El motllo va bufar espurnant enlaire i després tot va quedar quiet, endormiscat, com l'endemà d'una gran lluita.

Ja ho creia tot acabat quan un nou i inesperat espectacle vingué a sorprendre'm. Hi havia una mare amb un nen trencat! Com tots els costums i les tradicions antigues de la nostra terra, allò m'interessava. Un treballador va prendre entre els seus braços fermos aquella criatura, que, al costat de la seva corpulència, encara semblava més petita, i eixarrancat damunt del metall va passar-lo tres vegades, gronxant-la, d'una banda a l'altra d'aquest riu de foc. El nen, esglaiat, arrancà un gran plor, alçant el cap tant com podia; la contracció que feia era violenta, desesperada, entre els braços atlètics de l'obrer. És aquella contracció la que cura? El fet és que, havent-ho preguntat a l'amo de l'establiment, ell em digué que gairebé totes les mares tornaven per a donar-li les gràcies. Un «visca Catalunya, visca Montserrat», va fer-se sentir...

La gran campana que ha d'alçar la veu en el monestir de nostra muntanya històrica quedava fosa.

A. DE RIQUER

«Exposició Néstor al Círcol Eqüestre», *El Poble Català*,
Barcelona, núm. 856, 20 de juny de 1908

L'exposició que fa en Néstor al Círcol Eqüestre ens confirma la nostra idea que ha aparegut un pintor fort, un pintor seriós, un home de «talla»; un home que als vint anys imposa el respecte degut a les obres robustes i sanes que es presenten noblement, lliures de les preocupacions a la moda; sense efectismes, correctament dibuixades i pintades de mà mestra. En Néstor és, abans que tot, un enamorat de la naturalesa que procura idealitzar a la seva manera, prenent per ideal la tònica greu de les grans teles classificades que ocupen un lloc preferent en els museus, i existeix en el seu mode de veure una harmonia tan perfecta que el «nou» de les sederies, dels velluts i fins de la carn ma-

teixa li fan nosa, criden desentonadament en la seva visió delicada i engendren una pàtina preconcebuda que acaricia i envolta tots els objectes, fent de cada una de les seves obres una simfonia de color encantadora, d'una tònica poderosament discreta que evoca el record de Velázquez, de Goya o de Watts. La tela en què representa els seus germans és digna d'alabança sota tots els conceptes, ben composta, correctament dibuixada i pintada amb aquesta valentia de la qual parlàvem.

Cada figura té un caràcter propi: el nen petit és deliciós; la neneta, fràgil, ingènua en la seva postura, amb unes cametes nervioses que sembla que no puguin sostenir-la. La germana gran, posada amb més coqueteria, amb posat de dona que sembla vetllar per tota aquella menudalla, i el gos, el gran gos, seriós, lleial, àmpliament pintat, com si per pintar-lo en Néstor necessités pinzells més grans, més fets per a reproduir el pelatge i la musculatura de l'animal que per entretenir-se en suavitats de carn mat o de fineses suaument lluminoses de sederies i de blondes. Els retrats de la mare i del germà segueixen la mateixa tònica i tenen les mateixes qualitats, i són d'admirar en el segon el formós fons d'un gran palau ensorrat entre fantasioses muntanyes que es perden, confonent-se dintre un cel reflectit d'or i de grana.

El retrat de la dama austríaca és l'esplèndid paó reial que estén la seva cua per damunt d'un sofà blanc, amb un fons blanc, entre coixins i catifes blanques. És la reproducció d'un ésser neurastènic i alcoholitzat que, sorgint d'entre tanta blancor, impressiona com una plana d'Edgar Poe, amb els seus ulls vidriosos, la seva boca pintada de vermelló (massa pintada) i amb aquelles mans finíssimes de dits apuntats, de pell setinosa. Així com aquesta és la simfonia en blanc, el retrat de Maria Rusiñol és la simfonia roja. El vestit roig, un fons semblat de roses roges, un cel roig i, per tota la tela, el reflex rogenic d'aquesta cel·lística d'incendi, i, campejant al mig de tot, la distingida figura un xic massa prerafaelita que adquireix un aire com emmanllevat a Dante Rossetti o a Burne-Jones que la relega a una escola passada de moda, a una escola que amb la seva gran influència i sana doctrina esperonadora va conduir els pintors anglesos a l'estat actual d'avançament que els col·loca al cap de fila, com els campions de l'art modern. Els prerafaelites van fer el seu camí i van dir tot el que havien de dir-nos; amb el seu enamorament del gran art italià van construir enrunant;

amb la seva convicció aniquilaren l'art acadèmic per a tornar al bon camí que Watts no havia deixat mai, preparant la formosa florida de Brangwyn, de Sargent, d'Abbey i de tants altres mestres que fascinen amb cada una de les seves produccions.

En Néstor apareix per primera vegada en públic i no és qüestió de regatejar-li l'aplaudiment que s'ha ben guanyat amb les seves pròpies forces, aplaudiment que s'ha de fer extensiu al Círcol Eqüestre per haver-li deixat el local, que envolta les obres d'una atmosfera distingida, de la suavitat aristocràtica que li correspon.

A. RIQUER

«Gaseta d'art. A can Parés», *El Poble Català*,
Barcelona, núm. 868, 2 de juliol de 1908

S'exposen aquesta setmana un gran plafó decoratiu del senyor Carles Vázquez, una tela del senyor Tamburini i una collecció de notes i dibuixos del senyor Samarra.

El plafó del senyor Vázquez és, com tot *lo d'ell*, brillantment pintat; les dues figures, especialment la de l'esquerra de l'espectador, són elegantment decoratives i harmonitzen bé amb el fons de paisatge florit, fullatges frondosos i aigües tranquil·les. No coneixem el lloc on va destinat, i per això no podem dir si harmonitzarà o no amb l'arquitectura de la qual, forçosament, deu ser la nota complementària. Si en lloc d'una fanfàrria viva i animada de color tinguéssim davant nostre una harmonia quieta a l'estil de les concepcions de Puvis de Chavannes, podríem assegurar que una cosa i l'altra es complementarien, avui per a afirmar-ho ens fora necessari conèixer el lloc on el plafó va destinat, o bé saber si per l'estil de les teles de Brangwyn, per exemple, el mateix artista ha dirigit la resta de l'habitació. Sigui com sigui, ben digne d'alabança és qui ha fet l'encàrrec, avui que l'infecte descobriment del segle XIX, el «paper pintat», ha acabat desterrant les tapisseries, les pintures murals i els plafons decoratius. El lloc on es colloqui aquest plafó adquirirà aquella enyorada noblesa absolutament absent de les habitacions barcelonines, on regna l'aspror eixuta del paper, que fa venir esgarrifances quan es veu i ataca els nervis quan es toca.

El quadre del senyor Tamburini queda dintre la seva manera d'ésser habitual, però es presenta aquesta vegada amb més vigor en la seva pintura i amb més atreviment dintre la seva concepció poètica. Quina llàstima que encara no s'atreveixi tant com hauria d'atrevir-se! Aquell fons blau, que no és vist, sinó somniat o preconcebut, s'harmonitza massa amb el natural per arribar a adquirir la realitat d'un somni, realitat que, per altra part, es deslligaria de la figura, que és una cosa vista, traduïda directament del natural. Trobo a faltar-hi la convicció que es vol realitzar un somni o la de donar francament el que es té al davant sense falsificacions ni fantasmagories. I una cosa o altra pot fer-la el senyor Tamburini el dia que s'ho proposi fermament, el dia que vulgui fermament fugir d'aquestes mitges disfresses, abordant amb franquesa el terreny de la fantasia o el de la realitat. El senyor Tamburini és un pintor distingidíssim, de talent reconegut que encara dubta i té un peu en el terreny de les divagacions i l'altre fermament assentat a terra, i això no és possible; és necessari decantar-se a la dreta o a l'esquerra, o bé, si es tenen aptituds per una i altra cosa, quan es realitza una concepció, si aquesta és real, prescindir del tot de la fantasia, i si és convencional, servir-se de la realitat només com a mitjà.

Si alguna cosa és justament digna d'ésser encoratjada és ben bé la del senyor Samarra: és la causa de l'obrer que lluita vigorosament per a emancipar-se i fer un gran pas en la jerarquia social, és una generosa ambició que lluita, un artista que ha nascut, com tants d'altres, fora del seu medi, i pretén aconseguir-lo, no amb vanes raons, sinó pels fets. La collecció de notes de color i de dibuixos que presenta a can Parés és d'un interès extraordinari; la visió lluminosa de l'artista es presenta amb un vigor, amb una *sans façon*, amb una rudesia de picapedrer que té el seu encant i que ha de convertir-se en fermesa noble el dia que pugui dedicar-se del tot a donar vida als seus somnis d'artista, ofegats avui per un treball manual que no té res a veure amb l'art ni amb les generoses ambicions de l'artista. Els seus dibuixos ens diuen clarament que el senyor Samarra no és un il·lús dels que es creuen que tota la finalitat de l'art consisteix a donar una nota més o menys original. Al costat de les notes de color, unes d'elles vigoroses, altres plenes de llum, altres fines i misterioses, els dibuixos diuen clarament que, per a obtenir-los, l'artista es preocupa de la forma, conscient que sense ella no hi ha obra d'art possible.

Entremig d'aquells verds freds, un xic monòtons, del paisatge, es desvetllen coloracions finament percebudes que revelen el colorista, i el conjunt de l'exposició, notes i dibuixos, parlen ben alt a favor d'en Samarra, assenyalant la necessitat d'una protecció ben merescuda, ben dignament guanyada.

A. DE RIQUER

«L'exposició Francesc Torres, des de Terrassa»,
El Poble Català, Barcelona, núm. 874,
 8 de juliol de 1908

En l'extensa ressenya que el dilluns feia *El Poble Català* dels actes celebrats el diumenge en la treballadora i culta ciutat de Terrassa amb motiu de la seva Festa Major, parlant de la inauguració de les exposicions instal·lades en l'ampli edifici de les Escoles Industrials, em deixava la tasca de parlar més llargament de la que en el primer pis del mateix edifici s'inaugurarà de les obres del pintor terrassenc Francesc Torres.

Parlem-ne, doncs...

Explicava ja *El Poble* com i de quina manera s'organitzà l'exposició de les obres d'en Torres, que en la segona meitat del passat segle va deixar en aquesta vila bon nombre de les seves simpàtiques produccions.

En Francesc Torres havia estudiat a Barcelona, a París i a Roma. De totes tres capitals, va recollir-ne i se n'endugué el record dels mestres del seu temps que conegué i dels vells mestres que en elles va poder estudiar.

En una de les seves més preuades composicions religioses, *La Verge entregant una casulla a sant Ildefons*, en el cap de la Verge hi recordem el Fortuny, no el Fortuny definitiu, sinó el deixeble de l'Acadèmia barcelonina. En altres s'hi fa sentir fortament, potser i tot una mica exagerat, el gust acadèmic francès; i en altres, la seva estada a Roma, influïda per la potència de Rosales i també —cosa estranya, que sembla que no lligui amb aquest primer gust seu— la influència d'Overbeck.

Alguns dels seus esbossos —el de *La mort de sant Josep*, per exemple— són formosíssims (potser aquest quadre *La mort de sant Josep*

és la seva obra cabdal) i també alguns dels seus retrats són d'una magistral execució i plens de veritat i de vida. El de la seva mare és, indubtablement, el millor de tots. El segueix, en ordre de mèrit, el *Retrat d'un nen*.

En resum, Terrassa ha fet una bona obra, una gran obra, donant a conèixer un dels seus fills que més l'enalteixen i a qui pot judicar-se perfectament en la present exposició. En Francesc Torres és un artista que no solament enalteix Terrassa, sinó també Catalunya. Tots els que s'interessin per la pintura faran, doncs, molt bé de venir a visitar aquesta sala per a gaudir interiorment d'un dels més grans goigs, el goig estètic, i per a conèixer, també, un català il·lustre.

ALEXANDRE DE RIQUER

Terrassa, 5 de juliol de 1908

La polèmica amb Alexandre Galí a *La Sembra* a propòsit del cas Torres García

Introducció

La qüestió dels frescos de Joaquim Torres García per al Saló de Sant Jordi del Palau de la Generalitat ha estat estudiada en tota la seva extensió i molt detalladament per Joan Sureda en el seu llibre *Torres García. La fascinació del clàssic*.⁶ Em centraré en el paper que hi tingué Riquer i en l'enfrontament que va tenir a la revista terrassenca *La Sembra* amb una persona que firmava amb les inicials A. G. i que crec que podem identificar amb Alexandre Galí i Coll, director aleshores de l'Escola Vallparadís de Terrassa. Quan, al setembre de 1913, es destapà el primer mural de Torres García, *La Catalunya eterna*, Barcelona va quedar dividida. Si els primers articles, signats per Romà Jori i Juan de Dos i que van sortir a l'octubre, van ser elogiosos, al mes de novembre es va desencadenar una campanya d'atacs als murals de Torres García organitzada pel periodista Josep Roca i Roca, d'una generació molt anterior a la de Torres (havia nascut l'any 1848),

⁶ Joan SUREDA I PONS, *Torres García. La fascinació del clàssic*, Barcelona, Caixa de Terrassa / Lundwerg, 1993, p. 137-164.



Alexandre de Riquer, capçalera de *La Sembra*, número 27, 13 de juliol de 1902.

sa, la obra del señor Torres García resulta muy pequeña, casi diríamos infantil. Para un recinto saturado de tanto recuerdo glorioso, se nos antoja pobre, mezquina y encojida». Roca i Roca reiterà els seus atacs a Torres García en articles successius publicats el 15 de novembre i el 27 de desembre en la mateixa revista, on arribà a suggerir la supressió del fresc, i a més mobilitzà artistes i crítics d'art amics seus per tal que publiquessin en *La Actualidad* llur opinió, oposada naturalment al fresc. Cal notar que el grup dels opositors a Torres García que va reunir Roca i Roca i que van participar en el debat estava format per gent molt gran, la majoria nascuts durant els anys 1850, i gairebé tots eren artistes que encara defensaven el Modernisme o practicaven un art academicista: Modest Urgell, Carles Pirozinni, Apelles Mestres, Rafael Atché, Eliseu Meifrèn, Bonaventura Bassegoda i Amigó, Francesc Galofre i Alexandre de Riquer. El text de Riquer, que fou publicat en el número 381 de *La Actualidad* (22 de novembre de 1913), és paradigmàtic de l'opinió d'artistes amb una educació acadèmica i del públic conservador en general. La primera cosa que Riquer retreu a Torres García és la pobresa de la seva paleta, que arriba a qualificar

que havia estat col·laborador de *La Campana de Gràcia* i director de *L'Esquella de la Torratxa*, periodista satíric, doncs, i que aleshores era el director de *La Actualidad*. Roca i Roca publicà, doncs, l'1 de novembre, un article molt negatiu sobre el mural,⁷ del qual criticava «su entonación apagada, terrosa y opaca del colorido» i la gran dissonància amb el Saló de Sant Jordi: «Para una estancia tan grandiosa

⁷ J. ROCA Y ROCA, «El decorado del Salón de San Jorge», *La Actualidad*, Barcelona, núm. 378, 1 de novembre de 1913.

de «sucia» i que, si es pot entendre en l'art primitiu, ja no té cap sentit després dels artistes del Renaixement, els quals, gràcies a llur llibertat i riquesa, van posar fi a l'innocent arcaisme de l'art medieval. El segon retret greu que fa Riquer a Torres García és respecte al dibuix, la línia, que ell troba molt deficient, i si bé admet que hi ha un cert equilibri en la composició, critica el planisme del plafó, que rebutja la llei de la perspectiva que dona relleu a la imatge i l'allunya de tota representació il·lusòria d'atmosfera i de naturalitat. En conclusió, Riquer considera que l'obra no és digna del lloc que ocupa per «su falta de personalidad y deficiente ejecución».

Aquesta campanya en contra del fresc de Torres García va provocar, evidentment, una defensa de l'obra per part dels joves noucentistes, que veien en la pintura de l'artista uruguaiocatalà una de les encarnacions més representatives de l'art noucentista, Martí Casanova, col·laborador de Torres García a l'Escola de Decoració, Manuel Brunet, altra vegada Romà Jori, Josep Maria Jordà i, sobretot, Folch i Torres, pel que representava en l'organigrama cultural del Noucentisme i perquè era una mica el conseller cultural de Prat de la Riba en matèries estètiques. Es creà un enfrontament entre *La Actualidad*, amb Roca i Roca al capdavant, i *La Publicidad*, on, en el suplement dels «Jueves Artísticos», aparegueren opinions favorables al fresc de Joan Llongueras, Josep Clarà, Miquel Utrillo i Pere Moles. El 18 de desembre es publica a *La Publicidad* una carta de suport massiu a la figura de Torres García signada per poetes, escriptors i artistes de les noves generacions i que és presentada el mateix dia al president Prat de la Riba. És en aquest marc que cal situar l'article d'A. G. (Alexandre Galí) del 29 de novembre a la revista *La Sembra* de Terrassa. A. G. primer es queixa de la forma inqualificable i plena de menyspreu amb què s'ha tractat Torres García, l'home, en aquesta campanya que troba «iniqua» i en la qual l'obra, que, com tota creació, és discutible, li sembla un pretext per atacar l'artista, ja que, com escriu, «[l']obra els excita contra l'home».

En una carta dirigida al Sr. D. A. G., destinada a ser publicada a *La Sembra* i que surt el 6 de desembre amb el títol «Més del cas Torres García», Riquer, parlant del seu cas personal, rebutja l'acusació d'A. G. respecte a l'home Torres García, a qui aprecia, i reafirma que ell, en la seva opinió publicada en *La Actualidad*, només es refereix a l'obra,

al fresc. Riquer reafirma en *La Sembra* la seva opinió, és a dir, que l'obra no està a l'altura del que «molts desitgem per a Catalunya primerament i després per a son autor». Es mostra potser encara més categòric i agressiu que en *La Actualidad* quan declara que «[e]l seu art és pobre, anèmic, respira una misèria impardonable, és faltat de sang, de musculatura». Com que Riquer declara que no parlarà més d'aquest assumpte del plafó, A. G. deixa de banda, en un article publicat el 24 de desembre, la contestació dels arguments de Riquer i, com resumeix perfectament Joan Sureda, «intenta analitzar i valorar els murals fent una aproximació que considerem que és una de les més lúcides de tot el debat». Com que això ja no té res a veure amb Riquer, no la publiquem sencera, sinó només el començament, que mostra que la polèmica ja s'ha acabat. Amb la perspectiva del temps, em sembla que l'article de Folch i Torres situa molt bé aquesta lluita entre artistes esdevinguts acadèmics, com el mateix Riquer, i els joves noucentistes, que no poden arribar a una entesa ni a una comprensió perquè no tenen els mateixos principis:

I el temps ha passat ja, cruament, sobre el valor de l'obra de la majoria d'homes de la passada generació. I és davant d'aquest fet, davant del que aquest fet ens diu, que nosaltres, els joves de la darrera generació, els que no tenim interessos creats, els que som impulsats per la puresa de l'ideal, que vàrem començar la nostra feina proposant-nos donar a Catalunya la glòria d'un art que sigui la plasmació del seu esperit. I és encara davant d'aquest fet, que veiem poc clar, que tota la glòria que vulguem donar a Catalunya, cal que la cerquem no sols lluny dels vostres principis, sinó en principis oposats a ells [...].⁸

Emília de Riquer, filla d'Alexandre, em va contar els anys 1970, quan la vaig anar a veure a Palma, un fet que va quedar a la memòria de la família i que mostra com aquesta polèmica va afectar Riquer. Em va explicar que, uns quants mesos després, Riquer i Alexandre Galí es van trobar cara a cara al passeig de Gràcia i van caure l'un als braços de l'altre. Cal no oblidar que Riquer havia viscut i treballat a

⁸ Joaquim FOLCH I TORRES, «A l'entorn d'una pintura d'en Torres-García», *La Veu de Catalunya. Pàgina Artística*, núm. 207, 4 de desembre de 1913.

Terrassa, que havia tingut una gran amistat amb la generació modernista —Joaquim Vancells, els germans Viver i Francesc Pi de la Serra, director de *La Sembra*—, però també amb la colla de joves intel·lectuals que hi vivien —Joan Llongueras i el mateix Alexandre Galí.

En conclusió, per veure quina concepció de la pintura mural tan diferent tenien Riquer i Torres García, només cal comparar el plafó de Riquer de l'Institut Industrial de Terrassa, de 1901, amb els plafons de Torres García del Saló de Sant Jordi: està tot dit. Ambdós s'inspiraren en l'exemple de Puvis de Chavannes, d'un mateix idealisme, però la delicadesa, l'evanescència del simbolisme modernista lineal de Riquer, no té res a veure amb el primitivisme i la contundència dels frescos de Torres García.

«El fresco de la Diputación Provincial», *La Actualidad*,
Barcelona, núm. 381, 22 de novembre de 1913

Amigo Roca y Roca:

Accediendo a su petición, le diré a usted, refiriéndome al plafón que el señor Torres García ha pintado en el histórico Salón de San Jorge, que en mi concepto no basta ser un notable teórico para llevar a cabo una obra de arte decorativo. Bueno es conocer las reglas que los venerables maestros de pasadas épocas nos legaron y han servido de base a sus producciones. Bueno es saber descifrar la pauta por la cual se rigieron al componer sus severas o fastuosas producciones, que acaban siempre por fundirse en una totalidad armónica. Bueno es saber admirar las finísimas gamas de los Orgagnas, Botticelli, Filippino Lippi o Pietro della Francesca; pero esto, como decía, no basta para producir el más insignificante plafón decorativo. Y así, mucho menos podrá bastar tratándose de una obra de empuje, que requiere la fácil maestría de una noble ejecución hija del perfecto dominio de la forma y del don que en sí ha desarrollado el colorista.

Aun cuando quieran evitarse a toda costa las pomposidades abarrocadas de Tiépolo, las excentricidades de Wirts o las creaciones románticas de Delacroix para cobijarse bajo el manto finísimamente gris de Puvis de Chavannes, se precisa, ante todo, la creación de figuras y de grupos personalmente originales, correctamente dibujados. Teniendo en cuenta que lo que pudo sentir profundamente *el tempe-*

ramento del gran decorador lionés educado por las brumas del Ródano, formado entre las suaves tonalidades aperladas de una tierra de neblinas sutiles, nada tiene que ver con nuestro sol revelador, con las potentes vibraciones luminosas de nuestro Mediterráneo, con el fuego y la exuberancia tan meridional de nuestro suelo. Si Puvis de Chavannes hubiera nacido entre nosotros, a buen seguro que sus creaciones decorativas, conservando el mismísimo mérito, siendo del mismo valor que las que le han asegurado un nombre inmortal, serían totalmente distintas, y su paleta, sin ser más rica, sería más vibrante y colorida.

Así pues y ante todo, no comprendemos el porqué de este *parti pris* que quiere imponernos el señor Torres García presentando una paleta no solamente pobre, sino indeterminada y sucia. Pobreza en las tonalidades del cielo, las mismas con las que ha pintado carnes en estado de putrefacción, paredes y troncos de árboles. Verdes vegetales que se confunden con el mar; rojos sienosos y de tierra sombra tan tristemente concebidos y expuestos que no parece sino que el ejecutante haya querido alardear de una inocencia que sienta bien y constituye un encanto en los primitivos, pero que engendra la sonrisa o un sentimiento de pena en nuestra época divulgadora, en que la facilidad de reproducción y la facilidad de trasladarse han popularizado las creaciones de Miguel Ángel, de Leonardo, de Rafael, de la formidable pléyade del Renacimiento, formada por la belleza griega y el modo de ser de su época, que borró para siempre, destruyéndolo, el inocente arcaísmo de retablos y libros de horas, abriendo al arte un ancho terreno de libertad y holgura en el que se puede vivir, en el que se respira libremente.

Ninguna de estas cualidades, que tan penosamente ha conquistado el transcurso de varias generaciones, se descubre en el plafón que por encargo ha ejecutado el señor Torres García en el Salón de San Jorge. ¿Es este el progreso a que aspira Cataluña? ¿Es digno el plafón del sitio que ocupa y es justo el concepto que el visitante extranjero pueda formarse del arte catalán?

Si la mayor de las inocentadas nos llegara por lo menos contorneada de una impecable y correcta línea, si el espectador se viera obligado a reconocer un maestro excéntrico, pero al fin un maestro conocedor del dibujo y de la composición, el cual, arrimado a sus trece, quiere prescindir de los planos acusadores de relieve, de una atmós-

fera respirable, de la diversa tonalidad que acusa el natural (y con él los grandes decoradores), respetaríamos la obra como respetamos tantas otras que no entran en nuestro credo; pero lo que ha pintado el señor Torres García, a pesar de cierto equilibrio de volúmenes y de líneas, resulta por el sitio que ocupa, por sus anticuadísimas miras, por su falta de personalidad y deficiente ejecución, tan lamentablemente ejecutado, que a pesar de mis simpatías, no puedo negarme, amigo Roca, a exponerle mi franco parecer, seguramente muy distinto del de aquellas preclaras mentes que pretenden ser la genuina representación de nuestra querida Cataluña.

A. DE RIQUER

Barcelona, 17 de noviembre de 1913

Alexandre Galí, «A propòsit del cas Torres García»,
La Sembra, Terrassa, núm. 599, 29 de novembre de 1913, p. 3-5

Espanta considerar amb quina despreocupació, amb quina manca de respecte i fins de bons *modos*, s'arriba a trepitjar un home que, per la seva vàlua, per la seva intenció immillorable i per les seves obres plenes d'amor i sinceritat, no mereix més que consideració i afecte de tot-hom que estimi Catalunya i s'estimi a si mateix. La campanya inqualificable i fins inexplicable que alguns diaris han emprès contra el fresc d'en Torres García al Palau de la Generalitat de Catalunya, dubtem que mai s'hagi vist aquí ni enlloc. Volem acceptar que l'obra d'en Torres, com tota obra humana i més, tota obra presentada al judici públic, és forçosament discutible i, per tant, la crítica més severa no ha de callar per res ni ha de tenir cap consideració pel que no sigui la bellesa i la veritat; però aquesta crítica és serena i es limita a l'estudi i a l'exposició justa d'un criteri raonat, i mai davalla al terror del menyspreu, del gest de fàstic o d'odi, de la rialla sarcàstica i de l'insult.

Quan és cosa d'obres, l'home, si no és simpàtic, si no és estimat, si no es pot tenir amb ell la misericòrdia del consol o de la caritativa esmena, o almenys la reverència o el respecte que tot home que treballa i no fa mal a ningú es mereix, es deixa de banda i no se li diu res. Però, en el cas de Torres García no passa així. Es parla de l'obra, i les males mirades, els rebutjos i els gestos van contra l'home.

L'obra els excita contra l'home. Nosaltres comprenem que una obra equivocada faci riure o inspire compassió i fins, si aquesta obra s'adreça amb orgull, aixequi en el cor una ira sagrada contra allò innoble, allò pernicios, però no que susciti odi a l'autor fins al punt de no tolerar-lo com a company, de no voler anomenar-lo tan sols, de no permetre'n ombra ni rastre i foragitar-lo com a un ésser pecaminós. Aquí hi ha *lo* greu del cas. Perquè cal tenir en compte que un senyor que emprèn una obra tan gran com la d'en Torres García, *un fresc* (i dient *un fresc* pensem haver fet tota la ponderació), és tot un senyor que mereix respecte i que, si se li ha de dir quelcom, se li ha de dir amb totes les consideracions, i mai tractar-lo com un *villà* o com un captaire. I *lo* més sorprenent és que els que han obrat talment són de l'ofici, que almenys, per no aparèixer amb mal gest als ulls del públic, han de tenir la decència o el bon gust de callar o dominar-se si és que l'obra d'un company els fa pujar al cap una foguerada d'odi o d'enveja. El pecat es multiplica si s'ensenya.

Nosaltres, aquest assumpte portat en tal terror no el creiem qüestió d'art. Qui sap de què es pot tractar, però mai els que han escrit o han dit el que s'ha escrit o dit fins ara han sigut artistes. Han sigut homes ofesos o despistats com tots els homes ofesos o despistats, o han sigut polítics o especuladors, o simplement *rebentadors*, però no gent d'art. Si és així, doncs per què es té la poca aprensió d'agafar el mantell de l'art per tapar vergonyes i concupiscències i no es va cara a cara? Si és que es té rancúnia a en Torres García, per què no es va a trobar a en Torres García a casa seva i es deixa en pau la seva obra, que res hi té a veure? I si es busca, amb tot aquest rebombori, quelcom molt aliè a l'art, a l'obra d'en Torres i al mateix Torres, per què es té la crueltat de fer servir d'estaferm un que cap mal ha fet i que amb tals tripijocs ens pot quedar malmès amb greu perjudici de tots?

No és cosa de jugar, aquesta. Cal terminar en sec aquesta campanya iniqua o cal aclarir els mòbils que l'han promoguda per fer recaure sobre llurs caps la indignació de totes les persones sensates que ben merescuda tindran per la seva acció inqualificable.

A. G.

«Més del cas Torres García», *La Sembra*,
Terrassa, núm. 600, 6 de desembre de 1913

Hem rebut del D. Alexandre de Riquer el següent comunicat:

Sr. D. A. G. de «La Sembra».

Molt Sr. Meu: Diu V. i diu molt encertadament, — que la crítica severa no té de callar per res ni ha de tenir cap consideració per *lo* que no siga la bellesa i la veritat, i mai davallar al menyspreu, fàstic, odi, sarcasme o insult. Que en el cas del Sr. Torres García no passa així i que, parlant de l'obra, els rebutjos i les males mirades van a l'home. L'obra els excita contra l'home. — Fa molts anys que aprecio el Sr. Torres García i sense minvar aquest afecte m'he cregut amb el dret d'exposar mon humil opinió respecte a l'obra, motivant-la, sense entrar en detalls sobre l'home.

Perquè l'obra no està a l'altura que molts desitgem per a Catalunya primerament i després per a son autor. És que parlar francament i espontàniament és una cosa que no tolera el Sr. A. G. a menys que la crítica de tots es converteixi en un encenser conscient o inconscient? Si és així, a què queda reduïda l'afirmació que V. fa que — la crítica severa no ha de callar per res?

Aquestes campanyes que el molesten i que V. tracta d'irrespectives i faltes de *modos*, cregui que són altament saludables. Llàstima que els que haurien de parlar i parlar més sovint s'aconsolin amb el mutisme, deixant córrer idees que molt sovint són bon xic més que discutibles.

No, això no és cosa de jugar, com V. diu, ni és qüestió que puguin resoldre els companys ni els amics perquè són amics o companys. És bon xic més seriós. Precisament perquè encara queden artistes que estimen Catalunya, que respecten el bon nom de l'art català i dels seus palaus històrics, gelosos de la noblesa del seu aspecte, precisament per això és que, prescindint de l'amistat que jo sento pel Sr. Torres García (a qui no he mancat de respecte ni de *modos*), és que s'ha obert aquesta campanya que V. diu inqualificable i inexplicable.

El que deplorem altament és que campanyes semblants no tinguessin i no tinguin lloc quan es tracta dels vandalismes que deformen i deformen de dia a dia la nostra catedral; que la decoració de

certs edificis sigui confiada a empreses de pintaparets i que no s'atenguí ni poc ni molt les que fan passar Catalunya per davant d'una bona amistat, allunyats de mesquins consorcis i de grups poderosos distribuïdors d'empreses importants que podrien glorificar-nos i que són distribuïdes com aquell qui reparteix la sopa als pobres.

Es tracta del Saló de Sant Jordi, del qui sembla que V. no es recordi gens ni mica i al qual nosaltres fem passar per davant de tot, com quan es tracta de la catedral, la fem passar per davant de bisbes i arquitectes, per més que uns i altres ens mereixin tot el respecte, com en Torres García, *l'home*, que V. diu que és atacat sense *modos*, ens el mereix. El seu art és pobre, anèmic, respira una misèria imperdonable, és faltat de sang, de musculatura, i bo seria que tingué presents aquest artista les paraules de Gustave Moreau als seus deixebles:

Consulteu els mestres; (diu ell) els mestres ens donen el consell de no fer mai un art pobre. De tot temps, han introduït en els seus quadres tot el que han conegut de més ric, de més brillant, de més rar, fins de més estrany. Tot el que al seu voltant ha passat per preciós i magnífic. En el seu mode de sentir, és ennoblir l'assumpte enquadrar-lo en una profusió de fórmules decoratives, i el seu respecte, la seva pietat, són semblants a aquelles dels Reis Mags dipositant el tribut de llunyanes encontrades. Vegeu les seves madones, encarnació del més alt dels seus somnis de bellesa: quins vestits, quines corones, quines joies, quins brodats orlant els mantells, quins trons cisellats! I, amb tot, creieu que la fastuositat real de les verges de Van Dyck s'oposi a la uncio o al recolliment de tan greus figures? Al contrari, el mobiliari sumptuós i fins els accessoris que es combinen en exposició d'un preu incalculable en les obres dels mestres del passat reforcen la línia del tema abstracte.

Perdoni'm si se m'ha escapat la ploma i he tornat a parlar, sempre referint-me a l'obra i no a l'autor, mes aquest cop ja no era jo, sinó algú de més alta competència, que donava la seva opinió tan aplicable al fresc del Saló de Sant Jordi.

Per la meua part, em proposo fermament no parlar més d'aquest assumpte i quedo de V. affm.

A. DE RIQUER
2 de desembre de 1913

Alexandre Galí, «Segueix lo del cas Torres García»,
La Sembra, Terrassa, núm. 601, 24 de desembre de 1913, p. 3

Abans de tot vull fer-me sabedor de l'atenta lletra del senyor Riquer. No penso respondre als seus arguments, puix que ell ja refusa per endavant tota resposta i jo, per altra banda, no sabia contestar-li res més que *lo* del meu primer article íntegre. Solament compleixo com a ben nat escoltant el que es dirigeix a mi...

Crítiques a la revista *Mediterrània* i a *El Día Gráfico*

Introducció

Torrent i Tasis, en llur *Història de la premsa catalana*, ens diuen que el 15 de febrer de 1915 va sortir la revista *Mediterrània*, dirigida per Josep Maria de Riquer, fill d'Alexandre de Riquer, nat el 1897 i que tenia aleshores disset anys. Mirant bé la revista, de la qual es publicaren quatre números, i no dos, com escriuen Torrent i Tasis, sembla més aviat una empresa familiar dels Riquer, ja que gairebé totes les il·lustracions són reproduccions d'obres que pertanyen a la col·lecció d'Alexandre de Riquer, des de les orles barroques que acompanyen molts articles fins als pretesos dibuixos de Goya i El Greco, que es publiquen a plana sencera, i els gravats i exlibris dels artistes favorits d'Alexandre de Riquer, dels quals ja hem parlat: Robert Anning Bell, Leon Solón i Rassenfosse. L'adreça de la redacció de la revista és la de la casa dels Riquer, al número 5 del carrer de la Freneria, i sospito que la decoració moderna que es veu als dos primers números, d'un modernisme molt simplificat, diferent del d'Alexandre de Riquer entorn de l'any 1900 i firmada per Sandro, podria ser del fill de Riquer, que també es deia Alexandre i que va morir el 22 de gener de 1916. En una petita nota necrològica a *La Vanguardia* (23 de gener de 1916) es diu d'ell que «había dado diversas muestras de su talento y entusiasmo por las artes, habiendo sido director artístico de la simpática revista *Mediterránea*». Això em confirma encara més la identificació de Sandro, que és el dibuixant de les vinyetes modernes de la revista, amb l'Alexandre fill. També tenim a les pàgines de publicitat l'anunci «Lliçons de pintura, dibuix i aiguaforts, A. de Riquer, Carrer de la



Sandro, coberta de la revista *Mediterrània*, número 1, 15 de febrer de 1915.

Freneria, núm. 5», que ens referma la implicació d'Alexandre de Riquer en una revista que, si bé no dirigia tot sol, i potser havia estat una iniciativa de l'inquiet adolescent que era aleshores Josep Maria, segur que finançava i maquetava. Quant a Josep Maria, que no firma cap treball amb el seu nom, per l'estil desmanegat, l'entusiasme i algunes al·lusions a la teosofia, estic segur que escriu a la revista amb el pseudònim T. de Dafnis. I potser també s'amaga rere el nom de Xutis per a les notes d'actualitat i el Skis per a les cròniques dels partits de futbol. Tampoc no hi falta la segona dona d'Alexandre de Riquer, l'escriptora francesa Andrée Béarn, autora d'un text poètic i dionisiac en francès sobre Tórtola Valencia en el número 4 (segona quinzena d'abril de 1915). També, com a recordatori i homenatge, es publica un poema en italià del fill gran, Emili de Riquer, que havia mort de tifus i havia

estat enterrat el 8 de desembre de l'any 1914 (núm. 1, 1 de febrer de 1915, p. 15). *Mediterrània. Revista d'Art i Lletres* incorporà també una secció musical, una secció de teatre i, per fer-la més curiosa, interessant i divertida, una secció d'esports, bàsicament sobre futbol —això segurament és degut al jove Josep Maria—. Col·laboraren també en la revista Francesc Pujols, Apelles Mestres, D. i V. Corominas Prats, Felip Pedrell, Paquita Madriguera, Carme Karr, Joaquim Montero i Emili Graells. En el número 4, el darrer de la revista (segona quinzena d'abril de 1915), Alexandre de Riquer publica els seus articles sobre Joaquim Mir i Anglada.

A principis del mes d'abril, Joaquim Mir exposà a la Sala Parés obres pintades a l'Aleixar i a Mollet del Vallès. Riquer parla amb molta sensibilitat del profund coneixement que Mir té del natural, d'aquesta «compenetración» que li permet fer atrevides deformacions, harmonies cromàtiques imposades, al servei de l'expressió i la vida. Per a Riquer, una vegada més Mir s'afirma com un dels campions de l'art

català i, com que sap que algunes d'aquestes teles van a Madrid a l'Exposición Nacional de Bellas Artes, li desitja una gloriosa recepció. Efectivament, una de les teles que Riquer va destacar, *L'alzina i la vaca*, va obtenir la segona medalla i fou adquirida per l'Estat espanyol.

Em sembla que l'article sobre Anglada aparegut en la revista *Mediterrània* s'ha d'incloure en un conjunt més ampli d'articles publicats en *El Día Gráfico* entre l'octubre de 1914 i el maig de 1915. Cal recordar que, d'ençà del 1900, Riquer fou un admirador i defensor d'Anglada a Barcelona, com es pot veure ja en el seu article «De pintura. Hermen Anglada», publicat en *Juventut* (núm. 13, 10 de maig de 1900). Cronològicament, Riquer torna a interessar-se per Anglada, per desmentir les notícies publicades al diari *ABC* sobre una possible participació d'aquest a la Primera Guerra Mundial, en un article en *El Día Gráfico*. Abans d'entrar en el fons de l'article, ens podem preguntar què hi fa Riquer en un diari republicà, escrit en castellà, de tendència lerrouxista, fundat per Joan Pich i Pon i dirigit pels periodistes Santiago Vinardell i Manuel Marinello. Riquer, afiliat un temps a la Unió Catalana, més aviat simpatitzant del catalanisme, no era republicà. El que sí que sabem és que Anglada ho era, i potser Vinardell, que havia conegut Riquer en la revista *Juventut*, va pensar en ell per contestar a l'article de l'*ABC*, o potser Riquer, indignat per l'article, va proposar en *El Día Gráfico* que publicués la seva resposta. M'ha semblat indispensable publicar l'article de l'*ABC* perquè, si no, no es pot entendre la resposta de Riquer, que, a més, reprèn exactament les paraules i expressions usades per l'autor anònim, que firma amb les inicials X. X. l'article titulat «El caso de Anglada». El text comença amb l'afirmació que Anglada està allistat a les tropes franceses, és al front, i això permet a l'autor adoptar un to melodramàtic, ja que afirma que no se sap res d'ell i es pregunta què se n'ha pogut fer, d'ell, si deu estar ferit o bé si ha mort. Segons X. X., tot això ve de la nacionalitat francesa que va adoptar Anglada per tal de, segons X. X., poder guanyar la medalla d'honor al Salon de la Nationale, ja que una de les condicions per guanyar-la era ser francès. Això l'obligava, doncs, a allistar-se a l'exèrcit francès. X. X., que escriu de París estant, sembla, malgrat tot, conèixer el recorregut artístic d'Anglada quan explica que la nacionalització no li va servir de res, que no va obtenir la medalla d'honor al Salon de la Nationale, segurament el de 1906, i que a partir d'aquest

moment no va exposar mai més al Salon. En el seu article de resposta, molt irònic i gairebé paròdic, i amb el mateix títol, Riquer desmunta totes aquestes invencions i fantasies de X. X. sobre la possible participació d'Anglada a la guerra amb documents que proven que Anglada és a Mallorca, concretament a Pollença, on segueix pintant. Sota el pretext de tranquil·litzar X. X., que s'amoïna per la sort o més aviat la dissort d'Anglada, el que fa Riquer és desmuntar i parodiar l'article reprenent punt per punt, però negativament, les afirmacions i elucubracions de X. X.

Els altres dos articles de Riquer sobre Anglada tenen com a motiu la gran exposició d'aquest al Palau de Belles Arts de Barcelona, cedit per l'Ajuntament el mes de maig de 1915. En l'article de *Mediterrània*, del 4 d'abril de 1915, anterior, doncs, a l'exposició, Riquer lloa el patriotisme d'Anglada, que prefereix exposar a Barcelona, sense poder tenir els guanys econòmics que hauria pogut tenir a Madrid, a Londres, als Estats Units o a Buenos Aires, i critica la mesquinesa de la Junta de Museus, que no ha estat capaç al llarg dels darrers anys d'adquirir un sol quadre d'Anglada. Alaba també, com a francòfil, la decisió del pintor de destinar els beneficis de l'exposició a les vídues i els orfes dels artistes francesos víctimes de la guerra. El llarg article, dividit en tres parts, que Riquer publica al maig de 1915 a *El Día Gráfico*, és un panegíric d'Anglada en què l'autor expressa tota la seva admiració per un artista que considera un mestre pel seu domini de l'empastament i del cromatisme i per la seva singularitat. Ningú pinta com Anglada. En la primera remesa, més general que la segona i la tercera, en què analitza una per una les obres exposades, Riquer subratlla l'orientalisme d'Anglada. Recordem que Anglada exposà amb èxit l'any 1908 al Salon des Orientalistes de París. Es tracta d'un orientalisme de fantasia, basat sobretot en el folklore valencià, una mena de recerca del paradís perdut, el mite d'un orientalisme sensual amb un cromatisme rutilant. Per això Riquer insisteix en el gran plafó *València*, destinat, segons ell, a decorar un palau, com havia explicat Anglada mateix amb altres composicions. Riquer, però, caracteritza aquest palau projectat com un palau de les mil i una nits. La sola cosa de què es queixa Riquer és de la manca de públic i del poc interès que manifesten els barcelonins per l'exposició.

«Joaquín Mir», *Mediterrània*,
Barcelona, núm. 4, abril de 1915

Joaquín Mir:

Muy contados son los artistas que pueden presentarse con aquella potencia dominadora que subyuga el natural, dominándole de tal manera que aquellas incorrecciones que los espíritus pusilánimes pudieran llamar defectos, se conviertan en bellas cualidades de la obra, porque en ellas reside la expresión de su modo de ser y de sentir, expresión vigorosa, enérgica, que se impone a pesar nuestro porque constituye el rasgo genial que avalora la creación. Así de las sublimes incorrecciones de un Maragall; así de las que se descubren en la obra de Joaquín Mir, a quien en el terreno del arte pictórico puede considerarse como una de estas raras excepciones a las que les es permitido pecar conscientemente porque pecan en favor de la belleza.

Como pocos conoce el natural y como pocos sabe traducirlo. De este profundo conocimiento ha nacido una compenetración, una hermandad, que pone al artista, como si dijéramos, en situación de tutearle y aun de hablar fuerte, en sentido dominador, hasta el punto de llegar a amansarle y poderse permitir atrevidas deformaciones, armonías de coloración que el artista impone, vibrantes siempre, siempre armónicas, vibraciones y armonías que ostentan sutilísimas delicadezas de color o exageraciones de forma. Así, por ejemplo, las manos de las viejas de la ermita son grandes, pero lo que pierden en exactitud impecable, lo ganan en expresión y vida; las dos cabezas de viejas son hermosísimas y el negro de los trajes, de extraordinaria riqueza en variación de tonalidades. La lámpara, el fondo con sus cuadros, a pesar de que las flores se vengán algo encima, todo ello se presenta poderosamente ejecutado.

Del ermitaño de san Blay, citaremos especialmente el fondo, con su brillante cielo, la casa en la cima y la vieja higuera. Del coro, la bóveda y lo atrevido de la empresa, que no queda definitivamente resuelta.

El xerroteig es una de estas telas como solamente Mir puede presentarlas. Es de lo más genuinamente personal, es todo el arte de Mir con sus múltiples cualidades. El fondo del monte con sus tonos amaratados, violáceos, la profusa variación de verdes, la rutilante vibración de nuestro sol de oro. El primer término con sus figuras reflejadas

bañándose en la media luz de la atmósfera luminosa que las envuelve, las viejas, los perros, los niños, el pastor, todo ello está lleno de la intensa vida que les ha comunicado el artista fogoso, al que se moteja de desequilibrado, el artista que nos presenta *Ca l'Arnau*, donde todo vive, todo cacarea, todo se mueve, todo vuela sobre este fondo de blancos, finos, delicados y reales, el autor de *L'alzina i la vaca*, extraordinario de luz, de color y de espacios, a pesar de los negros de la encina, que saltan como manchas negruzcas, a pesar de las incorrecciones de forma que pueden descubrirse en la vaca.

Nit d'amor, con sus blancos dorados por la luz artificial, el trapo colorado y amarillo que se presenta como nota única, es un trozo de pintura como lo son *Els pàmpols* y *El poble*.

Una vez más ha venido Mir a afirmarse como uno de los campeones que colocan en alto lugar el renombre catalán. Sus telas pasan a Madrid esta misma semana, donde no dudamos serán gloriosamente recibidas.

A. DE RIQUER

X. X., «ABC en París. El caso de Anglada», *ABC*, Madrid, 30 de setembre de 1914

Hay un español en las filas francesas, entre los soldados que combaten contra los alemanes. Este español es el pintor Anglada, el mago del color, artista fogoso, exuberante, que contribuye a la gloria de la pintura española en este siglo.

Anglada es soldado francés, no en calidad de voluntario, sino como súbdito de la República, porque hace años tomó tal ciudadanía. Apenas se inició la movilización general de las tropas de Francia, Anglada, que estaba pintando en Mallorca, abandonó los pinceles para venir a empuñar el fusil, cumpliendo el compromiso contraído. No sabemos dónde está Anglada; ignoramos si a estas horas ha muerto, o si vive, o si es prisionero de los alemanes. Sus amigos nos preguntamos inquietos: ¿dónde estará Anglada? ¿Qué será de él? Y al imaginármolo con su espesa barba gris, vestido de *piou-piou*⁹ francés, recordamos

⁹ Onomatopeia del crit del pollet. Aquest neologisme fou creat a mitjan segle XIX per a designar un jove soldat de peu.

por qué Anglada cambió su nacionalidad y cuán caros está pagando sus sueños de artista.

Anglada triunfaba en Venecia, en Múnich, en Berlín, en Londres. Las críticas de todos los países en donde expuso sus obras le reputaban uno de los maestros de la pintura contemporánea. Pero Anglada aspiraba a más: quería triunfar en París; se sentía, con ese orgullo del genio, capaz de obtener las más altas recompensas en París; quería que París le diera la medalla de honor. Solo había un grave inconveniente para esto: que Anglada era español, que había nacido al otro lado de los Pirineos. Y bien claros están los textos del reglamento del Salón Nacional: «Ningún extranjero puede obtener la medalla de honor». Los señores que componen el jurado, antes de mirar un lienzo, piden la cédula personal del pintor. Si es español, o inglés, o alemán, no pierden el tiempo comparando la obra con las de los pintores franceses. El arte tiene también fronteras. Anglada se hizo francés. Puesto que vosotros no tenéis en cuenta el mérito de un cuadro, sino la partida de nacimiento, yo rectifico esta, dijo.

Al año siguiente, Anglada presentó varios lienzos, de los cuales uno solo bastaría para consolidar la fama de un Delacroix o de un Meissonier. No pensaron así los señores del jurado del Salón Nacional; sin que tuvieran en cuenta el sacrificio que se había impuesto el pintor adornaron con sus cuadros admirables... ¡la escalera!

Desde entonces, Anglada no volvió a exponer más en París; pero, eso sí, todos los años, según ordenaba la libreta militar que le dieron al hacerse ciudadano francés, cumplió con sus deberes militares: quince días, trece días, un mes de maniobras, como el tendero de la esquina y como el carnicero del barrio.

Llegó la guerra, y Anglada se vistió el capote, tomó la bayoneta y acudió al puesto que le correspondía frente a los enemigos de Francia. Dejó la paleta para coger el fusil. A estas horas es posible que haya derramado sangre por su patria adoptiva. Esperemos que no. Si vive, en las largas noches de campaña, mientras hace servicio de centinela para defender la bandera tricolor, es posible que sonría, recordando lo bien que adornaban sus cuadros la escalera del Salón Nacional.

X. X.

20 de septiembre

«El caso de Anglada», *El Día Gráfico*,
Barcelona, 7 d'octubre de 1914

Para X. X. del ABC en París

Si hay un español en las filas francesas, entre los soldados que combaten contra los alemanes, este español no es el mago del color, el artista fogoso y exuberante que constituye una de las más legítimas glorias de la pintura española de nuestro siglo, este español combatiente no es Anglada.

Ni Anglada se alistó en calidad de voluntario, ni es soldado francés. Como dice el señor X. X. en su carta del 20 de septiembre publicada en *ABC* el día 30 del mismo mes, al iniciarse la movilización general de las tropas de Francia, el célebre pintor estaba en Mallorca y en Mallorca está aún manejando ardientemente sus pinceles, mezclando la colorida pasta para extraer de ella riquezas y tonalidades que tan solo lograron Fortuny o Monticelli. Tranquilícese X. X., Anglada no ha muerto, goza de perfecta salud, no ha endosado el capote ni empuñado el fusil.

¿Que dónde estará Anglada y qué debe ser de él? Según carta dirigida a don J. Parés, el discreto, amable y bien conocido dueño del salón de exposiciones de la calle de Petritxol en Barcelona, fechada en Pollensa, 22 de septiembre, Anglada prosigue en las Baleares, siendo su dirección, Anglada Camarasa, Hotel Continental, Palma. Así pues, su imaginación le engaña y el esfuerzo para imaginárselo con su espesa barba gris, vestido de *piou-piou*, es inútil e infructuoso.

Sus triunfos en Venecia, Múnich, Berlín, Londres, París y Roma no serán sus últimos triunfos, pues no es de esperar que un imbécil casco de granada ni una bala quizás conformada según las leyes de la guerra acaben con su potencia creadora, ni que un fusil teutón destruya en un instante lo que lentamente se ha venido elaborando en un cerebro excepcionalmente privilegiado, labor que en el porvenir ha de ser vanagloria no tan solo de Cataluña, sino de nuestro tiempo. El admirable músico de la luz compone en estos momentos sus bellas sinfonías de color en el país donde Chopin compuso, y su misterioso idioma polícromo es tan vasto, tan sutil y tan directamente psicológico como las infinitas combinaciones de las gamas. Alejado del campo

de batalla, vive en este país de ensueño que los poetas denominaron la Isla de Oro, donde no han de faltarle pretextos para tonalidades cantantes, encantadoras como una inmensa flor de lujo y de ceremonial, con las cuales únicamente Monticelli pudiera rivalizar.

Ya ve usted cómo llegó la guerra y Anglada no endosó el capote, no tomó la bayoneta ni trocó la maravillosa paleta por el fusil. Tranquilícese, pues, X. X., puesto que Anglada en noches de luna excepcionalmente tranquilas como lo son las de la «Illa d'Or» puede recordar gloriosamente lo bien que adornaban sus cuadros la escalera del Salón Nacional, recordando al mismo tiempo aquellos jurados que cerraron las puertas a Watteau, a C. Rousseau, a Courbet y a Puvis.

A. DE RIQUER

«Anglada», *Mediterrània*, Barcelona, núm. 4, d'abril de 1915

Anglada

Així com totes les ombres són projectades per una llum, així totes les medalles tenen cara i creu. Si poguéssim acceptar que la guerra ens ha retornat en Anglada, ho acceptaríem com un benefici real i arribaríem a dir «venga de Dios, venga del diablo, hágase el milagro», però nosaltres estem convençuts que el miracle es deu únicament a l'amor que el gran artista sent per Barcelona, la seva pàtria, la que deu estar cofoia de comptar-lo entre els seus predilectes. Degut a aquest amor profundament sortit de son cor, Anglada ens ha visitat anyalment, a pesar dels seus molts compromisos, i devem per tant agrair-li, com també devem agrair-li que ens obsequiés amb dues exposicions al Saló Parés, les úniques que Anglada ha pagat de la seva butxaca particular en la seva llarga carrera de triomfs mundials, sens comptar que a Barcelona deuen ser-li menys productives que en els grans mercats de l'estranger. Amb elles ens donava fe de vida i de patriòtic interès en els precisos moments en què tot li somreia i les trompetes de la fama proclamaven son nom amb so clar. No content que aquests sons arribessin fins aquí, ens enviava les seves obres, que no saberen temptar les nostres juntes de museus, demostrant amb això una imperdonable pobresa i ignorància. El públic, educat, que ho era per a compren-

dre-les, aplaudí frenèticament, com aplaudiren els artistes, i un d'ells, un d'aquests artistes, comprà una de les obres que no arribaren a temptar el Museu de Barcelona.

Mes s'han romput les fúries caciquistes i abans que l'Anglada ens obri de bat a bat les portes de les sales que generosament li cedeix l'Ajuntament, ja s'acosta la petitesa i la pobresa de mesquins miraments, més aviat dignes de Gratallops que d'una capital com Barcelona, per a fundar intrigues que no han d'immutar la serena impassibilitat del nostre artista, que no torna com a fill pròdig, posat que mai ho ha estat, sinó com a bon patriota, no escoltant la veu de Madrid que el cridava oferint-li una de les sales de la seva pròpia exposició, deixant la Medalla d'Honor que representa uns mils de pessetes; deixant la Internacional de Pintors, Escultors i Gravadors de Londres, de la qual és soci; sense fer cas que se'l reclamava a Pittsburg o a Buffalo, on, malgrat la guerra, s'hi envien quadres; sense fer cas de les entusiastes invitacions rebudes de Buenos Aires.

I la seva pàtria, a la qual sacrifica béns i honors a favor de les viudes i els orfes dels artistes francesos morts en els camps de batalla, aplaudeix amb entusiasme la noblesa del seu cor.

En comptes de menysprear Barcelona, li dona preferència desinteressada, suposat que no posi a la venda les seves opulents obres, que podrien resultar-li de gran producte tan sols que haguessin recorregut els pocs kilòmetres que ens separen de Madrid.

Per això Barcelona, agraint-li la distinció, queda esperant amb ànsia el moment d'admirar les seves produccions màgiques.

ALEXANDRE DE RIQUER

«H. Anglada, I», *El Día Gráfico*, Barcelona,
18 de maig de 1915

Anglada: nombre evocador, y deberíamos empezar, como me decía Andrée Béarn, por uno de sus cantos orientales, por una de esas inimitables poesías que escribieron los poetas árabes alejados del suelo español que les vio nacer y que son al mismo tiempo que un penetrante quejido una misteriosa evocación, pues, en realidad, la obra del insigne artista se nos aparece como la evocación deslumbrante de

una vida anterior con rutilantes riquezas de un islam perdido o que se desvanece con las últimas costumbres árabes persistentes en nuestro suelo.

Añoranzas de lo que se ha soñado o se ha vivido, ardiente deseo de fijarlo en las mentes deslumbradas como lo hizo Ibn-Said¹⁰ durante su permanencia en Egipto, sin omitir detalle:

Hasta el eco monótono de la movible rueda que el agua de la fuente obligaba a subir, cual si cerca estuviese, en mis oídos queda; toda impresión de entonces en mí suele vivir. No eran por la censura mis goces perturbados; la ciudad es tan linda, que se allana el Señor a perdonar en ella los mayores pecados; allí hasta el fin del mundo puedes ser pecador.

Anglada descorre el velo de la soñada tierra de promisión, su poderosa fantasía convierte en realidades palpitantes de vida una costumbre gitana, el tango de la corona, los campesinos de Gandía, una boda; su mágico pincel todo lo domina y subyuga para ponerlo al servicio de su delirante sueño, de su poderosa concepción, para trasladarnos bondadosamente allí, donde hasta el fin del mundo puedes ser pecador. Pecador de pecados voluptuosos que no dañan a nadie; espectador de orgías luminosas y tonalidades que encantan y subyugan como encanta el placer, fiesta incomparable para los ojos que saben percibir, espontánea admiración que engendra el reverente mutismo de los que saben comprender y adivinar el complicado arte que vencéndolo todo acaba por adquirir forma real como algo sencillo, fácil, y es porque nos hallamos al frente de una personalidad que se impone, personalidad única, sin precedentes que puedan clasificarle como discípulo de una escuela o continuador más o menos afortunado de tendencias y teorías conocidas, de grandes maestros españoles, italianos o flamencos...

Anglada es Anglada y no es nadie más que él. Es el enamorado del arte, el que ha erigido un culto al color; su modo de expresarse procede de una elevación que no la hace a todos asequible; el personaje principal en sus cuadros es la luz, donde todo se baña; el cuadro es el

¹⁰ Ibn Saïd al-Maghribí (1213-1286) fou un historiador i geògraf àrab. Va escriure una història de l'Àndalus entre la conquesta i el segle XIII.

desarrollo lógico de la luz y en sus cuadros Anglada da el do de pecho y da siempre con un supremo toque luminoso la nota dominante de toda la sinfonía. Lo que le interesa, lo que constituye su cualidad principal, de la que no podrá prescindir, es el color. Este es su misterioso idioma, tan vasto, tan sutil y tan directamente psicológico como las infinitas variaciones de su gama. Anglada es, como nadie, el misterioso músico de la luz.

El aspecto de sus telas es único. En ciertos sitios, la acumulación de la pasta es tan espesa que las formas resultan modeladas o impresas. La impresión es la de un colorido deslumbrante, de incomparable riqueza, sin inútil precisión de formas. Creeríais hallaros enfrente de una obra de esmalte, de materias vitrificables, de materias químicas desconocidas, exquisitas, preciosas, que determinan formas de objetos y de seres por medio de la irisación de pedrerías o sabrosísimas casualidades derivadas del fuego. A medida que se estudian los personajes envueltos en el seno de esta cálida y suntuosa coloración, exenta de la más mínima discordancia y constantemente sinfonizada por una ciencia soberana de los valores, un tacto todo español de las relaciones de tonos, descúbrese un mundo hábilmente indicado con tanta precisión, con tanta justeza, que fuera imposible alterarlo en lo más mínimo. Las figuras principales se presentan vencedoras, precisando el complicado arabesco de toda la obra, partiendo de un punto principal, recorriendo una figura, un caballo ricamente enjaezado, adornado de placas metálicas, enriqueciendo con sendas mantas zamoranas de las que cuelgan

más borlas verde y grana
que todos los cerezos y los guindos
que en Zamora se crían...

Figuras enigmáticas, perturbadoras, de insostenible mirada hipnótica, que se yerguen delicadamente presentando formas hieráticas o que la más bella tanagra envidiaría. Retratos que pasarán a la posteridad para fijar como un sello indeleble el modo de ser de nuestro refinado decadentismo, anegados en fondos ricos, de una riqueza profunda como las tonalidades de las lacas chinescas o persas.

Así se presenta la obra de nuestro insigne maestro, que más detenidamente procuraremos analizar en siguientes artículos, expuesta en el Palacio de Bellas Artes de nuestra ciudad.

A. DE RIQUER

«H. Anglada, II», *El Día Gráfico*, Barcelona,
20 de maig de 1915

En el Palacio de Bellas Artes

Es materialmente imposible dar idea de la pintura, del arte de Anglada, sin verla. Es preciso ver sus telas, las inesperadas coloraciones que cambian en cada una de ellas, según el propósito del artista. A veces es un tono violeta que canta maravillosamente, en otras los azules y verdes se esmaltan y fascinan como una caricia, blancos delicados de exquisita fineza, amarillos que adquieren las múltiples tonalidades de las sedas doradas por la luz, rojos y carmines potentes como pedrerías...

La Novia Valenciana, la de la mirada perturbadora difícil de sostener porque hipnotiza, la que se presenta a plena luz como las figuras de los maravillosos retablos de los grandes maestros primitivos, sin ningún oscuro que acuse el relieve, es la primera que viene a nuestra vista, destacándose poderosamente del fondo por el arte mágico del poderoso artista. Síguele a continuación *La Valenciana entre dos luces*, una de las obras bellas, de las más sabrosas como materia, página característica entre las evoluciones del maestro, que sintetiza y resume una serie de luchas, de dificultades vencidas.

El ídolo es el hermoso torero blanco y rosa cuajado de oro, vestido de rutilancias que envidiaría el más hermoso coleóptero. Su cabeza recuerda también a los grandes primitivos; pero al pasar al traje, Anglada se desborda. Ya no le bastan pincel y paletilla: el color está puesto a chorro de tubo, con los dedos, formando relieves, para contornear con un arabesco el delicado rosa de las sedas que se destacan sobre el fondo blanco.

La mariposa de noche se yergue, perversa, elegante, perturbadora como una flor del mal escapada de una página de Verlaine, acentuando el bello gesto sobre el espléndido blanco del rico fondo. La enig-

mática *Sibila* de mirada de esfinge contempla su visión indefinible en los profundos espacios, más allá de donde penetra la mirada humana. En esta tela, la coloración se vuelve intuitivamente trágica entre negros y verdes, acusando una línea griega: *La malagueña*, de extraordinario sentido decorativo; *La sevillana*, resumen admirable de todo el Sevilla que baila, palmorea, hace sonar los palillos saciándose de manzanilla, cangrejos y camarones: gesto incitante, mantón que tiene empeño, ojos asesinos y boca que parece decir:

Salero, biba'l salero
Salero, biba'l amó
Salero, biba la mare
Salero, que me parió.

Con *La gitana del cántaro* presenta Anglada lo que en él son medios tonos y en otro fuera agudo diapasón, puesto que estos tonos alcanzan la potencia del color virgen al salir del tubo; *La de los ojos verdes* no es la de la poesía de Bécquer, visión nebulosa de neblinas del norte, con su gesto arriesgado y provocador, su abanico extendido, mantón terciado y su boca, boca que incita y es sabrosísima como fruta verdosa. Sería más bien la que canta con sorna y tono doctoral

Anda be y dile ar maestro
Qu'a ti t'enseñó a querer
Que te debuerba er dinero
Porque no t'enseñó bien.

La madrileña, de formas gráciles que vienen a corroborar aquellas tan finas de la duquesa de Alba immortalizada por Goya en *La maja desnuda*, en cuya boca asoma el chiste con el gracejo de los barrios bajos, sin que su aristocrático pie haya salido de la mullida aristocrática alfombra. *Mlle. Gaby*, trozo de pintura magistral que encierra todo el arte, todo el saber del maestro. *La granadina*, llena de vida real bajo el monumento de su mantilla negra; *La cartagenera*, también dentro de lo que constituye los medios tonos de Anglada: el aristocrático retrato de Mlle. Sonia de Klamery, en el que el oro de las carnes se destaca como si tuviera luz propia, con una fineza de color que quizás en ninguna otra tela ha alcanzado el maestro del color y en el que el fondo

azul verde sembrado de campanillas que bordan el espacio es de un profundo sentido decorativo.

La granadina, otra maravilla de color. ¡Qué mantón morado, qué modo de ramearlo, qué gesto, cuánta vida, qué armonía de conjunto dentro de las más atrevidas tonalidades!

El gran panneau *Valencia*, que debe formar parte de la decoración del maravilloso palacio de las mil y una noches que algún día Anglada llegará a realizar, bien que vencidas en absoluto las dificultades extraordinarias que presenta la grandiosa concepción, es una obra por terminar. Resuelto el arco central, falta estilizar los lados, según me observaba el maestro, y colocar las flores. La falda blanca de la segunda figura de la derecha del cuadro queda resuelta como sabe resolver Anglada; falta ramear las demás, y me explicaba él: «El caballo violeta no es una excentricidad de colorista, como a alguien se le podría ocurrir, como tampoco lo es el caballo azul; es porque, en noche de luna, un “sal y vinagre” y un “gris pomelé” resultan así». Naturalmente, resultan así para los ojos que saben ver, para los entendimientos que saben relacionar. Todo es delicioso en este plafón. Se ve que Anglada, al mismo tiempo que ha trabajado con brío, ha trabajado dulcemente, voluptuosamente, dándose gusto al obtener efectos agudamente armónicos de riquezas orientales vibrantes, ricas, soñadoras, como las lacas chinescas evocadoras de cantos que son un himno, de himnos que son un quejido. Añoranzas orientales que se remontan a un paraíso perdido, celestialidades nocturnas y exuberantes dentro de un diapasón misterioso, animadas por fantasías vividas en maravillosos sueños que perturban, cautivan y quedan definitivamente fijados por la excepcional potencia de realización que posee el insigne artista.

A pesar de tantas y tan bellas cualidades que hacen de nuestro artista catalán una gloria mundial reconocida, el público barcelonés, indiferente a todo, no visita la excepcional exposición del Palacio de Bellas Artes, que contiene tantas obras de carácter imperecedero. ¿Aguarda acaso para verlas y admirarlas que estas ocupen su lugar en museos extranjeros al lado de tantas otras del mismo autor con que se envanecen y vanaglorian, reservándoles preferente lugar?

«H. Anglada, III», *El Día Gráfico*, Barcelona,
28 de maig de 1915

Exposición Anglada III

Sucede con Anglada que cada obra, cada nuevo propósito, nos revela nuevas coloraciones de su inextinguible paleta; nuevas coloraciones que, por el modo de ser y de sentir del maestro, vienen a ser parte principalísima, constituyendo su expresión definitiva, obtenida por la expresión de la coloración, manejada con tan extraordinario conocimiento de causa que algunas veces, más que por el asunto, más que por la composición y la forma, la obra nos impresiona profundamente por el sentido, por el lenguaje del color. Y ese lenguaje habla tan fuerte en Anglada, nos dice tan completamente lo que él ha querido decirnos, que lo olvidamos todo para encantarnos sugestionados por la belleza del tono, por la riqueza de la materia, por la sabia inteligencia con que uno y otra vienen dispuestos, ricamente patinados, hábilmente modelados. Así sucede en la mayoría de sus telas, así en *Dolores la murciana*, y cuando quiere, su canto siempre vigoroso domina las finísimas gamas de los blancos admirables que ha obtenido en el retrato de Mlle. Magda Joseline. Estos blancos y estas carnes que todo el blanco aureola, tiñe y armoniza son un *tour de force* en el que los más arriesgados coloristas hubieran podido estrellarse.

Los oscuros son de maravillosa transparencia, y como única nota de color en toda la tela, la franja violácea del suelo. Admirable sobriedad que pocos podrían alcanzar, obteniendo tanta riqueza.

La gitana y el niño constituyen una obra enérgica, vigorosa, llena de vida, en la que a pesar de la grave armonía de los tonos, de la sobriedad del color, denuncian palpablemente al colorista.

El desnudo bajo la parra es delicioso. ¡Cómo aparecen en él, además del colorista, el enamorado de la verdad real, autor de las academias que se exponen en la última sala!

El retrato de Mlle. Sonia de Klamery, número 10 del catálogo, aparece como una encantada y encantadora visión de mujer muy moderna, genuina expresión del actual decadentismo, destacando, envolviéndose en el misterioso fondo de riquísimos azules y verdes de los cuales Anglada solo posee el secreto, promovidos por hieráticas be-

gonias y plantas tropicales salpicadas por atenuado brillo de hortensias adormecidas y perfume de orquídeas. Orquídea ella misma de gran rareza, de exquisita forma, de gesto ondulante bajo el rico mantón que, sin privarnos de la línea, vela y atenúa la visión de la carne. Muellemente recostada sobre el tronco de un árbol que se extiende por encima del rico azul del agua, diríase el suave y atónito despertar de una flor de invernáculo que a semejanza de la bella dormida en el bosque resurge de un sueño de encantamiento a la voz del príncipe gentil. ¡Admirable retrato, extraordinaria conjunción de todas las cualidades del insigne artista, poeta de ensueños, músico del color...!

La gran composición de los aragoneses templando sus guitarras, que bien pudiera titularse, al decir del amigo Mainar, *La ronda de Lumpiaque*, absorbe la atención de todos los visitantes, de aquellos que comprenden en absoluto y de los que comprenden con reservas. ¡Con qué atención pulsan sus instrumentos, con qué atención oyen la nota que da el futuro cantador absorto en su enamorado sueño, contemplando la sublime serenidad del profundo cielo estrellado que parece absorber con la mirada como si viniera a asegurarle promesas de dicha! ¡Con qué vigor quedan resueltas las figuras, revelando cada una de ellas un carácter, con qué maestría están pintadas cabezas y manos, qué aragonés, mejor dicho, qué baturro resulta el luminoso nocturno invadido por la claridad de la luna! Con tal de que no hagan como los de Lumpiaque, que amanecieron templando... Con tal de que a última hora no nos suelten una baturrada como la del lugar para desesperación de la novia:

A rondarte hemos venido
cuatrocientos en cuadrilla;
si quieres que te cantemos
saca cuatrocientas sillas.

Los enamorados de Jaca. Esta es una de las telas de que hablamos diciendo que Anglada daba el ut mayor. Ut mayor entonado y sostenido en toda la obra con una pureza de armonía encantadora, con un brío y una ciencia excepcional. Campean los caballos gallardamente, se equilibran y evalúan las notas en un acorde maravilloso sobre el azul del cielo, resplandecen los trajes, las guarniciones de los caba-

llos y los caballos mismos, encantando, subyugando, como todo lo que es belleza real, con el atractivo de lo característico.

¡Y la pequeña tela titulada *Las muchachas de Liria*, qué admirable joya queda constituida con este lienzo lleno de preciosidades y brillos de puro esmalte, de finezas de laca, de brillos nacarados, de graves diapasones brillantes de color! Desde los tonos claros de la primera figura hasta el oscuro profundo del último caballo, la transición es lenta como la de la gama musical, rica como si el artista se hubiera propuesto darnos a conocer la inagotable riqueza de su paleta de mago oriental y que él es el primero en haber soñado y en haber realizado. *Las muchachas de Liria* es una tela que deleita con el mismo procedimiento, con las mismas cualidades que ostentan sus grandes composiciones. Existe en ella el mismo vigoroso empuje, la mismísima factura, el mismo artista. Es como si viéramos su obra en un espejo de disminución reducidor de su tamaño, no de sus cualidades, que abarcando menor espacio se dominan y absorben en conjunto de una sola vez.

En las tres únicas academias que se exponen en la última sala, se ve cómo incansablemente estudia el maestro y con qué amor estudia la forma, el color, el relieve, la cualidad en cada una de sus partes. La piel es piel grasosa o satinada, el relieve se acusa maravillosamente como en una escultura, la carne es mórbida, donde se debe, se siente el músculo o el hueso, la línea es de impecable justeza y precisión. Cada una de ellas revela un estudio profundo de indagación, revela al hombre nunca satisfecho de sí mismo, conocedor de un más allá, que siempre se aleja como se alejan los horizontes inexplorados. Y este estudio es continuo. Anglada estudia constantemente sin cansancio, disfrutando al manejar el carbón, del que se sirve con tanta distinción y saber como maneja los pinceles. Únicamente así pueden obtenerse los brillantes resultados con que actualmente deslumbra a los artistas y al público barcelonés, únicamente así puede realizarse una exposición de importancia única que, gracias a su saber y a la amable generosidad de nuestro Ayuntamiento, viene a ser para nosotros la más clara, la más patente revelación del arte moderno que tan torcidamente han venido pregonándonos y pretendiendo imponernos los que de poco se contentan o vienen a instituirse corredores de modernismos cursis y vulgares, inaceptables porque carecen en absoluto de

la base sólida, de los profundos conocimientos que requiere todo arte serio y personal como lo es el de Anglada, de todo arte que pretende elevarse a arte superior, tan distinto del que señalaron como único bueno una secta de inútiles que probaron de entrar en la piel de «alguien», mansos corderos disfrazados de león, joyas de *doublé* que enseñan el cobre, capaces tan solo de engañar al vanidoso inexperto a quien atemoriza la ingenua confesión de su incapacidad, incapacidad que los hechos mismos delatan vergonzosamente.

Anglada es grande por su obra; su obra es grande porque es personal; y al que ha seguido paulatinamente las diversas evoluciones del insigne artista, larva, crisálida a mariposa, no puede escapársele las dificultades vencidas, la ardiente lucha que le ha conducido por el camino de lo bueno ante el insigne altar de belleza que hoy nos deslumbra en el Palacio de las Bellas Artes.

A. DE RIQUER

La crítica d'art a Mallorca (1917)

Introducció

Malgrat l'èxit de venda i de públic de la important exposició de més de cent obres que presentà al Faianç Català el mes d'abril de 1915, on s'alabà l'intent de renovament de la seva pintura i el banquet que li oferiren l'1 de maig els seus vells companys modernistes, Rusiñol, Anglada, Meifrèn, Ricard Urgell, Lluís Masriera, etc., però amb l'absència dels noucentistes, Riquer, per raons familiars i artístiques (pateix del predomini del nou corrent estètic del Noucentisme), decideix deixar Barcelona per intentar de trobar la pau i el repòs a Mallorca, on viu els tres últims anys de la seva vida, del 1917 al 1920, i on es dedica fonamentalment al paisatgisme. Riquer es posa ràpidament en contacte amb els mitjans artístics de l'illa, exposa sovint i la seva producció és ressenyada per la crítica artística local. Ja al juny de 1917 —recordem que marxa de Barcelona a finals del mes de març—, participa en una exposició col·lectiva en el Saloncito Árabe del casino La Veda (que va ser la principal sala d'exposicions de Palma junt amb el Cercle Mallorquí), amb el grup de deixebles d'Anglada Camarasa quali-

ficat com el Grup de Pollença, amb Cittadini, Bernareggi, etc. No és, doncs, gens estrany que Riquer escrigui uns mesos després, en el número 2 de la revista *Mallorca* (15 de novembre de 1917), un article intitulat «Notas de arte. La exposición de La Veda». Després d'un llarg preàmbul dedicat a la importància del color en la pintura i la constatació que els pintors que exposen a La Veda són tots bons coloristes, els va citant l'un rere l'altre i en fa una crítica molt valoradora. Per això no s'entén gaire que al final, servint-se de l'autoritat de l'aleshores cèlebre crític d'art francès Camille Mauclair, que ha esdevingut molt conservador d'ençà de l'any 1910 i del qual té a la seva biblioteca l'assaig *Trois crises de l'art actuel*, condemni l'art d'avantguarda, absent de l'exposició, i defensi la «necesidad de la tradición, del estudio, del orden».

En l'altra crítica, publicada també a *Mallorca*, en el número 6 (13 de desembre de 1917), Riquer es felicita de l'empenta de la vida artística a Mallorca, lluny de la reputació d'indolència que té el poble mallorquí. Ens parla, doncs, de dues exposicions que tenen lloc alhora a Palma i, com que són de pintors joves, es pot permetre de ser més aviat generós i d'aconsellar-los, com a artista veterà que és. Primer s'interessa per l'exposició d'un jove pintor mallorquí, B. Canals, als salons de l'ebenista Juncosa, i després, per l'exhibició col·lectiva d'un grup també de joves artistes —Pons, Vidal, Salvà i Ferrà— al saló de La Veda. Riquer els indica a tots el camí que han de seguir, i ho fa citant Oscar Wilde i afirmant la superioritat de l'art sobre la naturalesa:

El arte, según el mismo Wilde, es la protesta ardiente, la valerosa tentativa del arte para enseñarle a la naturaleza lo que debiera ser.

«Notas de arte. La exposición de La Veda», *Mallorca*, Palma, núm. 2, 15 de novembre de 1917

Mi buen amigo Narciso: me preguntas mi parecer referente a la actual exposición de La Veda y, por lo que valga, allá va ella. Ante todo, debo decirte que los colores, por sí mismos y descartados de su empleo imitativo (imitar figura, paisaje, arquitectura, etc.), los colores, pues, tienen un sentido. Una gradación o asamblea de colores no figurando ningún objeto real puede resultar rica o pobre, elegante o pesada.

Nuestra impresión varía según su ordenación, su ordenación tiene, por lo tanto, una expresión. Un cuadro es una superficie plana coloreada, en la cual diversos tonos y diversos grados de luz se han repartido con esmero: este es su ser íntimo; ahora, que estos tonos o estos grados de luz formen figuras, ropajes, rocas o árboles, esta es para ellos una propiedad ulterior que no impide a su propiedad primitiva de guardar toda su importancia y todos sus derechos. Así pues, el valor propio del color es enorme. Es el canto del cual las figuras no son más que el acompañamiento. El color tiene su misterioso idioma, tan extenso, tan sutil y tan directamente psicológico como sus infinitas combinaciones, que a disposición de un perfecto artista se ennoblecen descartadas de todo efecto chillón, constantemente sinfonizadas por la soberana ciencia de los valores y el divino tacto de la relación de tonalidades cantantes, encantadoras como una flor de lujo o de ceremonial. Esta es su *propiedad primitiva* de la cual habla Taine; a esta se refiere Mauclair cuando al estudiar Monticelli nos dice que si una obra no expresa sentimientos o ideas, ella transforma los colores en sentimientos y respira la alegría panteísta de la luz. Aun encuadradas del revés, tales obras darían a unos ojos sensibles una emoción intensa debida a la asociación de tonalidades y a la belleza de la materia.

Por esta razón, amigo Narciso, debo confesarme agradablemente sorprendido por los artistas que exponen en La Veda. El respeto, la importancia concedida al color por artistas mallorquines o que habitan en Mallorca, no podía menos de encantarme. ¿Depende esto de los artistas mismos o de la excepcional belleza del color y la luz de esta isla encantadora? No quiero saberlo ni me importa. Cuando tenemos delante telas tan hermosamente matizadas como las de Pilar Montaner; unos ropajes blancos en los que las tonalidades cantan gradualmente armonizadas y sin discordancias; un cielo al parecer liso y en realidad atmosférico, atmósfera lograda por multitud de matices; las valientes notas de J. Piza que no sienten el miedo pusilánime de los colores potentes y cálidos sin caer nunca en lo negro, cuando se producen estas y otras obras, el interés de las mismas es lo único subsistente, y así al azar te citaré a Bauzá, luminoso, fresco de color y jugoso cuando pinta el paisaje, pero algo sucio y acartonado en sus figuras; de Palliser, unos brillantes pinos y un cuadro bien cortado, de asunto bien elegido; de J. Fuster, unas notas vigorosas, asoleadas con sol ver-

dadero sin exageraciones; de Rosselló, un estudio de monte muy trabajado, uno de los mejores de la exposición; de Cerdà, la cala de Sant Vicenç, algo deficiente en su primer término; de Cáffaro, una cabecita femenil muy bien modelada en la que ha vencido la grave dificultad de múltiples reflejos, un paisaje con casas, otro de anchuroso cielo muy bien cortado al estilo holandés. Del mismo autor, no puedo olvidar la preciosa nota de los coches de parada. Montenegro expone una Celestina de bien modelado torso, un cuadro Goya, una hermosa concepción de color bien dibujada, como sabe dibujar Montenegro, y unos estudios de paisaje, entre los que sobresale una nota de pinos fresca de color y de ambiente verdadero. Cittadini se nos presenta fuerte, luminoso, pero algo plano; G. Villalonga, colorista, que puede ambicionar un lugar preferente cuando no abuse del empastado; de Noceti, una cabeza correcta y una naturaleza muerta vigorosa; de Canals, unos paisajes laudables por la franqueza y la clara visión del natural alejada de *parti pris* y de preocupaciones; de Eliseo, un recomendable estudio de figura; de Pou, un tríptico pintado con facilidad y holgura, y lo de Mestre, franco, vigoroso, sin alardeos. F. Rosselló, unas peñas junto al mar, bien estudiadas, bien resueltas y llenas de luz, unas notas muy finas y brillantes, un bodegón vigoroso.

Gelabert aparece en esta exposición más bien como un pintor del norte, intérprete de grises, terrenos pobres y cielos nublados que como hijo fascinado por la belleza de la Isla de Oro. Fuster Valiente quizás pertenezca a la vanguardia, a esta vanguardia a la que no alcanza nuestra mirada de *pompier*, educada en el natural y seducida por las bellezas de lo clásico.

Poco hay de escultura. El desnudo de Castaños está bien modelado, es carnoso; el retrato, decorativo, algo duro. Vila expone un bonito mármol que titula *Ensueño*, el proyecto de un monumento a Ramón Llull bien concebido. Es de mencionar una talla de F. Rosselló, una blonda en madera, si tú quieres.

Por lo demás, desconfía, amigo mío, de este arte que es chillón a sabiendas, queriendo serlo como si el que más gritara más razón tuviera. Antes de querer razonar nuestra opinión sobre ciertos cuadros, nos hallamos sorprendidos por una evidencia banal y brutal: esos cuadros son horribles de ver. Parece que los profetas del porvenir revelen una fealdad rebuscada, bárbara, chillona. La voluntad de la feal-

dad, en el extranjero como en España, ha sido expuesta al público con especial insistencia y con el ruidoso asentimiento de una prensa enloquecida por el miedo de parecer atrasada. En el Salón de los Independientes, donde no hay jurado, y en el Salón de Otoño, han sido admitidos sin que se discuta esta crisis de fealdad. Hablando de ellos dice Mauclair en su precioso libro —*Tres crisis de arte actual*— es siempre posible encontrar verdades útiles en la mala pintura. Y, francamente, preciso es decir que esta pintura, resultado de lo extraño y cacofónico, de una serie de vanidades, de cansancios, de confusiones, de escrúpulos, de manías y de ignorancias, aparece decididamente insoportable a gente que sabe razonar y de videncia clara.

El apadrinamiento y la complacencia de una prensa fácil, cobarde o trabajada por el *marchand*, para quien el vanguardismo es una razón pecuniaria, no impedirán el encogerse de hombros desdeñoso de quien no se contenta con frases. Y a pesar de todo, la *pintura independiente* tiene varios méritos, según dice el mismo modernísimo crítico. Ella nos enseña la necesidad de la tradición, del estudio, del orden. Ella nos hace, por su fealdad, apreciar el encanto de espectáculos mediocres.

¡Independientes! Rensados [*sic*], mejor dicho, ¿quién los admitiría? ¿Quién por gusto vería diariamente en sus habitaciones esas mujeres de hospital o de lupanar, esta nota perpetuamente discordante? ¿Quién a estos paisajes no prefiere la visión de araña? Así piensa Mauclair, amigo mío, el más moderno, el más profundo, el más adelantado de los críticos actuales.

Y hasta la próxima.

A. DE RIQUER

«Manifestaciones de arte», *Mallorca*,
Palma, núm. 6, 13 de diciembre de 1917

Amigo Narciso:

Dice Oscar Wilde en su eminente libro paradójal —*Opiniones de literatura y de arte*— que el hombre es menos él mismo cuando habla en nombre propio. Dadle una máscara, nos dice, y obtendréis la verdad. Y afirma un poco después: un crítico no puede ser justo en el

sentido ordinario de la palabra. Es únicamente refiriéndose a lo que no nos interesa que puede emitirse una opinión realmente imparcial, y es sin duda por eso que una opinión imparcial queda desposeída de todo valor, porque viene de persona a la que no interesa lo que critica. Pues bien, a pesar de estas afirmaciones, voy a ver si te digo la verdad, sin máscara, de lo que me interesa. Me interesan las dos exposiciones actuales que pueden visitarse en el local de La Veda y en casa del delicado mueblista Sr. Juncosa. Me interesa el movimiento de arte que se inicia, sucediéndose las exposiciones unas tras otras, demostración palpable de que el arte vive en Mallorca y de que esta indolencia de que se acusa al pueblo mallorquín no es más que de apariencia. Todo parece quieto *e pur si muove*.

¿No es realmente admirable ver a un artista como B. Canals luchando, en los ratos de ocio que puede permitirse, para arrancar del natural notas de color, paisajes, naturaleza muerta, figuras, todo aquello que le seduce y encanta para fijarlo en la tela?

Yo de mí sé decirte que su exposición me ha sorprendido, como me ha sorprendido en él, el hombre enamorado de su arte, sencillo, afectuoso y amable. Lástima que Canals haya querido exponerlo todo. Una esmerada selección se imponía y de ella hubiera resultado beneficioso el conjunto, que se nos presenta ahora algo desigual y complejo. Canals se enamora de todo y si bien se nota cierta predilección por el paisaje vibrante y luminoso, se le siente indeciso. Su producción es fácil y potente y cuando sus esfuerzos vayan encaminados a un ideal único, fijo, bien determinado, no dudamos de que su obra llegará a imponerse, pues el artista dispone de cualidades que le permitirán llegar a ello. Su obra es espontánea, fácil, hija de un delicado observador que parece haber estudiado las leyes prismáticas de los complementarios, que parece saber mentir con el hermoso donaire y la firme convicción de un poeta o de un pintor. Sí, he dicho saber mentir y no te extrañe, pues, afortunadamente para nosotros, la gran Naturaleza es imperfecta; de otro modo, el Arte no existiría. El Arte, según el mismo Wilde, es la protesta ardiente, la valerosa tentativa del hombre para enseñarle a la Naturaleza, simpático, lo que debiera ser. La Naturaleza es indiferente, es inconsciente. El que sabe mentir es el que emprende la difícil tarea de sublimarla, es el músico, el poeta, la danzante que perfecciona el gesto fugaz traspasando la natural

vulgaridad; el artista que revela su alma, la suya, en una línea, una vibración, una tonalidad; en un sentimiento propio que impone; en un conjunto de armonías que lleva en él y que sabe avalorar interesando conscientemente. La mentira que aquí se defiende es el Arte. Después de todo, ¿qué es una hermosa mentira? Simplemente lo que posee en sí mismo su propia evidencia.

Citaremos de entre las obras expuestas por el señor Canals el n.º 52, torrente, cálido, alumbrado por el sol; el 35, bien visto de color; 17, muy rico; 76, bien apuntado. Los n.º 22 y 25, bodegones amplios, pintados con seguridad. El 11 es un jardín luminoso muy recomendable, aunque algo rico; los almendros que llevan el n.º 91 y el 36, jardín interpretado por un colorista; el 19 y 51, fácil y vigoroso el primero, luminoso el segundo. Algo más pudiera citar, pero terminaré por el autorretrato, sencillo, franco, bien pintado. Canals es un artista, amigo mío, y yo le aconsejaría que, seleccionando su producción, traspase los límites de la isla, seguro de que le espera el aplauso de conocedores.

La sociedad La Veda, cuyos esfuerzos son verdaderamente loables y dignos de encomio, expone obras de los Sres. Pons, Vidal, Salvá i Ferrá, simpático grupo de los que también luchan por algo no preciso aún, pero que lucha y estudio afirmarán. Lucha interna, estudio de sí mismos delante del natural en busca de su personalidad, descubrimiento de la soñada incógnita que vive en ellos mismos, el camino propio y no el pisoteado lodazal por donde pasa todo manso cordero, es lo que se me antoja que van en pos los cuatro expositores y este es el único medio de llegar a ser alguien. Sobreponerse a todo y a todos con algo personal es lo que debe perseguir el artista. Mauclair, hablando con esta fuga, con el entusiasmo que le caracteriza, de los pintores del Renacimiento italiano nos dice que ellos, doblegando la naturaleza a su voluntad creadora, se inspiraban en ella, sin respeto a la verdad de imitación. La impresión que dejan en su mente los cuatrocentistas y los cincocentistas, impresión dominante, es que este cielo de artistas supo infinitamente mejor que nosotros lo que verdaderamente es la traducción de un sentimiento por la forma y se ve obligado, ante el imponente cúmulo de producción grandiosa, a recurrir a la idea de que el arte actual nace y busca *un algo*: pero esta excusa le sonroja y el eufemismo le parece hipócrita, de tal modo que

este *algo* se le antoja poco comparado con aquella sana y noble producción alejada de enfermizas manías. El color, medio por los cuatrocientistas, es el objetivo único, el asunto no es más que el medio de entregarse libremente a la orgía del color. La emoción que producen Moroni, Bronzino, Giorgone, Bellini, Sebastián del Piombo o Ticiano es inherente al color, a la pasta con sus relieves, a las veladuras, a los descubrimientos inimitables de estos opulentos químicos que, en vez de componer sus sueños según la vida sintetizada y traspuesta, infunden a la vida su genialidad plástica, su radiante realismo.

Y estas, amigo Narciso, son las ideas que despertaron en mi mente la contemplación de las obras expuestas en La Veda y en los aristocráticos Salones Juncosa, unas y otras dignas de encomio.

Hasta otra,

A. DE RIQUER

Homenatge als grans mestres del passat

Introducció

Tornem al recull poètic *Aplech de sonets*, però ara a la segona part, pertanyent a l'edat mitjana i al Renaixement. Com ja hem vist en els sonets dedicats al Prerafaelisme, la temàtica de l'idealisme del recull és l'art mateix. El poeta fuig de la realitat del present i evoca sublims aspiracions, magnífiques i llunyanes ombres de temps remots. El món de l'edat mitjana és evocat per figures emblemàtiques com *Lady Godiva*, *La belle dame sans merci*, *El jutglar*, etc. I és només quan Riquer es mou del Quattrocento cap al Renaixement que apareixen els grans artistes que admira: Guido d'Arezzo, Pietro Aretino, Dante i Giotto, reunits en el sonet en què Riquer evoca la Capella Scrovegni a Pàdua; Dante i Leonardo da Vinci, que celebra en «A Florència», i la cèlebre *Primavera* de Botticelli, que Riquer rememora mitjançant el model *Simonetta Vespucci*. També hi ha una evocació, amb el Tintoretto, de la pintura monumental de l'escola renaixentista de Venècia del segle XVI, i un sonet dedicat al gran orfebren Benvenuto Cellini en el qual s'al·ludeix a la seva violència. El que domina, però, és l'admiració de Riquer pels primitius italians, per un art alhora idealista i decoratiu. També podem notar, i ja ho hem comentat en parlar de Robert Anning Bell, l'admiració de Riquer envers el Renaixement, una mena de síntesi entre l'antiguitat i la cristiana edat mitjana.

La primera part dels sonets de «Temps moderns» és una incursió en el segle XVIII francès. L'afició de Riquer per l'esperit galant i refinat

del segle XVIII ja es detecta en la seva biblioteca, que contenia obres valuoses del rococó, fet que es pot relacionar directament amb l'homenatge al gran enquadernador francès de l'època, Derôme, que trobem al sonet «Madame de Pompadour». Dos dels artistes més representatius d'aquell esperit del segle XVIII, Watteau i Boucher, són motiu de dos altres sonets. Aquest interès pel segle XVIII francès és revelador de l'evolució ideològica del nostre artista. El Riquer catòlic, moralista, fundador del Cercle Artístic de Sant Lluc els anys noranta, decorador del presbiteri de la basílica de Montserrat, no té gran cosa a veure amb el Riquer dels inicis del segle XX, molt més eclèctic, sensual i liberal. Tenim un exemple d'aquesta nova actitud en el sonet «En una plana de l'Eridon i Amina de Goethe», en què apareix el tercer gran pintor francès del segle XVIII llibertí, Fragonard, el qual, segons Riquer, va donar a la visió moderna, exquisida, de Goethe una forma voluptuosa: «un aire tebi, impur | un no sé què d'exòtic i d'estil Pompadour».

Aplech de sonets, Barcelona, 1906

Edat mitjana i Renaixement

«La Capella Scrovegni a Pàdua»

Giotto romp la cadena oriental, de vell or;
transcriu en los seus frescos la inspiració divina,
construint la socolada del temple enlluernador
on viurà l'epopeia Paduano-Florentina.

Capella de Srovegni, amb quin místic fervor
i amb quin recolliment el vianant camina
per damunt l'enllosat, quan sa pensa endevina
els colloquis que guardes en la nau i en el cor!

Dintre la llum velada veig a Giotto pintant;
el Dante, roig-vestit, com anava guiant
ton simbòlic pinzell que lentament transcriu

la pensa del poeta, lluminosa i alada;
sento el nom angèlic, piadós de Beatriu,
amb un sospir que es mor en ta nau elevada.

«A Florència»

Salve, Florència bella, progressiva i constant,
bressol dels grans enginys amb què s'honra la història;
en l'esplendent camí que guia triomfant
al lloc on el Temps corona la Victòria,

la deua de les Arts lloreja ta memòria!
Has sembrat per carrers i places del voltant
el teu fecund enginy que s'aviva creant;
més que ciutat, ets temple erigit a la Glòria.

En les serenes nits, em sembla de vegades
que es mouen davant meu, a prop del Vell Palau,
fantasmes medievals que es deixen despedint-se:

Fins demà, poeta, Artista, si a Déu plau!
i Leonardo es perd per vies ombrejades,
mentre que el Dant s'endinsa en la fosca, esvaint-se.

«El Tintoretto»

Amb el cap baix, les mans darrere el cos ajuntades,
baixava el Tintoretto del gran Palau Ducal:
les teles recordant que deixa esbossades,
se sap el creador d'una obra genial,

i avança lentament, dubtant, prenent a mal
les grans composicions per son cervell creades,
que hi ha defalliments fins per un immortal.
La plaça de Sant Marc travessa, i a volades

s'abaten els coloms fent-li un arc gloriós;
d'un cop de peu els rep o llença en hora mala,
i un d'ells queda sagnant, morint-se batent l'ala.

Sentat prop d'una taula l'artista somniós,
sent al fons del seu cor que un pesar l'oprimia,
i una llàgrima cau pel colom que es moria.

«Simonetta Vespucci»

Simonetta Vespucci, de brocatell vestida,
donant la mà al poeta, s'avança lentament;
Botticelli amb noblesa, a seure la convida,
ella insinua amb gràcia coral salutament

i a poc a poc, deixa caure l'ampla roba enriquida
per blondes i per joiells. Nua, conscient,
sense pena ni arrogància, el més naturalment,
alça sa forma esvelta d'una blancor exquisida.

Policià diu un vers que escolta enamorada,
mentre Sandro disposa un collaret de roses,
trobant-la bella, diàfana, sumptuosament trenada;

col·loca amb art sobre ella les glasses vaporoses
i reprèn sa gran obra amb una fe sincera.
Simonetta Vespucci, posa de Primavera.

«Benvenuto Cellini»

Amb el que porta innat un gran temperament,
i és la demostració de l'antic argument
que vol que el geni sigui el poder de crear,
Benvenuto s'ha fet dins Roma popular.

L'inviten en palau pel mig de l'alta gent,
papes i cardenals el van a visitar,
la noblesa romana ha fet acatament
al concepte exquisit degut al seu art.

Segueix la seva vida triomfant, enlluernadora,
mes ha rebut ultratge i una set el devora;
Una nit, per la via estreta i solitària,

satisfà sa venjança absurda, temerària,
i en mirar el punyal regalimant de sang,
el veu mal cisellat i el llença al mig del fang.

Temps moderns

«Watteau»

La gràcia inimitable de ta obra exquisida
 invita al benestar; l'alta arbreda aquietada,
 suaument temptadora, a fullejar convida
 sobre l'herba molsuda, de flors tota espurnada.

En l'aire passa un germen fecundador, de vida;
 festejos pastorils de tarda assolellada,
 i Pan encara contesta la fresca riallada
 d'enflocada pastora blanca, descolorida,

que destaca un gran fons d'abarrocat brancall.
 Es viu un exquisit paisatge de ventall;
 pastores que delaten un intens benestar,

amb actituds amables, lleugerament obscenes,
 que obliden sobre l'herba el deliciós pesar
 de deure cinc mil lliures de *blondes valenciennes*.

«Madame de Pompadour»

Madame de Pompadour somrient, voluptuosa,
 al fons del *boudoir* blanc papallonejat d'or,
 d'entre blondes sortint el braç carnós i rosa,
 per blondes anegada la fruita de l'amor,

parla amb l'inclit Cochin, son mestre gravador,
 adreçant-li una frase tota cerimoniosa,
 semblable a un madrigal de gràcia llicenciosa.
 Ninon introdueix l'enquadrador

i al davant de la joia per Derôme acabada,
 un instant la gran dama s'oblida de la posa:
 per l'oblit d'un moment, ja se sent ruborosa

i obrint tan gran com pot el rococó exemplar
 acota el cap i riu dins del llibre amagada
 fent tremolar a Derôme per la seva obra d'art.

«Boucher»

Boucher, ets digne fill de la França dels Lluïsos,
La França preciosa, ridícula, empolvada,
ceremoniosa, fina, d'exquisits compromisos
reverents, de minuet i blonda marejada.

Tes creacions perfumen del sòcol fins als frisos,
l'ambient dels *boudoirs* roses i la sala enjoiada
pel bronze, l'alabastre, i cornisa daurada
que avança coronant els verds pàl·lids i els grisos.

Allí viuen triomfants les teves nuditats
que revelen l'airosa distinció dels passats:
allí, els grups d'Amors, jugant i somrient,

dins l'atmosfera blava, balandrejats pel vent,
ferien els besavis; tu els vares agrupar,
i encara prové d'ells el nostre intern penar.

«En una plana de l'*Eridon i Amina* de Goethe»

Goethe us prestà una forma immortal, exquisida,
ben del segle divuit; cortès, reverenciosa,
va compondre una Grècia de línia indefinida
que hauria avalorat amb forma voluptuosa

l'exquisit Fragonard. Ell hauria donat vida
a l'*Eridon i Amina* de gràcia llicenciosa
amb la pau cortesana que en ses planes reposa,
amb l'encant suggestiu d'una visió mentida

que tal vegada s'alça amb més força i bellesa
que en les clàssiques obres els grecs han demostrat.
Dels grecs, en té la forma i guarda la noblesa,

ha adquirit el perfum hermós d'un temps passat,
i, a més a més, respira un aire tebi, impur,
un no sé què d'exòtic i d'estil Pompadour.

Homenatge a tres compositors romàntics

Introducció

Schubert, Schumann i Chopin són els músics glosats en aquesta secció musical d'*Aplech de sonets*, és a dir, s'hi glosa la música romàntica. La seva redacció coincideix amb les vetllades musicals recordades per Manuel de Montoliu i Joan Llongueras al taller de Riquer, al carrer de la Freneria, on es cantaven els *lieder* dels dos primers compositors mencionats. Montoliu i Llongueras, amb Francesc d'A. Galí, van llogar un taller davant de la plaça del Rei i van conèixer Riquer, que vivia al costat. Així ho recorda Joan Llongueras:

Con Schubert, Schumann, Mendelsshon, Grieg, con las canciones populares, con las sinfonías de Beethoven, que tocaban a cuatro manos conmigo el hermano mayor de Galí o su hermana Carlota, y con Puvis de Chavannes y los prerrafaelitas, empezó un romanticismo algo retrasado, con una tendencia mística y francamente franciscana.¹

Dec a l'ajuda i l'amabilitat d'Aitor Quiney el coneixement d'un altre curiós i interessant testimoni d'aquestes vetllades musicals. Es tracta d'un sonet que es va publicar a la revista *Art Jove* (núm. 13, 15 de juny de 1906), petita revista d'art i lletres característica de la transició entre el Modernisme i el Noucentisme, amb vinyetes d'Alexandre de Riquer i d'Ismael Smith. Curiosament, aquest poema, que no és firmat, però sí datat el 5 de febrer de 1906, es troba al costat d'un text en prosa de Josep Carner i d'un poema de Jaume Bofill i Mates. Ens dona una idea de la concurrència i l'atmosfera d'aquestes vetllades musicals i podem sospitar que l'autor és un d'aquests joves poetes que hi assistien. Ens ha semblat adient fer-lo conèixer.

¹ Joan LLONGUERAS, *Evocaciones y recuerdos de mi primera vida musical en Barcelona*, Barcelona, Dalmau, 1944, p. 152-163.

«Una sessió Schumann a can Riquer»

Quietes, silencioses, escolten les figures
de Schumann entonar les notes dolorides;
vestides d'atenció i de dolor guarnides,
harmòniques gemint, en solemniais postures.

Un escultor molt alt; poetes, criatures;
un místic figurat de galtes esgrogueïdes;
pintors, estudiants, fins dames ben vestides,
i suculents burgesos i damiselles pures...

L'entusiasme ha florit; parla en veu poderosa:
Wagner no és inspirat, Beethoven ben petit;
Schumann és l'ideal de la cançó amorosa!

Que diguin! Tes riallades canten dolor infinit,
i ta carn, dolça amiga, ritmeja, voluptuosa,
el més gran cant d'amor que l'home hagi sentit.

No és, doncs, sorprenent que en aquest ambient romàntic Riquer associï la música amb l'expressió de la nostàlgia, la sublimació de la desesperació o la melancolia. L'analogia entre la poesia i la música fa d'aquesta secció la més simbolista d'*Aplech de sonets*. Riquer intenta evocar l'inefable misteri i bellesa de la melodia mitjançant la sinestèsia o les associacions cromàtiques:

En les nits blaves, lluminoses,
Schubert, com s'alcen els teus cants.

En el cas de Schumann, la nota característica de la seva obra és identificada amb l'antítesi entre la font de desesperació que és la música i els seus poders de sublimació:

De tes amargues llàgrimes i de tos desconsols
Esclaten poms de roses i cants de rossinyols.

«Schubert»

En les nits blaves, lluminoses,
 Schubert, com s'alcen els teus cants!
 i com esclaten remoroses
 tes melodies suplicants!

En les nits grises ressonants,
 de tes romances llagrimoses
 d'un ideal totes friseses,
 s'emplena el cor de dols humans,

plora del plor de Rosimonda
 quan conta al vent sa pena fonda:
 «La lluna brilla amb llum d'argent,

mon cor et busca vanament;
 per més que Amor se te'n va endur,
 sempre viuré tan sols per tu.

«Schumann»

De tes amargues llàgrimes que arriben sospirant,
 n'he sentit tot el pes planyívol, dolorós
 que exhala la tristesa melòdica, vibrant,
 com una joia rara de dolor voluptuós.

Tos cants d'enamorat, oh Schumann portentós,
 tot l'ambient de mon ésser l'han omplert onejant;
 han desvetllat el temps de joventut radiant,
 i de tos plors, oh mestre, havem plorat tots dos.

Seguint els teus amors he anat seguint els meus
 i hauria volgut dir-los amb frases musicals,
 tos melòdics instants m'han sigut sempre breus,

fent manyaga la pena, voluptuosos els mals:
 «de tes amargues llàgrimes i de tos desconsols,
 Esclaten poms de roses i cants de rossinyols».

«Chopin a Mallorca»

Oh creador de belles subtilitats nervioses!
Chopin!, amb l'ample gest que s'expressa l'Amor
omple l'espai vibrant d'onades misterioses
que exhala el teclat amb piadós fervor.

I com canta entristida ta ànima del nord!
de quines creacions i frases melodioses
va vibrant transportada pel sol de l'Illa d'Or,
impregnades del ritme de platges remoroses!

Somriu ton llavi groc, malaltís, reflectint
somniaços poemes que mai no s'han escrit,
i onegen suaument per l'espai infinit.

Al peu de l'alta costa, canten sentimentals,
gemeguen per les cales on la llum va morint,
i ploren, roca endins, endreces funerals.

**Una biografia, una presentació de catàleg, una salutació,
una ressenya de llibre i un discurs**

Introducció

Per tal que aquesta edició dels escrits de Riquer sobre art fos realment la més completa possible, he decidit afegir-hi uns quants textos de Riquer relacionats amb l'art, alguns indispensables, ja que tracten d'artistes com Joan González, Laura Albéniz o Marià Fortuny, un altre que reflexiona sobre les idees estètiques de Rodin i, finalment, dos escrits que potser no estan directament relacionats amb l'art, però que em semblen interessants ja que revelen la lluita que van emprendre els intel·lectuals del país, els anys 1910, per fer de Catalunya un país civilitzat i culte.

L'article sobre Joan González, el germà gran de Juli González, és molt important perquè és gairebé l'únic escrit de referència sobre la seva vida, i en la bibliografia posterior de l'artista sempre és utilitzat. Inclús en la monografia de Pierre Descargues, *Joan Gonzales*, editada a París l'any 1971 en la col·lecció «Le Musée de Poche», es publica l'article de

Riquer, traduït al francès i amb la reproducció de cinc dibuixos. El que és curiós del cas, si pensem ara en la polèmica posterior amb Alexandre Galí respecte a Torres García, és que l'altre article necrològic important sobre González és precisament de Torres García, que el publicà a *Empori* (núm. 14, agost de 1908). Ambdós artistes, Torres i González, havien col·laborat en la decoració de l'església de Sant Agustí de Barcelona i s'havien fet molt amics. Joan González just havia acabat d'esculpir unes imatges d'àngels per a la capella del Sagrari quan va morir. Per això, Torres García va voler recordar-lo i valorar la seva obra amb un article.²

Aquest text de Riquer per mi és un dels més autèntics i sensibles que va escriure, ja que hi evoca amb respecte i amor un artista fracassat, un artista que, a més de no tenir sort i no ser mai reconegut, va morir molt jove, amb trenta-vuit anys, moment que hauria pogut afirmar-se la seva personalitat artística.

Els seus paisatges del Montseny, pastels i aiguades, ens donen una visió molt personal i alhora mediterrània de la terra catalana, que es podria incloure en el Noucentisme. Al contrari, però, que Torres García, i per això Riquer pot admirar la seva obra, Joan González va prendre com a model la Grècia clàssica que va inspirar el Renaixement amb el seu sentiment de la forma, i no l'arcaica i primitivista de Torres. Riquer ens dona un retrat psíquic i moral de Joan González que ens fa lamentar no haver conegut prou l'home i la seva obra, ja que va ser fonamentalment un artista honest, discret i massa modest, i, doncs, desconegut.

Un dels esdeveniments artístics més sonats de l'any 1911 a Barcelona fou l'exposició conjunta d'Albéniz, Néstor, Smith i Andreu al



Portada de l'exposició Albéniz, Néstor, Smith, Andreu, Barcelona, Fayans Català, 1911.

² Enric JARDÍ, *Torres García*, Barcelona, Polígrafa, 1973, p. 48.

Faianç Català, molt coneguda pel disseny de la coberta del catàleg, amb l'arlequí vermell i elegant d'Ismael Smith. Així ho diu Laura Mercader:

Van liderar, durant la primera dècada del nou segle, la recuperació d'una línia del decadentisme simbolista que encara no s'havia formalitzat en la plàstica catalana: la via de temàtica més sarcàstica i perversa, més estilitzada i sintètica, que provenia de l'art gràfic del britànic Aubrey Beardsley.³

Els textos del catàleg il·lustrat, una meravella tipogràfica impresa per Oliva de Vilanova en dues tintes, negra i vermella, són de Pere Corominas, autor de la introducció («Apologia dels artistes»), de Miquel Utrillo («Néstor»), de Xènius («Smith»), de J. M. Roviralta («Esmalts de l'Andreu») i d'Alexandre de Riquer («Laura Albéniz»). És curiosa aquesta barreja de modernistes simbolistes com Riquer i Roviralta, fundador de la revista *Luz* i que havia desaparegut del món artístic feia anys, de Miquel Utrillo, també vell col·laborador de *Luz*, però que defensava ara des de la seva posició eclèctica els joves noucentistes, d'un catalanista vitalista com ho era aleshores Corominas i del teòric, del verbalitzador del Noucentisme, Eugeni d'Ors amb el seu pseudònim Xènius. Aquesta barreja de presentadors podria ser una confirmació de la posició en què Laura Mercader situa aquests artistes: la frontera entre el Modernisme i el Noucentisme.

En la seva presentació de Laura Albéniz, Riquer comença a dir que és Marià Andreu qui li ho ha demanat. Riquer i Andreu havien esdevingut molt amics, ja que, a canvi de les lliçons d'aiguafort que el primer donava al segon, aquest oferia a Riquer lliçons tècniques sobre esmalt. De seguida Riquer situa Laura Albéniz en el corrent decadentista de Beardsley, Toulouse-Lautrec, Forain, una escola que ell admira perquè és eclèctic. Espera, però, que Laura superi aquest corrent per arribar a un art fort, potent i sa com el de Brangwyn o Rodin. Això li permet embarcar-se en una oposició entre el refinament d'allò

³ Laura MERCADER, «Modernistes o noucentistes?... Els darrers simbolistes decadents», a *El Modernisme, pintura i dibuix*, vol. III, Barcelona, L'isard, 2002, p. 302.

que és essencialment gran, és a dir, l'art de Tintoretto, Rubens, Ticià, Leonardo i Miquel Àngel, i el refinament modern a base d'acumulacions de coses supèrflues. Salva Laura Albéniz d'aquest anatema contra el decadentisme modern perquè ella té una ànima, un sentiment, i ha sabut crear un art íntim que s'expressa mitjançant un llenguatge distingit i discret, molt parisenc. Com sempre, quan un artista parla d'un altre artista, acaba parlant d'ell mateix, i ací, una vegada més, podem veure aquesta distinció que Riquer fa tota la vida entre art sa i art malsà, entre decadentisme i vitalisme, entre la fascinació malaltissa que li inspira Beardsley i l'admiració sense reserves envers Robert Anning Bell.

Joan Llongueras, sota el pseudònim de Chiron, va recollir els articles que publicà a la revista terrassenca *La Sembra*, l'any 1911, amb el títol *Ínfimes cròniques d'alta civilitat*, que, malgrat que Riquer no ho digui en la seva «Salutació», el pròleg al llibre, deu molt al *Glosari* d'Eugeni d'Ors, tant pel que fa a la forma com pel que fa al fons. Riquer va tenir una relació privilegiada amb Terrassa, sobre la qual no em puc estendre ací, però que vaig exposar detalladament en la meua monografia sobre ell.⁴ Només recordaré que havia dibuixat la capçalera de *La Sembra*, segurament una comanda del seu gran amic terrassenc Pi de la Serra, director de la revista, i que la llegia, com ho proven la polèmica amb Alexandre Galí o aquesta mateixa «Salutació». A més, Joan Llongueras era un dels joves artistes que freqüentaven entorn del 1900 el taller, museu i biblioteca de Riquer, al número 5 del carrer de la Freneria. Participava en les vetllades musicals que s'hi feien i, com ja hem assenyalat, ens ha deixat un record molt emotiu d'aquest taller i del seu amo en les seves memòries.⁵ El que destaca Riquer de la tasca cultural de Llongueras a la ciutat fabril que era aleshores Terrassa, és la seva ambició, gràcies a la seva tasca a l'Agrupació Regionalista, i les seves cròniques periòdiques a *La Sembra*, de veure convertida en realitat la seva ciutat somniada, de veure Terrassa con-

⁴ Eliseu TRENÇ, «Alexandre de Riquer i la introducció del Modernisme a Terrassa», a *Alexandre de Riquer*, Barcelona, Caixa de Terrassa / Lunweg, 2000, p. 36-44.

⁵ Joan LLONGUERAS, *Evocaciones y recuerdos de mi primera vida musical en Barcelona*, nota 25.

vertida en una petita Atenes. Riquer també fa al·lusió a la tasca més important de Joan Llongueras: l'educació musical del poble mitjançant la seva escola coral. I per evocar aquesta arcàdia desitjada per Llongueras no s'oblida de recordar que Terrassa té molt a prop les muntanyes de Sant Llorenç i els seus boscos, un vertader paradís que ell coneixia perfectament, ja que hi havia anat a caçar amb el seu amic Joaquim Vancells, el gran paisatgista de Sant Llorenç. Ara, gràcies a Joan Llongueras, hi passaven noves nimfes, les seves alumnes de l'escola de cant coral, «donant-se les mans i taral·lejant un himne a la joventut de viure».

L'any 1911 l'editor Grasset va publicar a París el llibre *L'art, entretiens réunis par Paul Gsell*, del gran escultor Auguste Rodin. L'èxit que va tenir el llibre es degué a la immensa popularitat de Rodin després del 1900, considerat com un dels escultors més importants de l'època. El llibre fou ressenyat molt elogiosament per la premsa parisenca i els crítics més influents, Gabriel Mourey, G. de Pawlovsky i Gustave Kahn, i va interessar Riquer, que en va publicar una ressenya a *La Publicidad*. Com que vaig trobar als arxius de la família Riquer de Palma el retall de l'article sense data, no he pogut localitzar exactament el número en què es va publicar, però suposo que va ser l'any 1912. La primera cosa que Riquer subratlla del llibre és el desinterès de la societat contemporània per l'art i la marginació de l'artista que denuncia Rodin. Després, Riquer recorda la diferència que Rodin estableix entre el «mirar» de l'home qualsevol i el «veure» de l'artista, que consisteix a treure el caràcter, ja que aquest és la veritat intensa de qualsevol espectacle natural. Segons Rodin, l'art no existeix sense la vida i aquesta es transmet mitjançant el modelat i el moviment. En la seva conclusió, Riquer veu en el llibre de Rodin la confirmació de les seves idees estètiques, el valor de la tradició, dels clàssics, d'un art sa que van conrear els primitius, els clàssics i els artistes del Renaixement.

Alexandre de Riquer fou el president dels Jocs Florals de Sant Gervasi, organitzats pel Centre Autonomista Català el 14 de setembre de 1914 i celebrats al Gran Teatre del Bosc. El seu discurs em sembla característic de l'opinió de la majoria dels escriptors i artistes catalans respecte a la Primera Guerra Mundial. Van oposar, en un tòpic recurrent, la barbàrie germànica d'un país militaritzat a la

cultura francesa, que representava la civilització. Nogensmenys, Riquer, potser més pacifista que aliadòfil, recordava que Alemanya era també el país de Goethe i la pàtria predilecta de la música, però semblava que se n'havia oblidat. En el seu discurs aliadòfil, contrarestavava l'atmosfera de pau d'una festa de jocs florals amb la guerra. En un poema més tardà, de l'any 1917, que Riquer envià de Mallorca estant als seus amics de la penya del Lion d'Or, a Barcelona, mostrava una actitud més obertament aliadòfila i oposava l'Alemanya barroera i vil a França, personificada en una al·legoria femenina que tenia tot l'encant i l'espíritual lleugeresa d'una cantant o balladora de *french-cancan*:

[...] jo vinc a dirvos amb accents de guerra
Visca la França i visca l'Anglaterra,
Deu malmeni als fellons dels Alemanys;
Confongui com estranys
Les mesnades tan vils com barroeres
De les estranyes feres
Qu'al so de grans canons que llencen flama
A la França gentil qu'ens fa l'ullet
Van volguer amputar-la d'una cama
Perque ridícul anés a peu coixet
No cantés més «couplets» ni fes esperit
No'ns digui vine arronsant el dit [...].

«Joan González», *La Il·lustració Catalana*,
núm. 268, 10 de juliol de 1908, p. 510-511

A l'edat de trenta-vuit anys ha mort a Barcelona un pintor ben ignorat pel públic i respectat per tots els artistes que l'havien conegut. Fill de Concordi González, notable cisellador que sabé dominar el ferro de tal manera que entre les seves mans, a voltes, passà a adquirir el valor d'una joia. La mania del ferro arribà en aquella casa a imposar-se despòticament, tiranitzant els fills, fins al punt de voler ofegar en ells les seves aptituds i els seus ideals, de mires molt més elevades.

Les hores d'estudi del natural els foren regatejades, la imposició de la llima i del cisell (que, malgrat tot, produïren vertaderes obres

d'art) semblà que per un moment ofegava el gran desig d'assadollar-se de naturalesa, de dibuixar i de pintar; mes tan prompte com la mort acabà fatalment amb el pare, que per llei natural havia de desaparèixer abans que els fills, tota la família, composta tota ella d'artistes, com un ramat que se sent lliure, emprengué el vol per a deturar-se a París, a París, aquella gran vila somniada desesperadament com una ascensió inaccessible, que es presenta com un gran temple d'art obrint generosament les portes de la glòria, sense guardar-se cap secret en el camí dels que condueixen a l'art que cadascú pretén.

En Joan González, que havia estudiat en el taller de Rossendo Novas, que havia dibuixat mobles per a en Vidal, que havia donat lliçons a la seva filla Lluïsa, que junt amb el seu germà Juli i esporuguit pel record dels consells del seu pare, s'encarregà una curta temporada del taller de ferreteria, volà junt amb els altres i, un cop a París, junt amb els altres, va sentir el pes feixuc de la lluita per la vida. Al mateix temps que es desvetllaven els seus grans entusiasmes en les encantades galeries del Louvre, que sembla que diguin amb misteriós llenguatge les frases afirmatives dels pensaments que la intuïció crea anticipadament, al mateix temps es desvetllava amb tota la seva força la pobresa de mitjans, i quan el cervell engendrava una creació ambiciosa, les dificultats materials venien a destruir-la. I aquesta lluita fatigosa que mata a poc a poc, la sostingué en González deu anys consecutius, deu llarguíssims anys que acabaren amb la seva delicada constitució, per a tornar-nos-el a Barcelona, d'on era fill, gairebé més mort que viu.

Durant aquests deu anys de París, va estudiar incansablement, prenent com a mestres els grans homes de l'escola de Barbizon, entusiasmant-se amb les creacions de Puvis de Chavannes, dibuixant, fent aquarelles, portant sempre en ell, com la recança, l'enyorament d'un país abandonat, somniant el Montseny amb les seves grans distàncies i les seves fondalades frescals, la intimitat d'aquell poblet de Palautordera on havia passat la seva infància, el millor de la seva vida, i... pintant, cosa estranya, enmig del brogit de la gran vila, records del Montseny i evocacions catalanes que tenen l'encant suggestiu de l'amor i l'enyorament que sentia per totes elles.

La delicadesa de Joan González, les seves aficions, els seus estudis, feien d'ell un ser fora de sèrie, un home ben diferent de la comu-

nitat dels homes. Artista fins al moll dels ossos, s'impressionava en gran manera en sentir música; una sonata de Chopin, una simfonia de Beethoven, un cor de César Franck l'obligaven a un mutisme respectuós que, el qui no el coneixia a fons, hauria pres per fredor, i les notes d'or d'una melodia popular ben nostra feien que, quan finalitzava, s'aixequés barrejant el seu somriure trist amb una tos cavernosa per dir: «Que està bé, tot això! Això és música de sempre, és música per a tots, és música eternal». I després buscava un raconet entre amics ben íntims, on pogués delectar-se passant desapercebut.

La seva instrucció li permetia descobrir tota mena de bellesa i entusiasmar-se amb els primitius com s'entusiasmava amb les més revolucionàries creacions d'última hora, sense que això l'hagués apartat mai del seu camí ni dels seus propòsits fermament catalans, prenent com a model els clàssics i veient-ho tot com embolicat d'una atmosfera grega; si dibuixava una pastora, florejava en el seu llavi el vers d'una ègloga de Virgili, i un vailet del Montseny reflectia la bellesa d'un adolescent teocritarià. Tot s'ennoblia en el seu cervell: un obrer li feia somniar un Aquil·les; uns ulls misteriosos, la misteriosa creació del *Hamlet* i la inclinació d'un cap, la vaporosa Ofèlia.

La seva visió no va ser mai la visió d'un home vulgar, sinó sempre la d'un home cultivat, revestida de la noble erudició que amagava cuidadosament, sense que mai per mai en fes gala. Quina llàstima que quan els esforços de tota la seva vida semblava que l'havien portat definitivament a la creació d'allò que ell pressentia, d'alguna obra seriosa amb la qual ens hauria donat la seva mida, en González hagi desaparegut, no deixant més que dèbils temptatives del que podia fer aquell caràcter ferm i estudiós, soferit i pacient, que no proferia una queixa, que sabia ofegar el seu dol intern sense molestar a ningú amb vanes exterioritzacions.

L'últim que va produir van ser uns àngels en escultura per a la capella de Sant Agustí. Mentre els feia, va tenir, per a ell, la bona nova del retorn de la seva família. Per a rebre'ls de la millor manera que podia, demanà una quantitat anticipada sobre els seus treballs, a fi d'arreglar un piset on poguessin viure dignament. Allí va morir abans que arribessin, va morir a poc a poc, igual que un llum que s'extingeix, bo i dient: «Si jo pogués anar-me'n al Montseny, al bosc, a jeure sota una alzina, em sembla que em posaria bo». Quan deixà París, ell

mateix deia: «Jo faig com les cigales, haig d'anar-me'n enllà, a cantar amb el sol». I la veu li va ser negada, com li va ser negada l'ombra de l'alzinar, com li fou negada la satisfacció de veure que, al cap de poques hores de la seva mort, li arribava de París, del Saló dels Independents, una carta admirativa dels seus dibuixos, en la qual se li demanava permís per a la seva reproducció en el catàleg, com a nosaltres ens ha sigut negada la seva obra, i és una vertadera llàstima. Llàstima, perquè artistes de temperament tan accentuat com el que tenia González, no en neixen tots els dies.

El sentiment de la forma havia fet d'ell un escultor, com el sentiment de la llum n'havia fet un pintor, i els seus desitjos de saber, que han persistit constantment fins a la seva mort, havien educat el gran poeta que portava a dintre i que, fora dels seus més íntims amics, ningú ha conegut, extingint-se amb ell, junt amb la seva adorable modèstia, perquè ningú arribi a conèixer-ho. Amb tot, som molts els que guardarem d'ell un record perdurable, i que, sentint tal o tal frase i admirant segons quins aspectes de la naturalesa, somriurem tristament, pensant: «Això fa González; si en González fos aquí...!».

A. DE RIQUER
juny de 1908

«Laura Albéniz», *Exposició Albéniz, Néstor, Smith, Andreu*,
Fayans Català, 14 de gener – 7 de febrer de 1911

Laura Albéniz

Amigo Andreu: cualquiera que me hubiese formulado la proposición, hubiera obtenido una amable negativa. Yo hubiera sacado a relucir mis múltiples ocupaciones, quizás hubiera procurado disuadirle del proyecto de catálogo, o tal vez hubiese alegado, con falsa modestia, mi inaptitud. Siéndole deudor de toda la técnica que poseo en mis pequeños conocimientos de esmalte, una negativa se hacía imposible, y, accediendo a sus deseos, voy a procurar resumir mi impresión por lo que se refiere al arte de la señorita Albéniz, que viene, como si dijéramos, a continuar polícromamente aquellas melodiosas ondas sonoras con que el padre supo cautivarnos.

Notas, armonías de color, misteriosos apuntes de una forma a veces casi impalpable como un gemido musical, es lo que yo veo en la obra de Laura. Veo en ella una visión educada por los refinados y aun por los decadentes modernos. Sin conocer a la artista, presiento sus entusiasmos por Toulouse-Lautrec, Aubrey Beardsley, Forain; es la continuación de una escuela que yo admiro porque soy ecléctico en arte y acepto la belleza sea cual fuere y venga de donde viniere. Los ojos inmensos, exagerados, perdidos en la penumbra proyectada por un sombrero enorme; los ojos inmensos, exagerados, que dan vida a una mezquina faz incolora en la que vibra el bermellón de buena marca que ha teñido unos labios, unos brazos y unas piernas mezquinas que inician un ritmo de perversidad inconsciente u obligada, despiertan ideas lastimeras, nos mueven a compasión y nos descubren un mundo de inagotable miseria, de pechos enflaquecidos, sin voluptuosidad ni forma, que dejan pensativo como una sátira goyesca y amargan como una lágrima de Verlaine.

Yo espero que el arte *actual* de Laura Albéniz vibre con las postreras vibraciones de una decadencia que en la época de Brangwyn, Rodin, Stuck, Gerald Moira y tantos robustos firmes campeones de una escuela fuerte, forzosamente ha de verse aniquilada por la magistral potencia de lo que es sano, sin que le quepa otro recurso que fortalecerse o morir.

Los grandes maestros actuales nos hablan con acordes vigorosos, del mismo modo que se expresaron Tintoretto y Rubens, Ticiano y Leonardo. Estos tienen en sí el noble refinamiento de la composición armónica, la riqueza exuberante del color, la hermosura del gesto y de la línea, sin necesidad de mezquinas acumulaciones de joya, de enormes plumas, de hiperbólicas lazadas; y ese refinamiento de lo esencialmente grande, forzosamente ha de imponerse al refinamiento de lo esencialmente superfluo y postizo. Yo no sé qué grande artista, Miguel Ángel o tal vez Leonardo, dijo que la belleza era la supresión de toda superfluidad, y, en este llamado refinamiento moderno, si suprimís las superfluidades, quedaréis con la tela o con el papel en blanco. No sucedería así con lo de la señorita Albéniz, por más que su arte forma parte de este refinamiento moderno. En él hay un sentimiento, un alma que vibra delicada pero intensamente, y comprendo que Maeterlinck, seducido por la expresión de la forma externa, que

resulta una reticencia de aquella interna, deseara ver una de sus obras interpretada por el seductor talento de Laura Albéniz. Su raciocinio observador y sutil, expresándose siempre con facilidad, evoca lo trágico de Toulouse-Lautrec, lo perverso de Aubrey Beardsley, lo cínico de Forain; siempre con la claridad de una artista que ha visto y sabido ver, que ha bebido directamente en la fuente y no en botellas precintadas para la exportación, como revistas, periódicos, etc. Su arte *actual* es un arte seductor que encanta, arte íntimo que, donde sea que se le coloque, hablará un lenguaje distinguido y discreto, evocando gestos, formas y refinamientos parisienses.

Tal es mi impresión, amigo Andreu.

¿La cree V. digna del Catálogo?

A. DE RIQUER

«Salutació», a Joan Llongueras [Chiron], *Ínfimes cròniques d'alta civilitat*, Terrassa, 1911, p. 13-16

Oh tu, que en aquest llibre vols perpetuar les múltiples i variades impressions de la inquieta vida terrassenca! Jo no sé si ignores, a través de l'inevitable enyorament ciutadà, que per força has de sentir, l'abundància de repòs i de calma i la riquesa d'oxigen que daval·la dels cims del Sant Llorenç altiu clapejats per les taques fosques dels boscos centenaris. Tu ambiciones que la ciutat fabril i el bracejar oliós dels èmbols acerats, en el neguit de la seva producció, arribin a moure's al ritme d'una cançó de Schumann o d'un motet de Bach i arribin a aturar-se a meditar una frase de Goethe o a contemplar una pintura de Leonardo. Alta ambició; noble ambició d'artista intransigent i d'artista visionari i bondadós que et porta a voler els homes que et rodegen, tan artistes i tan somniadors com tu; les dones, com tu, tan impulsives i tan distingides i aureolades de poesia i els nens tot innocents, francs, robusts, brincadors i ideals, amb les veus clares i els gestos ardits i les galtes sonrosades! És tan forta aquesta ambició teva que no n'has tingut prou de continuar, impulsar, expandir i renovar l'obra meritíssima de l'Agrupació Regionalista; has sentit que podies influir i penetrar més enllà amb aquestes cròniques periòdiques de *La Sembra* i has sembrat, constant i gene-

rós, idees noves i nobles, i delicats sentiments, i alliçonadors exemples per a què s'encengui en l'intel·lecte de les gentes l'anhel suprem de la ciutat ideal futura.

El gest és hermós i l'obra és bona. L'enfilall de cròniques que componen aquest llibre és tot ell el gran desig de veure convertida en realitat la teva ciutat somniada; la teva ciutat exemplar; la teva petita Atenes, on l'amor i la bellesa i la més alta normalitat regnin sobiranament en una harmonia perfecta. El que has anat desgranant, dia per dia, en el setmanari lluitador, ho reculls avui curosament i en fas un llibre. Oh, llibre benaurat que pots ésser ben profitós i ben alliçonador per a tot aquell qui atenta i reposadament sàpiga llegir-te...! Oh, llibre de la ciutat en gestació...! En tu reviu en els costums, s'assenyalen els camins, s'impulsen les activitats, es dirigeixen les energies, s'insinuen les evolucions, es combaten les rutines i s'impulsa la suprema bellesa de les coses en quadrets tan delicats com aquell exquisit que anomenes *La bondat de l'horta*, en el qual la profunda i humil veritat de la terra palpita formosa i franca i riallera. Tant pot arribar a sentir, aquell petit hortolà que tu descrius, la més subtil i refinada composició de Chopin o de Schubert, com la més noble i encopetada dama. La qüestió és senzilla: cal només que vinga a la teva Escola Coral i t'arribi a entendre, la qual cosa no és gaire difícil si s'adona dels teus moviments i de les teves mirades i arriben a ell les teves paraules clares i enceses i penetrants. Allí, en el teu castell inexpugnable, vetlles per l'esperit, per la intel·ligència i fins pel cos dels que et segueixen, i, quan això no et basta, les muntanyes de Sant Llorenç t'obren els braços. Com són de bells, aquests boscos ombrívols colorejats per les gentades alegres!... Jo diria que les fonts són més abundoses i més fresques, que les flors són més acolorides i l'herba més tendra, i el cel més blau i transparent, quan, amb llurs vestits clars i voleiadors, esbojarrades i rialleres, passen amb les cabelleres destrenades, donant-se les mans i taral·lejant un himne a la joventut del viure, les teves enardides cantadores. Els homes, mentrestant, allà a l'ombra de l'alzina secular, diuen un conte que de bon cor fa riure o, emperesits i transportats per l'abundós ben ésser, deixen divagar, per l'espai sense límits, la seva deslligada fantasia, aspirant ensem, a plens pulmons, l'olor de la molsa humitejada i els perfums de la nep-ta i de l'espígol.

Sortós tu que pots fer semblants coses i sortós tu que, del que et sobreïx en la teva abundància, pots arribar a fer-ne un llibre —palpitació de la ciutat— que jo saludo des de la primera pàgina.

ALEXANDRE DE RIQUER

«Un libro de Augusto Rodin», *La Publicidad*,
Barcelona, 1912

Cuando un artista de la talla de Augusto Rodin permite que en forma de libro se publiquen sus ideas estéticas, este libro pasa a tener para los artistas el valor de una doctrina. El camino que conduce a la belleza viene señalado por la inteligencia genial del hombre que razona serenamente sin falsos prejuicios de escuela. Es la totalidad de su creencia formada lentamente, es el resumen de las evoluciones de una vida consecuente toda ella dedicada al arte, es el resultado de la serena observación de un cerebro privilegiado lo que nos lega el gran maestro con su libro *L'art*, observaciones cuidadosamente anotadas por Paul Gsell, a quien debemos la publicación de estas ideas estéticas transcritas a medida que fueron emitidas en las conversaciones que tuvo con el gran maestro.

Es una meta, la suya, la de Augusto Rodin, la que el libro precisa, y para alcanzarla, para llegar a ella, precisan su fuerte temperamento y sus excepcionales cualidades. No obstante, en nuestra época de divagación y de anarquismo, de falsos genios y de maestros de cartón, bueno es divulgar las ideas sanas y bueno sería que cada uno de los que pretenden seguir la penosa carrera de las Bellas Artes reflexionara detenidamente las verdades que encierra el libro formado por Paul Gsell.

¿La carrera de las Bellas Artes? Ved lo que en el prólogo dice el gran escultor hablando a su amigo:

¡Realmente sois un original! Os interesáis todavía en el arte. Es una preocupación que no es de nuestro tiempo. — Hoy los artistas y los que les distinguen me hacen el efecto de animales fósiles. Figuraos un megaterio o un diplodocus paseando por las calles de París. Tal es la impresión que nosotros debemos producirles a nuestros contemporáneos. — Nues-

tra época es la de los ingenieros, la de los altos hornos, pero no la de los artistas. Se busca la utilidad en la vida moderna: todo se esfuerza en el mejoramiento material de la existencia: la ciencia inventa diariamente nuevos procedimientos para alimentar, vestir o transportar al hombre; fabrica económicamente pésimos productos para dar al mayor número falsos goces; es verdad que también aporta perfeccionamientos reales para satisfacer todas las necesidades. Pero el ingenio, el pensamiento, la meditación, ya no vienen a cuento. El arte ha muerto. El arte es la contemplación. Es el placer del espíritu que penetra la naturaleza y adivina el espíritu de la cual ella misma se anima. Es la alegría de la comprensión que lee claramente en el universo y que se recrea iluminándole con su inteligencia. El arte es la más sublime misión del hombre, puesto que es el ejercicio del pensamiento que intenta comprender el mundo y darlo a comprender. Pero hoy la humanidad cree poder pasar sin arte. No quiere meditar, contemplar, soñar: quiere tan solo gozar físicamente. Las altas y profundas verdades le son indiferentes; le basta contentar sus apetitos corporales. La presente humanidad es bestial, nada tiene de común con los artistas. Lo que es útil, no tiene necesidad de ser hermoso, dicen ellos, y todo es feo, todo es fabricado deprisa y sin gracia por estúpidas máquinas. Los artistas son los enemigos.

Así empieza su libro el gran maestro: con ese saborcillo de existencia agriada, quien llegó al apogeo de la gloria, de los honores y del bienestar, antes de especificar sus creencias no puede menos que mirar a su alrededor y expresar el profundo disgusto que le causa el menosprecio general por todo aquello que es de sí lo más elevado, de aquello que precisamente porque es elevado escapa a la vulgar comprensión de las masas, que motejan a lo que no comprenden de original extravagante o de ridículo o excéntrico.

Augusto Rodin habla de la realidad, de la ambición que siente de ser siempre fiel a la naturaleza explicando su modo de interpretarla: el solo principio del arte es copiar lo que se ve. Lo único que precisa es «ver». ¡Oh! Sin duda alguna, un hombre mediocre, al copiar, no obtendrá jamás una obra de arte: y es que, en efecto, mira sin «ver», y por más que anote minuciosamente cada detalle, el resultado será frío y sin carácter. Pero la carrera del artista no se hizo para la gente mediocre, a éstos los mejores consejos no podrían darles el talento necesario. — «El artista, por lo contrario, “ve”: es decir, que su mirada

penetra su corazón y lee profundamente en el seno de la naturaleza. He aquí por qué el artista no debe creer más que en sus ojos.»

El gran maestro explica cómo para el artista todo es bello en la naturaleza, cómo hizo su «*Vieille Heaulmière*» inspirándose en la poesía de Villon, aquella horrible vieja doblada, à *croupetons*, que mira desesperadamente sus lamentables senos, bolsas vacías, el rugoso vientre, sus brazos y piernas nudosos como troncos de parra, y esa evolución de lo bello a lo repugnante continúa siendo bello porque Rodin ha sabido «ver», porque tiene carácter, como será eternamente bella la *Santa Magdalena* de Donatello que se conserva en el Bautisterio de Florencia, pero será bello para los que sepan ver, para la gente de gusto. Rodin es como la cantatriz romana que contestaba a las silbas populares: «*Equibus cano!*». «¡Yo canto para los caballeros!», es decir, para los inteligentes.

Cuando un gran artista o un gran escritor se apoderan de una de estas «fealdades», la transfiguran instantáneamente. Si Velázquez pinta a Sebastián, el bufón de Felipe IV, su mirada es conmovedora y en ella leemos el doloroso secreto de su existencia, su dignidad humana herida y puesta en juego. Cuando Shakespeare pinta a Yago o a Ricardo III, la fealdad moral interpretada por tan preclaros entendimientos se convierte en un maravilloso tema de belleza, y es porque en arte únicamente es bello lo que tiene un carácter. El carácter es la intensa verdad de un espectáculo natural cualquiera, es lo que podría llamarse «la verdad doble»: pues es la verdad interior traducida por la verdad exterior; es el alma, el sentimiento, la idea que expresan las líneas de un rostro, los gestos y las acciones de un ser humano, los tonos de un cielo, una línea de horizonte. Todo en la naturaleza ofrece un carácter, pues la intransigente franqueza que posee el artista hace que su observación penetre el sentido escondido de todas las cosas. Y como es únicamente la potencia del «carácter» la que obtiene la belleza del arte, sucede a menudo que cuanto más un ser es feo en la naturaleza, más bello es en arte. Únicamente es feo lo que carece de carácter, es decir, lo que no ofrece ninguna verdad exterior ni interior. Cuando un artista, con intención de embellecer, añade verde a la primavera, rosa a la aurora, carmín a unos labios jóvenes, este artista crea la fealdad porque miente. Para el artista digno de tal nombre, todo es bello en la naturaleza, porque sus ojos aceptan intrépida-

te toda verdad exterior, leen en ella sin pena, como en un libro abierto, toda la verdad interior. Es el confidente de la naturaleza insensible. Los viejos robles nudosos y atormentados le cuentan su benevolencia para con la humanidad que protegen con sus ramas desplegadas, etc. Para él la vida es de infinito goce, un perpetuo éxtasis, un transporte de voluptuosidad. No obstante, sufre porque el sufrimiento cierne todo lo que ama.

En su admirable libro, Rodin habla del «modelado» con personalísimas observaciones, que así pueden servir de enseñanza al escultor como al pintor; habla del colorido en escultura y sus reflexiones sobre el movimiento deberían conocerlas todos los artistas y tenerlas muy en cuenta todos aquellos que en academias de escuelas de bellas artes educan a la juventud.

El arte no existe sin la vida, y la ilusión de la vida se obtiene por medio del modelado y del movimiento. Estas cualidades son como la sangre y el soplo que animan todas las bellas obras. — El movimiento es el traspaso de una actitud a otra y esta observación es la llave del misterio. En suma, es una metamorfosis lo que ejecuta el artista al dar movimiento a sus personajes. Representa el pasaje de una posición a otra, indicando como insensiblemente la primera se convierte en la segunda. En su obra se discierne una parte de lo que fue y de lo que va a ser. — El artista obliga al espectador a seguirle en el desarrollo de un acto a través de su personaje. ¿Habéis examinado atentamente en las fotografías instantáneas los hombres en marcha?, pregunta Rodin. Ninguno de ellos sugiere la idea de avanzar. En general, parecen inmóviles sobre un solo pie o dispuestos a saltar a pies juntillas. Yo he representado a un san Juan con los dos pies en el suelo y es probable que la fotografía instantánea de un modelo que ejecutara el mismo movimiento, nos diera el pie de detrás levantado y en marcha hacia el otro. O bien, por lo contrario, el pie de delante no habría llegado al suelo si la pierna de detrás ocupara en la fotografía la misma posición de mi estatua. Es precisamente por esta razón que el modelo fotograbadado en la misma actitud presentaría el mero aspecto de un hombre atacado de repente de parálisis y petrificado en su posición. Por esto en las fotografías instantáneas, los personajes, por más que hayan sido sorprendidos en plena acción, parecen encantados, y es que todas las partes de su cuerpo están reproducidas exactamente en la misma fracción de segundo, sin el necesario desenvolvimiento progresivo del gesto que debe prestarles el artista, traspaso entre la posición anterior y la venidera.

A pesar de lo dicho, Rodin mantiene que el artista debe copiar la naturaleza con la más grande sinceridad, y he aquí cómo se expresa: el artista es verídico y la fotografía miente, pues en realidad el tiempo no se detiene y el artista logra producir la impresión de un gesto que se ejecuta en varios instantes, su obra es ciertamente menos convencional que la imagen científica, que detiene bruscamente la acción. Esto es lo que condena a ciertos pintores modernos, que para representar caballos al galope reproducen posiciones fotográficas instantáneas, dando la razón a Géricault en su *Course d'Epsom*, para condenar a los que emplean el sistema científico de actitudes, que no revelan el movimiento anterior y se sirven de rápidas visiones de objetivo que no son las que sorprenden la clarividencia y la compenetración del artista.

Los ejemplos que cita Rodin son los de un convencido que sabe convencer, son la enumeración de obras maestras que del arte griego van a Watteau, de Rude a Molière y de este a una teoría científica. Su libro es la obra de una gran personalidad para la cual el arte no guarda secretos, todos los rincones se iluminan, todos los velos se desgarran, todo aparece claro, noble, sin rodeos, sin falsas doctrinas decadentes ni maniáticas ideas de sorpresas insanas. Muestra un camino, el único, el grande, el verdadero, aquel que no han de seguir más que los raros escogidos que llevan en ellos la inquebrantable fuerza del vencedor. El del arte sano que condujo a la gloria a los que hoy día llamamos primitivos, clásicos o artistas del Renacimiento, pues todos caben en él, con tal que sean artistas y no falsificadores de arte.

A. DE RIQUER

«Discurs del president Alexandre de Riquer»
als Jocs Florals de Sant Gervasi, organitzats
pel Centre Autonomista Català i celebrats al Gran Teatre
del Bosc el 14 de setembre de 1914, any I

Senyores, Senyors:

Els Jocs Florals, tal com jo els desitjaria, no haurien de celebrar-se en una sala com aquesta, amb president, secretari i premis.

Certament, no. Jo desitjaria que totes les festes d'art fossin sense preparació, sense cartells, nascudes de la necessitat de reunir-se i comunicar-se els creadors de tota mena d'art. Cosa semblant a aquelles reunions en les quals es glosaven els contes de Bocaccio, o l'*Heptaméron* de la reina de Navarra, en el seu hemicicle de jaspis a l'ombra de corpulents arbres, amb música de cascades, harmonitzant el conjunt els delicadíssims cànctics dels aucells, albirant-se en el fons entre el ramatge, la quieta i somniadora platja, on sobre son sorral daurat moren les ones ritmant eternament una dolça melodia.

Però, en aquests temps en què els descendents de Goethe, en què la pàtria predilecta de la música sembla que s'hagi convertit en terribles estols de suaus i vàndals, imposant concertants de metralladores amb acompanyament de canons de gros calibre, en aquests moments històrics en què fins es corregeixen mapes i es canvien fronteres, una festa de Jocs Florals significa l'oasi desitjat, on se sent un agradable benestar, sentint al poeta cantant l'amor, la pàtria i la fe, amb un reconfortador gest de pau.

Fem que per un moment s'esvaneixi l'obcecadora idea de la guerra, sense oblidar-nos dels grans crims socials, de l'horrible munió d'immigrants que retornen de llunyanes terres; ennoblím la persistent visió d'aquesta gent, que venen del treball, que no imploren caritat, sinó el dret a la vida, dret que és la vida de tots, essent com és l'evolució dels camps sembrats d'espigues, el canal que fertilitza les immenses planúries que travessen les locomotores replenes de pròdigues collites i no d'ormeigs de guerra.

Si la pau és morta, si l'artista, el músic, el literat, l'home de ciència, són a la guerra i Déu sap quantes creacions genials germinaven en cervells privilegiats i seran destruïdes per les bales enemigues i no floriran ni arribaran mai més a ésser l'encant de l'hora beatíficament sortosa en què es viu, aquesta hora que nosaltres ens trobem en amable companyia amb aquells als quals cedim la paraula per a què ens cantin l'amor, la fe i la pàtria, desitjant per a la pàtria de nostres amors, l'eterna pau i el més alt progrés.

He dit.

Marià Fortuny⁶

Introducció

Fa gairebé quaranta anys, Albert Oller em trametè un imprès de la seva col·lecció, en castellà, de vint-i-tres pàgines i amb errors de compaginació, que tenia per títol *Conferencia de A. de Riquer, MARIANO FORTUNY, Barcelona, 1915*. Ja més recentment, buidant *La Vanguardia*, vaig trobar en data de diumenge 18 de juliol de 1915 la informació següent:

El notable pintor y publicista don Alexandre de Riquer dará mañana en el Círculo Artístico una conferencia sobre la obra del eximio artista catalán Mariano Fortuny. Dicha conferencia, que será ilustrada con numerosas proyecciones de obras de Fortuny, y leída por el celebrado actor don Joaquín Montero, promete ser muy interesante, tanto por el tema sobre que ha de versar como por la reconocida competencia del señor Riquer. A ruegos de la Junta Directiva, el eminente pianista don Alejandro Ribó ha accedido a tomar parte en la velada, en la que, después de la conferencia y en obsequio a los socios del Círculo Artístico, interpretará las siguientes obras:

a) «Prelude» (de la *suite Chants d'Espagne*), Albéniz, b) *Berceuse*, Chopin, c) *Rapsodia húngara*, Liszt.

El acto será público y empezará a las diez de la noche.

La conferència, doncs, va tenir lloc el 19 de juliol, i en la ressenya de l'acte publicada a *La Vanguardia* el 20 de juliol ens assabentem que la concurrència va ser nombrosa i que «fue proyectada una multitud de diapositivas facilitadas por la Escuela de Bellas Artes», i que, a més a més, amb el concert d'Alejandro Ribó la vetllada fou concebuda com un vertader espectacle, amb un aspecte força inèdit per a nosaltres: la recitació del text, no per l'autor, sinó per un actor professional, Joaquín Montero, actor i autor dramàtic força popular aleshores a Bar-

⁶ Aquest text el vaig publicar en una versió una mica més llarga en el *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, número XXIX, Barcelona, 2016, p. 75-91.

celona. De la conferència també en va parlar *El Poble Català* en la seva edició del 21 de juliol, en un article que és gairebé la traducció catalana de l'article en castellà de *La Vanguardia*. El *Diario de Barcelona*, en la seva edició del 21 de juliol, també dedicà una nota a la conferència, que va tenir, doncs, una certa ressonància a Barcelona.

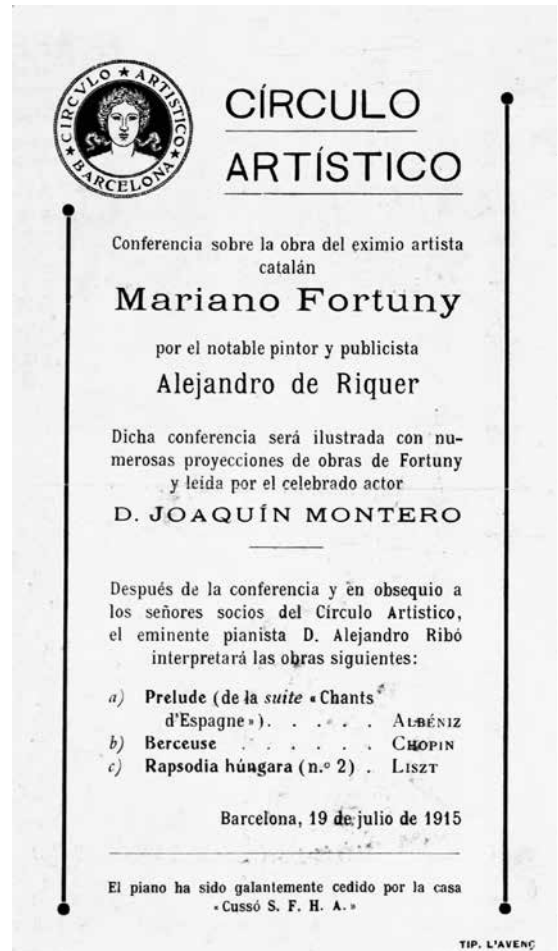
Podem pensar que tant Riquer com el Cercle Artístic volien donar un caràcter de certa solemnitat a l'acte, ja que per a ells es tractava de recuperar una figura de primera importància de l'art català que s'havia relegat d'ençà del començament del segle xx.

El context: la recepció de Fortuny els anys 1910

En el seu documentat article *La fortuna de Fortuny*,⁷ Joan Ainaud de Lasarte diu que a partir dels darrers anys del segle XIX, per la força dels moviments pendulars, es produeix una extensa llacuna en la bibliografia sobre Fortuny, a la qual va contribuir, sens dubte, la rebentada de gran part de la crítica internacional. Mercè Doñate fa referència a un fet que es pot comprovar fàcilment:⁸ quan a finals del segle XIX es van subastar als Estats Units la majoria de les col·leccions americanes que contenien, sobretot, obres dels artistes acadèmics més valorats de l'època, com Meissonier, Gérôme i Bouguere-

⁷ Joan AINAUD DE LASARTE, «La fortuna de Fortuny», a *Fortuny 1838-1874*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1989, p. 65-97.

⁸ Mercè DOÑATE, «Fortuny en les col·leccions del segle XIX», a *Fortuny (1838-1874)*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2003, p. 407.



Targeta d'invitació a la conferència d'Alexandre de Riquer sobre Marià Fortuny, impresa per *L'Avenç* (p. 204).

reau, aquestes obres havien perdut bona part del seu valor comercial, ja que els nous marxants, com Paul Durand-Ruel o Vollard, havien imposat els pintors impressionistes, i la pintura de gènere convencional en la qual Fortuny era inclòs, va ser a poc a poc oblidada o rebutjada. Recordem només que Durand-Ruel va organitzar dues grans exposicions de pintura impressionista a Nova York el 1886 i que va obrir una galeria l'any següent, el 1887.⁹ Així, l'any 1905 ja es pot dir que l'impressionisme va triomfar a escala internacional amb l'excel·lent exposició que Durand-Ruel organitzà a les Crafton Galleries de Londres. Edward J. Sullivan¹⁰ afegeix que l'any 1913 el moviment de l'art modern va arribar als Estats Units amb el terrible impacte del cèlebre «Armory Show». Per consegüent, l'interès per artistes més tradicionals, com Fortuny, amb les seves escenes marroquines o les fantasies del segle XVIII, va decaure considerablement. Joan Ainaud de Lasarte, que no coneixia, evidentment, la conferència de Riquer de l'any 1915, escriu que la llacuna fortunyaniana s'acabà a Catalunya el 1917 amb el llibre de Joan Sacs *La pintura francesa moderna fins al cubisme*, en què l'autor valora i reivindica la personalitat de Fortuny com a precursor de la pintura a l'aire lliure i de l'impressionisme. Una altra prova de la valoració de Fortuny pel Noucentisme és el fet que l'Exposició d'Art organitzada per l'Ajuntament de Barcelona el 1919 s'obria amb una Sala Fortuny, amb dotze obres de l'artista. Així, doncs, veiem que són del tot justificades les primeres línies de la conferència de Riquer quan l'any 1915 parla del desconeixement gairebé total de l'artista reusenc per part de la generació actual i de la necessitat de reivindicació d'un artista que s'ha de tornar a posar al lloc adequat.

Fonts i esquema de la conferència

Al començament de la seva conferència, Riquer ens dona les seves fonts:

Yo, con la ayuda de Mauclair principalmente, de quien transcribo una parte de esta conferencia y de los datos biográficos de nuestro Yxart, pro-

⁹ PAUL DURAND-RUEL, *Le pari de l'impressionnisme*, París, Musée du Luxembourg, 2014.

¹⁰ Edward J. SULLIVAN, «Fortuny a Amèrica: colleccionistes i deixebles», a *Fortuny 1838-1874*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1989, p. 99-117.

curaré poner de relieve ante vosotros la distinguida figura del artista catalán que deslumbró el mundo del arte.

Riquer, col·laborador gràfic de la *Biblioteca Arte y Letras*, tenia evidentment a la seva biblioteca el llibre de Josep Yxart *Fortuny. Noticia biogràfica crítica*, publicat en aquesta col·lecció l'any 1881 amb fotografats de la casa Goupil. El volum figura a la llista dels llibres de la biblioteca de Riquer adquirida el 22 d'abril de 1921 per la Junta de Museus de Barcelona, amb el número d'ordre 16. Es tracta de la segona edició, de l'any 1882. Com escriu Joan Ainaud de Lasarte, «[l']obra és interessant i ha estat sovint objecte d'utilització». L'any 1915 la biografia d'Yxart encara no s'havia superat, raó per la qual Riquer la utilitza en la primera part de la seva conferència, la biogràfica. A la segona part, dedicada a l'obra, i així tenim l'esquema clàssic de les monografies d'artistes, la vida i l'obra, a més de les seves opinions personals, Riquer es basa en Camille Mauclair. Cal recordar que Mauclair, avui molt oblidat, va ser un dels crítics d'art més influents dels anys 1890, col·laborador de les revistes parisenques més importants de l'època, gran defensor del simbolisme, ell mateix poeta i un dels millors historiadors del moviment. Però a partir del 1930 va explicitar opcions nacionalistes i reaccionàries contra l'art modern, que van prendre la forma d'un antisemitisme agressiu que el va portar a ser col·laborador del govern de Vichy. No hi ha cap llibre o article de Mauclair dedicat exclusivament a Fortuny, raó per la qual no figura en la completíssima bibliografia publicada al final del catàleg de l'exposició «Fortuny» que es va fer al Museu Nacional d'Art de Catalunya l'any 2003. No obstant això, la lectura del llibre de Mauclair *De Watteau à Whistler*¹¹ em va fer descobrir, en el capítol «Tempéraments d'artistes», entre les pàgines 158 i 170, un apartat dedicat a Fortuny, titulat «Un vibrant Fortuny», en el qual s'inspirà directament Riquer. Aquest tenia el llibre a la seva biblioteca, com ho prova l'inventari dels llibres de la biblioteca d'Alexandre de Riquer comprats per la Biblioteca de Catalunya l'any 1924 per quatre mil pessetes. A més de *De Watteau à Whistler*, Riquer també tenia, del crític francès, les obres *Fragonard* (París, 1904),

¹¹ Camille MAUCLAIR, *De Watteau à Whistler*, París, Eugène Fasquelle, 1905.

Trois crises de l'art actuel (París, 1906)¹² i *La beauté des formes* (París, 1909), la qual cosa prova l'admiració del català pel prestigiós crític. Quan vaig llegir el text de Mauclair, cosa fàcil, ja que es troba en línia, em vaig adonar que la part de la conferència de Riquer dedicada a l'obra de Fortuny era en un vuitanta per cent una transcripció, o més aviat una traducció, del capítol de Mauclair, i que l'artista català només havia afegit unes consideracions sobre la recepció de l'artista reusenc a Catalunya. D'una banda, si aquest fet és una mica decebedor respecte a la visió crítica de Riquer sobre Fortuny, d'altra banda, però, la conferència de Riquer, que no era destinada a ser publicada, ens permet conèixer aquest intent de reavaluació de Fortuny per Camille Mauclair, ja l'any 1905, en un context francès, reavaluació que Riquer fa seva deu anys més tard, l'any 1915, en un context català. La meua hipòtesi respecte a aquest interval de deu anys és que segurament Riquer, que es va casar l'any 1911 amb la francesa Marguerite Laborde, Andrée Béarn en la literatura, i que va viure algunes temporades a Oloron Sainte-Marie, ciutat de la seva segona muller, degué adquirir el llibre de Mauclair aquells anys i va decidir poc després d'emprendre, reprenent l'argumentació de Mauclair, la reavaluació que aquest havia fet l'any 1905 de Fortuny, reavaluació que, no cal dir-ho, Riquer compartia totalment.

Les estratègies de valoració de Fortuny

L'anàlisi del text de la conferència ens fa veure que hi ha tres grans estratègies de valoració de Fortuny: la primera consisteix a marcar una distinció clara i neta entre Fortuny i els pintors *pompier*s i de *tableautins*, el paradigma dels quals és Meissonier; la segona insisteix a diferenciar Fortuny dels seus imitadors, una escola que Mauclair qualifica de degenerada i que no té res a veure amb un mestre que no va tenir deixebles, i la tercera és la valoració de Fortuny com un gran gravador, especialment amb l'aiguafort. I, insisteixo, aquestes estratègies no són de Riquer, sinó que aquest les manlleva a Mauclair.

La crítica que fa Mauclair de Meissonier és molt dura i total, i pretén demostrar que, malgrat les aparences, Fortuny no té res a veure amb el pintor francès, que fou una glòria falsa, un fenomen de moda

¹² <http://archive.org>.

de mal pair, ja que, segons Mauclair, Meissonier no era altra cosa que un copista de vestits, amb un realisme fotogràfic, exacte, sense gràcia, sense humor, sempre vulgar i mai suggeridor. Fortuny, en canvi, és tot el contrari, és un visionari del color, un mestre de les mitges tints, un pintor de jerarquies. Mauclair distingeix entre els miracles de veritat, que atrauen la mirada quan hom estudia les figures de Fortuny, i els ninots de Meissonier, que no sostenen l'examen ni la comparació. Es tracta, per a Mauclair, de salvar Fortuny del menyspreu en què, al principi del segle xx, ha caigut la pintura de gènere, el *tableautin* i la falsa pintura de *casacón*. De la mateixa manera, la degeneració que van representar respecte a Fortuny la infinitat d'imitadors del mestre català, fascinats pel seu èxit en vida, tant a Espanya com a Itàlia i França, fenomen que aviat es va anomenar «fortunyisme», és condemnada per Mauclair perquè aquests imitadors es van convertir aviat, segons ell, en fabricants de cromos i en aquarellistes de calendaris. Segons Mauclair, Fortuny no té la culpa d'haver tingut tants imitadors, que, a més a més, imitaven més aviat Lami i Meissonier, creadors d'aquest gènere de pintura. És, doncs, primordial, per salvar Fortuny, separar-lo de l'amanerament de la majoria dels seus imitadors, que Mauclair no dubta a qualificar pejorativament, en una generalització segurament poc objectiva, de «petits peintres», que Riquer tradueix per «pintorcillos». La tercera valoració que Mauclair fa de Fortuny és la d'un gran gravador que domina totalment la tècnica de l'aiguafort i que només es pot comparar amb Rembrandt i Goya, és a dir, dos dels grans mestres de tots els temps de l'aiguafort. Per a Mauclair, *L'anacoreta* es pot situar entre les obres mestres de la història del gravat. No cal dir que Alexandre de Riquer, ell mateix gravador i un dels responsables de la revifalla de l'aiguafort a Catalunya a finals del segle xix, compartia plenament el judici de Mauclair sobre el gravador Fortuny, per la qual cosa no afegeix res als elogis de Mauclair, que tradueix literalment.

Motius de la reivindicació de Fortuny, queixes i premonicions

Alexandre de Riquer, que havia nascut l'any 1856, pertanyia a una generació que, en la seva joventut, fou molt marcada per l'èxit internacional de Fortuny. Ell mateix passà els dos mesos de l'estiu de 1879

a Roma, on encara era molt viu el record de l'artista reusenc, mort l'any 1874. En una carta de Roma estant no datada però que és segurament del juliol de 1879 (escriu que fa quinze dies que ha arribat a Roma), dirigida al seu germà Pepe i a Apelles Mestres, Riquer explica que ha visitat l'estudi de Fortuny, que està per llogar, i parla de la tristesa de l'estudi buit i abandonat, i com per contrast descriu poèticament la proliferació vegetal del jardí de l'estudi. L'admiració de Riquer per Fortuny era, doncs, sincera i el va portar a colleccionar obres del pintor: una col·lecció d'aiguaforts que va adquirir a la viuda de l'artista, la Sra. Madrazo, dos esbossos pintats i una aquarella, estudi molt acabat del grup d'àrabs a cavall per al quadre *Correr la pólvora*. Això ho sabem per una carta que Riquer va escriure a Miquel Utrillo el 12 d'octubre de 1914 i en la qual, assabentat que Utrillo estava arreglant una sala d'art català, segurament per a la col·lecció de Charles Deering, li proposava d'adquirir la seva col·lecció d'obres de Fortuny. Probablement, Utrillo no es va interessar per aquesta oferta i un any després, l'any 1915, Riquer, a més del deure moral que podia sentir per reavaluar un Fortuny molt oblidat aleshores, també podia tenir un interès financer en la qüestió, ja que el reconeixement artístic de Fortuny anava automàticament acompanyat d'un augment del valor comercial de les seves obres.

Com ja hem vist, en la conferència Riquer fa al·lusió a la queixa de Maclair, que troba inadmissible que no hi hagi cap gravat de Fortuny als museus francesos, i ell també, respecte a Barcelona, es demana com és que la Junta de Museus de la Ciutat Comtal no ha organitzat mai cap exposició de conjunt dels aiguaforts de Fortuny. Quant a la pintura, Riquer afirma que l'any 1915 només se'n pot veure una petita mostra al Museu de Barcelona que, com que no es tracta de quadres del període de l'apogeu de l'artista, no permet fer-se una idea de la seva gran categoria artística. I Riquer té aquesta sortida premonitòria: «Quizás *La Vicaría* vuelva algún día a España; quizás sea destinada al Louvre por una generosa donación». Com sabem avui, Joaquim Folch i Torres, director dels Museus de Barcelona, va completar brillantment la Sala Fortuny, inaugurada el 1922 al Museu de Belles Arts, amb l'adquisició d'obres tan destacades com *La vicaria* i *La morta*, comprades a París al comte de Predere. I si bé és veritat que el Noucentisme va recuperar Fortuny com un dels grans avantpassats de la pintura catalana mo-

derna, crec que és interessant fer conèixer l'intent de reivindicació de Riquer una mica abans, l'any 1915, ja en plena època noucentista, malgrat que ell no ho era. Potser el fet més premonitori d'aquesta conferència és que Riquer estava convençut que, en tot cas, a Catalunya Fortuny no tardaria a sortir del purgatori en què encara estava immers, i això va tenir lloc molt poc temps després, els primers anys 1920.

Conferència d'Alexandre de Riquer sobre Marià Fortuny
i Marsal feta al Cercle Artístic de Barcelona
el 19 de juliol de 1915 (text inèdit)

Hay hechos que reclaman justicia, reivindicaciones que se imponen como una necesidad, olvidos imperdonables que no deben subsistir. La presente generación desconoce casi en absoluto la poderosa obra del insigne artista catalán que se llamó Fortuny.

Por ser lo que en realidad es esta obra, por tratarse de la más personal, de la más fuerte de las personalidades con que puede envanecerse nuestro suelo, lanzo este ensayo de reivindicación, tratando de colocar al artista en el justo lugar que le corresponde, tratando de soplar la leve ceniza que encubre el fuego ardiente de su gloria, adelantando si es posible la lenta marcha del tiempo que forzosamente ha de aureolar de nuevo la frente serena de nuestro compatriota.

Watteau y la aristocrática pléyade de artistas franceses del siglo XVIII durmieron el penoso sueño del olvido hasta que los hermanos Goncourt, Cohen o Portalis les presentaron de nuevo al público olvidadizo, ligero, distraído. Yo, con la ayuda de Mauclair principalmente, de quien transcribo una parte de esta conferencia y de los datos biográficos de nuestro Yxart, procuraré poner de relieve ante vosotros la distinguida figura del artista catalán que deslumbró al mundo del arte con la claridad de una centella para desvanecerse pronto, desacreditado por ineptos imitadores que escarnecieron su obra, pretendiendo convertir en escuela lo que fue el fruto de una personalidad única, saciando al público con infantiles nimiedades de arte comercial convertido en moda y que, como moda, tuvo tan solo la vida de un momento.

No así la obra del maestro, que vivirá eternamente la gloriosa vida que Fortuny le impuso, glorificándose a sí mismo, con las excepcionales cualidades que la avaloran.

En la actualidad nunca encontraréis el nombre de Fortuny en las revistas de arte, y no creo haberlo leído jamás en los escritos de los hombres de la última generación. ¿Será, quizás, porque en la gloriosa época de su vida este nombre hizo gastar un mar de tinta y sus obras fueron divulgadas una por una en cuantas revistas, magazines e ilustraciones se publicaban en aquel entonces? De Fortuny queda el nombre glorioso y dulce, un recuerdo parecido a él, pero fugitivo, una irradiación que se borra en la memoria. Muchos artistas le recuerdan, saben que fue admirable, pero, arrastrados por las múltiples corrientes de estos últimos tiempos, tan inquietos como indagadores, olvidaron su obra, y los críticos no nos dicen nada de él. Mauclair se lamenta de que el Louvre o el Luxemburgo no posean nada de Fortuny; Barcelona, Cataluña, su patria, tampoco posee ninguna de las producciones que le caracterizaron; la generación que sube, no sabría dónde estudiarle, ni sueña en ello. No obstante, Fortuny fue un grande, un delicioso maestro.

Nacido en Reus, dibujó y pintó desde su infancia; huérfano, siguió a su abuelo, carpintero, como su padre, enseñando un belén de figuritas de cera por los alrededores de Tarragona y de Lérida. En 1852 Fortuny y su abuelo hicieron a pie los cien kilómetros que separan Reus de Barcelona, y el viejo obtuvo para el nieto una pensión mensual de cuarenta y dos pesetas, sobre los fondos legados por una sociedad de beneficencia.

Fortuny siguió, hasta 1856, los cursos de la Academia de Bellas Artes; fuera de ella, pintó asuntos de religión, iluminó fotografías, ayudó como delineante a los arquitectos, grabó ilustraciones en boj y en talla dulce y pintó, al temple, una tela para la iglesia de San Agustín. El joven artista trabajaba al mismo tiempo en el taller de don Claudio Lorenzale, catedrático de la Escuela, y en la misma Escuela de Bellas Artes. Dibujaba y pintaba incesantemente, como poseído por la fiebre del arte, del natural, en la calle, en el campo; emplea en su labor los días de asueto, no existen las horas de ocio; su actividad, la lucha por la vida, hacen que abarque los diversos ramos de las artes del dibujo; es artista y artesano, todo en una pieza. Sus rápidos progresos atraen sobre él la atención, así en la Escuela como fuera de ella; le convierten en digno rival de Ramisa, el más brillante de los jóvenes que despuntan con cualidades reales y que debía morir antes de resplandecer. En 1858, Talarn, protector de Fortuny, quien había recibido el en-

cargo de presidir la decoración de una iglesia, le invita y anima a tomar parte en aquella obra, y Fortuny ejecuta al temple una gran pintura decorativa que cubre el altar mayor, representando al Padre Eterno y la corte celestial. Este es su primer éxito público. Más tarde, en la Escuela, su profesor de Estética, don Pablo Milà, con ocasión de haber realizado su discípulo el pensamiento de una composición que aquel había descrito, profetiza su gloria y declara que ha de ser el asombro de sus contemporáneos. Esto le dio a conocer fuera de la cátedra.

Fortuny trabajaba subyugado por una ardiente vocación, no abandonaba el lápiz o el pincel, sus carteras o álbumes de apuntes. Trabajó ardientemente en sus viajes a Berga y a Queralt, trabajó en los de su regreso a Reus. Los muchos amigos que le había ganado su carácter humilde y bondadoso, compraronle alguna de sus obras, otros le encargaron su retrato; así, puede calcularse que son numerosos los ejemplares de su primer estilo, desprovistos de aquella fuerte vibración que avalora sus obras posteriores, de aquel maravilloso color que llegó a revolucionar toda su época, abriendo nuevos horizontes, los horizontes de aire libre, de sol, de llena luz que hoy se practican. Tanto esperaba Barcelona del joven artista, que se concibió el proyecto de crear una pensión para que continuara sus estudios en Roma.

En la Ciudad Eterna, Fortuny divaga, no ve aún claramente lo que constituye su personalidad, no sabe si la belleza que él ambiciona radica en las logias, en la Sixtina o en los maravillosos jardines del Pinccio y de Villa Borghese; estudia con amor, enviando a Barcelona academias que asombran y entusiasman a sus antiguos profesores, y en 1859, tres años después, la Diputación, accediendo a sus ruegos, le subvenciona para que siga la expedición de África, donde trabajó poseído del entusiasmo que en él despertaron el ardiente sol y las pintorescas costumbres de los árabes.

Al regresar a Roma, trabajó ardientemente y obtuvo de la Diputación Provincial un segundo viaje. Barcelona le pasaba 132 pesetas mensuales, y, al expirar esta pensión, el duque de Rianzares se la continuó hasta el año 1867. Fortuny regresó de Marruecos el 23 de abril de 1860, y llegó a Madrid el mismo día de la entrada del Estado Mayor del Ejército. Fue presentado a don Federico Madrazo y visitó el Museo del Prado. De regreso a Barcelona, la Diputación concibió el proyecto de pensionarlo para un nuevo viaje por Europa, y

para que visitase los museos de París, Múnich, Berlín, Bruselas, Milán y Florencia; en su celo por su joven protegido, se ocupó de las condiciones de este segundo viaje (todo sentimiento e idealismo), decía el dictamen. Pero este proyecto no se realizó y quedó reducido a que Fortuny, de regreso a Roma, pasara rápidamente por París, con el objeto de que viese los cuadros de batallas de Horacio Vernet y, muy particularmente, el *Smalah* del Museo de Versalles. Pocos días estuvo en París; los suficientes para que conociera y entablara relaciones con Hébert y Enrique Regnault, visitando aprisa sus museos. Desde Roma, Fortuny había enviado en 1861 y 62 su *Odalisca*, *El Continuo* y *El Florentino*, una copia de Rafael y otra de Guido Gagnacci, y 17 figuras del natural que posee la Academia de Bellas Artes. Compuso por aquel entonces varias cabezas de negros y jefes cabilas, tipos marroquíes ampliamente ejecutados, de una nobleza toda árabe, que viene a ser como el resumen de todo lo que encierra de noblemente bello el carácter oriental. Pintó una escuela de bateleros cabilas y algunos cuadros al óleo. Copió a Ribera, Bassano y Rubens. Llevado por su entusiasmo, aprendió el árabe, vistiéndose de moro, durante su estancia en Marruecos, para no ser molestado en sus correrías artísticas.

En Reus dejó como prenda de amistad varios cuadros, de los cuales es sin duda el más notable la *Fantasía de la pólvora*, que regaló a su protector don Buenaventura Palau. —¿Por qué en punto de composiciones no pasó de la *Fantasía de la pólvora*?— pregunta uno de sus panegiristas, compatriota de Fortuny. —¿Por qué no pone sus figuras en acción? Y deduce que lo que no está con nosotros, no se puede sentir—. Opinamos nosotros que Fortuny, con su gusto refinado, no quiso exhibirnos momentos teatrales de acciones fantásticas, descoyuntadas, horriblemente convencionales, tan en boga en aquellos momentos, porque esta convención repugna altamente a sus miras realistas, y sus mejores composiciones de gran atrevimiento y armonía nos vinieron vestidas con el traje de la verdad, hasta tal punto que los que sufrieron la educación amanerada de la época no distinguieron la composición que desaparecía descomponiéndose en lo real, ni supieron apreciar la extraordinaria ciencia de su armónica belleza. Para ellos tan solo existía la composición en las complicadas elucubraciones de Kasilbak, Siemiradzki o Hans Makart, no en la franca naturalidad

de *La vicaría*, *La puerta de la Justicia en la Alhambra* o *La playa de Portici*. *La puerta de la Justicia en la Alhambra* le da motivo para resucitar, más que para componer, una escena. La vida, la verdad, son tan reales bajo aquel sol abrasador, que adquieren la fuerza de una escena sorprendida, ejecutada en un solo empuje, sin dar tiempo a la luz para que cambie, a los sentimientos para que se muevan. Es imposible imaginar que la escena no fuera tal como nos la presenta Fortuny; si la composición no era así, así debiera haber sido.

En 1866 Fortuny hizo un viaje a París y entró en relaciones con la casa Goupil; conoció a los pintores Martín Rico, Zamacois y Gérôme; fue presentado a Meissonier, quien más tarde debía prestarle su estudio y envanecerse de haberle servido de modelo para la figura militar de *La vicaría*. El nombre de Fortuny empezó a divulgarse, evocando con él el de un artista concienzudo, brillante. Enrique Regnault, en una de sus cartas, hablando de su obra dice:

Pasé ayer el día en casa de Fortuny y quedé aniquilado. ¡Este joven es sorprendente! ¡Tiene maravillas, en su taller! ¡Es nuestro maestro, el maestro de todos! ¡Si vieras los dos o tres cuadros que termina en estos momentos y las acuarelas que acaba de hacer! ¡Esto es lo que me disgusta de las mías! ¡Ah, Fortuny, Fortuny, tú me privas de dormir!

Casado con la señorita Madrazo, don Federico, que en aquel entonces era director del Museo del Prado, le permitió explorar las reservas de nuestro Museo Nacional, donde descubrió los cuadros del Greco, que no gustaban en aquella época de amanerado academismo. Su entusiasmo fue tal al descubrir aquellas telas, que don Federico, accediendo a los incansables ruegos de nuestro artista, colocó las obras de Teotocopoli en las salas del Museo, promoviendo con ello una inefable resurrección, la resurrección del Greco, que tan admirablemente transcendental había de resultar.

La odalisca fue enviada a la Diputación de Barcelona a guisa de presente, rogándole que la admitiera como la primera obra ofrecida por un artista catalán para formar el Museo Provincial, entonces en proyecto; y en verdad, como dice Yxart, era digna de encabezar escogida galería, porque es, sin duda alguna, el primer cuadro en que deja de admirarse al discípulo como una esperanza, para embelesar-

se delante de una realidad. Menos brillante y deslumbradora que otras posteriores, presiden aquella pintura unidad, gracia y delicadeza.

Contaba Fortuny veinticuatro años cuando volvió a Roma, dispuesto a pintar la batalla de Wad-Ras. La composición demuestra claramente el poco caso que hizo de la visión de la *Smalah*, de Horacio Vernet. En ella sobresale una gran fuga, la fuga de un temperamento vibrante y enérgico, sin ninguna afectación. Más que algo compuesto, es algo visto, algo vivido. Este cuadro, que ejecutaba el artista por encargo de la Diputación, durmió largo tiempo, ocupando el testero de su rico estudio de Via Flaminia, llamado el Studio di papa Julio, museo y estudio a la vez, en el que Fortuny amontonó maravillosos ejemplares de arte oriental. Esta tela vino a ser como una pesadilla para el artista, deseoso de cumplir ampliamente el compromiso que le ligaba con la Diputación, y del artista que siente su obra inferior a las cualidades adquiridas posteriormente, cualidades que van en aumento y le hacen superior al proyecto ejecutado en un primer empuje. A la muerte del artista, como dice Sampere y Miquel en el estudio que encabeza el álbum de las obras de Fortuny, Barcelona redimió una falta, redimiendo un cuadro que tenía una historia que no honraba Barcelona. Dos mil duros había devuelto Fortuny para librarse de esclavizaciones; diez mil duros pagó la Diputación el día de la venta.

En 1869 *La vicaría* fue expuesta en París, en los salones de la casa Goupil, y la gloria revelaba a Fortuny al mundo entero. Théophile Gautier, en un folletín entusiasta, colocaba al artista a la altura de los maestros. La fortuna, la celebridad en un año, coronaron al autor de *La vicaría*. Tenía entonces treinta y dos años, y de él decía Théophile Gautier: «Fortuny, como aguafuertista, iguala a Goya y se acerca a Rembrandt. Como pintor, es un artista completo; todas las hadas de la pintura asistieron a su bautizo y le hicieron cada una su don; solo la hada del mal estuvo ausente». Si Gautier pudiera ratificarse hoy, seguro que lo haría, pues el hada del mal estuvo presente, y muy presente, bajo la forma de imitadores, parodistas, mejor dicho, del insigne maestro catalán, al que escarnecieron y degradaron.

En 1870 dejaba París, se estacionaba en Sevilla, Madrid, Granada; pintaba en 1872 *La elección del modelo o los académicos de San Lucas* y *El jardín de los poetas*. En 1874 fue a Londres, donde el barón Davi-

llier le presentó a Millais, y el célebre pintor inglés sintió fuertes simpatías por él. Volvió a Italia, pasando el verano en Portici, en compañía de su mujer, su hijo y su hija.

En noviembre volvía a Roma preso de una vaga melancolía, dispuesto a volver a España. No tuvo tiempo. Una fiebre perniciosa se apoderó de él y el día 25 de noviembre de 1874 moría Fortuny a los treinta y seis años de edad. El duelo fue universal; los más célebres artistas de distintas naciones tuvieron a gran honor llevar el féretro hasta Campo Varano. Roma se empavesó de negro. Jamás, según dice Davillier, príncipe ni grande de la tierra tuvo semejante entierro. La venta de su estudio tuvo lugar el 26 de abril de 1875.

Tal fue su vida: una larga y noble carrera de trabajo intenso, una gloria deslumbrante y, seguidamente, la irreparable noche de esta gloria, noche entre todas cruel y prematura. Los que conocieron a Fortuny, hablan unánimemente de la bondad de su carácter, de su generosidad, de la elevación de su alma y de su espíritu. Hablemos ahora de su obra.

Esta se compone de buena cantidad de dibujos, preferentemente a la pluma, academias, una serie de pinturas, acuarelas, aguafuertes, sin contar las cerámicas, cincelados, armas damasquinadas. Los asuntos orientales son de su preferencia. El resto de la obra representa interiores de los siglos XVI y XVII, lectores, aficionados a armas y estampas, arcabuceros, personajes dentro del gusto de Watteau, en general, los temas favoritos de Meissonier. Afortunadamente, el arte de Fortuny se limita a la simple analogía del asunto. Imaginad el color exquisito y deslumbrante de Monticelli, dando la vida, no al boceto, sino a formas muy precisas. Soñad el dibujo minucioso de los pequeños personajes de Watteau, con este cosquilleo suave, la pasta de pedrerías desleídas que tuvo Monticelli, y podréis formaros una idea aproximada de las telas de Fortuny. Sería verdaderamente pueril convertir el elogio de Fortuny en condenación de Meissonier; no obstante, de cuantas glorias falsas llevaron en ellas el germen del olvido, no existe mayor ruina que la gloria de Meissonier, de la cual el éxito fue un escándalo, de quien la estatua en los jardines del Louvre es un escarnio. Meissonier no es más que un paciente, un miope copista de trajes que nunca pensó nada grande o profundo, dotado únicamente de una habilidad manual extraordinaria. Si hablo de

Meissonier a propósito de Fortuny, es porque la gente que juzga a los artistas por el parecido de los asuntos, juntan a veces estos dos nombres, y se hace necesario protestar contra tan ridícula apreciación. El modo de presentar a los personajes es el mismo; parecido el de dibujar los pliegues de una media o unas calzas, el de precisar el brillo de un zapato de seda o una blonda; pero en Meissonier todo es horriblemente fotográfico, exacto, sin gracia, sin *humour*, sin libertad de técnica, vulgar siempre, jamás sugestivo. Su obra produce la odiosa impresión de algo paciente, del *tour de force* que no llega a la fuerza. Fortuny da la impresión absolutamente opuesta. Como Watteau, es dibujante minucioso, sin mezquindades; todo se presenta sin escamoteo, todo parece fácil, elegante, sobrio, nerviosamente construido, y ¡con cuánta ciencia, con cuánta verdad! Meissonier no es colorista ni hombre sensible, en tanto que Fortuny es por excelencia el visionario del color, un virtuoso del medio tono, un pintor de jerarquía. Su dibujo es maravillosamente seguro, pocos como él han dejado percibir la corrección del desnudo bajo el ropaje, y en sus pequeñas figuras todo es grande, todo podría, como en las de Watteau, ser proyectado en tamaño natural sin perder su encanto ni su fuerza.

A cada instante, milagros de verdad atraen la mirada al estudiar sus figuras, en tanto que los muñecos de Meissonier no sostienen el examen ni la comparación delante de un Fortuny, como no la sostendrían delante de un Lerburg. El espíritu, la expresión, la espiritual finura del artista catalán, recuerdan a Debucourt, a Eugène Lami, tan injustamente olvidado, a Isabey en sus mejores producciones, pero su gracia nerviosa, lo incisivo que existe en su obra, son patrimonio que heredó de Goya.

¡Qué delicioso pintor!, exclama Mauclair. Cuando en la colección de la marquesa Carcano, donde se encuentran obras de Rousseau que dejan muy atrás las del Louvre, el más hermoso Ricard que existe y muchas otras producciones de primera fuerza, os halléis en presencia de *La vicaría*, realmente podréis afirmar el espíritu psicológico, el sentido decorativo, la perfección del dibujo, la potencia creadora que inscribe sobre veinte caras humanas toda una serie de sentimientos distintos, el profundo saber que precisa en una mano del tamaño de una uña toda la anatomía, sin que nada sea mezquino, sin que jamás

la pintura decaiga en miniatura. El color por fin: este color que, impregnado de luz, se sinfoniza de uno a otro personaje, se evoca en recuerdos delicados, divierte o absorbe la mirada, la arrastra en la contemplación de suaves variantes de claro oscuro y acaba por cosquillearla con sus propios complementarios en un ángulo del cuadro, donde la chula levanta graciosamente el abanico y sonríe con sorna al robusto torero. — El magistral virtuoso se burla de los tonos, acumula las preciosidades, obra milagros en la banda de una mujer y de repente se atreve a la desnudez áspera de una pared en que espejea el contrarreflejo de una baya: el arabesco de los grupos se dobla y se desdobra con perfecto ritmo; tal parte de la obra es minuciosa, tal otra parece descuidada, pero todo es graduado, reflexionado, sereno, expresivo... y de cada pequeña obra del artista resulta una grande emoción. ¡Cómo explicar estos negros tan poderosos y tan finos, lo delicioso de las sedas pálidas, el dorado carnososo de las caras, la canción de los amarillos de maíz y blondas mareadas, el lujo sordo de los cueros de Córdoba y de los tapices, la calidad de las claridades frías del suelo, la verdad de las rejas, la ingeniosidad de la composición, el impecable reparto de la luz y las sombras, el gusto y la proporción de obra tan bella...!

Así habla Mauclair refiriéndose a *La vicaría*, así podría hablarse refiriéndonos a la *Elección del modelo*, en la que brillan las mismísimas cualidades, aun cuando el ambiente sea distinto. Aquí la riqueza del jaspe, del bronce y del mármol, interpretados con verdad increíble, armonizan sus tonos con los de las ricas tapicerías barrocas, con los suntuosos cortinajes que se enrollan graciosamente por el fuste de las columnas, con el fondo en contraluz, que da acceso al jardín, todo ello para crear un ambiente de señorial distinción al hermoso grupo de académicos de San Lucas, vestidos de seda, decidores de madrigales ante la belleza «pompaduriana» del modelo, que se eleva triunfante como la más preciosa joya de la rica sinfonía.

Dentro del mismo sentir podrían agruparse *El aficionado a grabados* y *Los bibliófilos*, aun cuando uno y otro sean de menor empuje que *La vicaría* y *La elección del modelo*. Todas las telas de Fortuny revelan gran maestría, maestría que produjo la admiración y la desesperación del malogrado Enrique Regnault, quien llegó a conocer las acuarelas marroquíes del prestigioso pintor español en la época

en que pintaba su hermosa serie de estudios morescos y aquella admirable *Salomé* en la que se encuentra un sentido tan encantador del bello colorido. Regnault, alma ardiente, pintor apasionadamente comprensivo e incansable trabajador, quedaba absorto ante las acuarelas de Fortuny; y, en efecto, son estas obras inimitables por su brillantez, su composición, sus valores y la admirable precisión dentro de la fantasía. Los tipos de soldados o de bandoleros de Fortuny están dibujados con una facilidad y una fuerza increíbles, y —¿qué acuarelista de ojos intensos, qué percibidor de medios tonos, qué hombre sin rival para pintar la desnudez de una pared en la sombra o en pleno sol, hacer que circule el aire entre las cosas, resolver a fondo las dificultades ingratas que el público no sospecha y que los pintores escamotean!— Guillaumet y Fromentin han sido sinceros, pero aparecen tan pobres de medios, Marilhat tan convencional!, y ¿qué diremos de Gérôme, de Hugué y aún de Berchère? Todo ello se desvanece ante el irradiante prestigio de este joven colorista que hace irradiar el sol con centelleos de acero herido por el rayo luminoso, el mismo artista que arriesgaba en 1866 una obra como *La fantasía*, en la que se resuelven escorzos y libertades de composición que nunca los impresionistas han superado en audacia. Ningún orientalista ha sido más verdad ni más suntuoso. Ningún acuarelista ha sido tampoco más lujosamente fantasista en el sentido de la pintura de género. Las arcas italianas, los muebles de Boulle, las altas chimeneas, las tapicerías, bronce, mármoles, arquitas o ricas alacenas, son por él interpretados con una magnificencia poderosa. Si Fortuny pinta un *reître* con el torso desnudo, cubierto por una celada repujada y puliendo la concha de un espadón, podrá el asunto sernos indiferente, pero no podremos negar la preciosidad, la ciencia, la orfebrería del color, la fuerza expresiva del dibujo, la raza nerviosa y elegante de su arte. Los dos dibujos que representan a su amigo el escultor Mr. d'Épinay en trajes de época, son, según Mauclair, piezas que honrarían el Museo del Louvre; el estilo y el gusto se revelan en el menor trazo. Y por fin exclama, lamentándose, el gran crítico francés: ¿por qué extraño olvido nuestros museos no han adquirido la serie de aguafuertes que Fortuny compuso en Roma el año 1866? Allí su genio se exhibe y deslumbra por completo. Al examinar las pruebas, no llegamos a comprender que el artista se improvisara aguafuertista, que no hubiera practicado el tra-

bajo del cobre por el espacio de los veinte años anteriores; tales son los resultados. La evidencia de las fechas confunde, probando que esta serie fue ejecutada en quince meses, como capricho de pintor que todo lo prueba. Estos aguafuertes conducen inmediatamente, como se ha dicho, a Rembrandt y a Goya: estos son los nombres que evocan en seguida, queriendo comparar dignamente. Son creaciones que impresionan, en las que se encuentran unidas todas las audacias, todos los recursos del aguafuerte. Planchas como *El cabila muerto velado por un amigo*, *La herrería en Marruecos*, *La serenata*, *El aficionado a jardines* y, especialmente, *El anacoreta*, de terrible belleza ascética, deben colocarse entre las piezas capitales que este arte ha producido.

Los que piensen que exagero, fíjense detenidamente y verán, en especial, en la plancha del anacoreta, de qué magistral manera Fortuny reúne las nubes tempestuosas, los rasgos de luces espesas, descabella un árbol en pleno huracán, pasa del negro absoluto al blanco, varía el terreno, precisa las formas en un caos, y como en la herrería se aproxima a Rembrandt por la cualidad de las penumbras, y como en el cabila muerto mezcla el trazo al barniz blando para obtener un efecto a la vez aterciopelado y acerbo, y qué estilo tan noble, de una nobleza a lo Delacroix, subsiste en esta figura envuelta en los pesados pliegues de un albornoz sobre los que descansa la espingarda y de los cuales solo sobresalen los pies desnudos, de un dibujo poderoso y trágico, como aquellos del ahorcado de Goya.

No sabemos a qué tienden ni debemos inmiscuirnos en lo que piensan los individuos que componen nuestra Junta de Museos, pero estoy seguro de que la exposición del conjunto de estos aguafuertes sería una verdadera revelación para los jóvenes artistas compatriotas del gran maestro ignorado u olvidado; estoy seguro de que ello había de interesarles y servirles. Desgraciadamente, no puede verse más que un pequeño reflejo de la pintura de Fortuny en los ejemplares que posee el Museo de Barcelona, los cuales, por no ser de los años del apogeo del artista, no dan idea de su supremacía en el arte. Los afortunados poseedores de sus obras definitivas las guardan celosamente, y sería casual que algunas de ellas tomaran el camino de la patria de su autor. Quizás *La vicaría* vuelva algún día a España; quizás sea destinada al Louvre por una generosa donación.

Marià Fortuny,
*Anacoreta o sant Jeroni
 en el desert*, aiguafort
 i aiguatinta sobre paper,
 1869. © Castres –
 Musée Goya, Musée
 d'art hispanique.



Fortuny hizo algunas copias de las telas de Goya, las que están en posesión de Madrazo, Davillier, Goyena... Estas copias son de las mejores que existen y quizás tan solo las igualan las que pintaron Ricard y Degas. No son copias, son identificaciones absolutas de artista a artista, capaces de confundirse con el original. Parece increíble que el retrato de María Luisa y el de su hijo, de tamaño natural, fuera ejecutado en dos días. Había algo de arrebatador en la espontaneidad de Fortuny, como en su vida. No solamente produjo desde los veinte a los treinta y siete años una prodigiosa cantidad de dibujos y pinturas, de las cuales el examen hace suponer el trabajo de treinta años consecutivos, sino que aún le quedó tiempo para adquirir en el cincelado tal maestría que a la venta de su taller precisó la leal afirmación de sus amigos y el testimonio de sus cartas para desengañar a los inteligentes compradores por lo que se refería a la autenticidad de una espada sarracena que él se había divertido ejecutándola y que todos persistían en tomar por un alfanje árabe auténtico, obra maestra de algún antiguo espadero de Córdoba o de Granada.

Su última obra fue la playa de Portici. Escribía Fortuny al barón Davillier, el 9 de octubre de 1874, que había terminado el cuadro, resumen de la temporada de verano, en el que, como decía, hay de todo: mujeres tendidas sobre la hierba, bañistas que se arrojan al mar, restos de un viejo castillo, murallas de antiguo jardín, la entrada de un pueblo, grupos de damas ricamente vestidas con el traje de la época, niños desnudos, coches parados; y, sobre todo, hay atmósfera, una atmósfera sana, respirable, un cielo profundo, una luz deslumbrante. Si en el momento en que Fortuny expuso *La vicaría* en París, al cruzarse los artistas se preguntaban, según dice Gautier, «¿Has visto los cuadros de Fortuny?», años después de su muerte se recordaba aún con profunda admiración, en Roma, el cielo extraordinario de la playa de Portici, el sol deslumbrante de aquella obra.

Fortuny fue un gran artista, un bello maestro; brilló y murió. Algún día su obra será de nuevo visible y aclamada. En 1904 tuvo lugar en Londres una exposición donde se exhibieron algunas de sus principales telas. ¡Lástima que los críticos españoles no hablaran de ella! El cambio de ideas es lento por parte nuestra. Pero esto es tan solo cuestión de tiempo. Existe el fuego glorioso bajo leve ceniza y este fuego brillará, deslumbrará nuevamente.

Poco se ha escrito sobre Fortuny, pero se ha tenido ya tiempo de decir muchas inexactitudes, de las cuales la más grave no se debe tolerar; se ha hablado de una escuela degenerada de Fortuny, haciéndole a él responsable. Verdad es que, después de *La vicaría*, infinidad de pintorcillos, fascinados por el éxito, probaron de remedar el género, en España, en Italia y en Francia. Como estos no poseían la severidad del impecable dibujo, el hermoso color, ni el temperamento y la distinción innata, convirtiéronse pronto en fabricantes de cromos de falsa gracia menguada y en acuarelistas de calendario para año nuevo. Es monstruoso imputar a Fortuny semejantes debilidades, por de pronto porque este género vino de Meissonier y de Lami, no de él, y se ha imitado poco a Lami, quien realmente tenía talento, en tanto que se ha adorado el fotografismo de Meissonier. Fortuny no tuvo alumnos y con seguridad colocaba a los Leloir, Adrien Moreau, Vivert, Detti y cuantos se abrigaron con su nombre, donde nosotros los colocamos, habiendo formado de ellos el mismo concepto que nosotros hemos formado. Imputarle a Fortuny esta culpabilidad es tan

extraordinario como si le reprocháramos a Frans Hals un parecido con Monsieur Roybert, como si sintiéramos lástima por Ingres porque permitió a Monsieur Bouguereau, como si se rechazara el orientalismo de Decamps viendo a Gérôme.

Fortuny fue un hombre extraordinario y nadie puede imaginar lo que este hombre hubiera alcanzado si su vida no hubiera sido trunca prematuramente. Él lo tenía todo: la técnica, el sentimiento, la originalidad de visión, el ardor al trabajo, la elevación de alma y claridad de espíritu. Todo nos hace creer que sería hoy uno de los más curiosos artistas y quizás el precursor de un renacimiento por el cual se trabaja ardentemente, sin que ningún artista lo haya definido claramente todavía.

Barcelona, que mucho hizo por Fortuny, ha olvidado que este, en cambio, le ha devuelto un nombre glorioso que, si momentáneamente parece sufrir el olvido, no deja de estar inscrito con caracteres indelebles en el libro de la inmortalidad. Barcelona no ha saldado todas sus deudas para con Fortuny y le debe cuando menos el esfuerzo natural que precisa para desvanecer este olvido y colocar al artista en el sitio que supo conquistar con su esfuerzo y sus rarísimas dotes. Honrando a Fortuny, Barcelona se honrará a sí misma, ostentando el legítimo orgullo que debe sentir por haber ayudado en su brillante carrera al hombre que, como dice el barón Davillier, valía tanto como el artista.

A. DE RIQUER

PROCEDÈNCIA DELS TEXTOS REPRODUÏTS

Textos d'Alexandre de Riquer

- 23 «Burne-Jones», *La Renaixensa*, any XXIX, Barcelona, 19 d'agost de 1899, núm. 7900, p. 5229-5236
- 33 «Aubrey Beardsley», *Joventut*, Barcelona, núm. 1, 15 de febrero de 1900
- 41 Sonet XXXI, «Els preraphaelites», a *Aplech de sonets*, Barcelona, 1906
- 41 Sonet XXXII, «Dante G. Rossetti», a *Aplech de sonets*, Barcelona, 1906
- 47 «Àlbum catàleg de la casa Escofet-Tejera y C^a», *Joventut*, Barcelona, núm. 13, 10 de maig de 1900, p. 205
- 49 «R. Anning Bell», a *Aplech de sonets*, Barcelona, 1906
- 49 *Robert A. Bell*, Barcelona, 1910
- 69 «Referent a museus», *La Renaixensa*, Barcelona, any XXXII, núm. 8841, 14 d'abril de 1902, p. 2103-2106
- 76 *Frank Brangwyn*, text manuscrit inèdit, c. 1907
- 93 «Cartells i cartellistes», *La Renaixensa*, Barcelona, núm. 7802, 13 de maig de 1899
- 109 Carta a Casellas sobre l'art del cartell a Barcelona, 1898
- 110 «Els cartells», *Joventut*, Barcelona, núm. 13, 10 de maig de 1900, p. 204-205
- 111 «Ex-libris», *Joventut*, Barcelona, núm. 35, 11 d'octubre de 1900, p. 554
- 112 «Exlibris», *La Lectura*, Madrid, desembre de 1902
- 129 «Quatre paraules sobre els ex-libris», *Revista Gráfica*, Barcelona, gener-febrer-març de 1907

- 145 «De pintura. S. Rusiñol», *Joventut*, Barcelona, núm. 9,
12 d'abril de 1900, p. 140
- 146 «De pintura. Hermen Anglada Camarasa», *Joventut*, Barcelona,
núm. 13, 10 de maig de 1900, p. 204
- 147 «Amichs de "Joventut!"», *Joventut*, Barcelona, núm. 359,
31 de desembre de 1906
- 153 «De pintura», *Joventut*, Barcelona, núm. 7, 29 de març de 1900,
p. 109
- 155 «De pintura», *Joventut*, Barcelona, núm. 10, 19 d'abril de 1900,
p. 156-157
- 164 «Amich Casellas», *Joventut*, Barcelona, núm. 12, 3 de maig de 1900,
p. 181-183
- 167 «De pintura. Exposició Casas», *Joventut*, Barcelona, núm. 18,
14 de juny de 1900, p. 281-282
- 174 «El llibre», *El Poble Català*, Barcelona, núm. 652,
29 de novembre de 1907
- 177 «Gaseta d'Art. A can Parés», *El Poble Català*, Barcelona, núm. 657,
4 de desembre de 1907
- 179 «L'exposició d'autoretrats a la Sala Reina Regent», *El Poble Català*,
Barcelona, núm. 682, 30 de desembre de 1907
- 182 «Les "bones festes"», *El Poble Català*, Barcelona, núm. 685,
2 de gener de 1908
- 185 «Coses d'art», *El Poble Català*, Barcelona, núm. 725,
11 de febrer de 1908
- 187 «Gaseta d'art», *El Poble Català*, Barcelona, núm. 746,
3 de març de 1908
- 189 «Gaseta d'art. La fosa de la campana de Montserrat»,
El Poble Català, Barcelona, núm. 748, 5 de març de 1908
- 190 «Exposició Néstor al Círcol Eqüestre», *El Poble Català*, Barcelona,
núm. 856, 20 de juny de 1908
- 192 «Gaseta d'art. A can Parés», *El Poble Català*, Barcelona, núm. 868,
2 de juliol de 1908
- 194 «L'exposició Francesc Torres, des de Terrassa», *El Poble Català*,
Barcelona, núm. 874, 8 de juliol de 1908
- 199 «El fresco de la Diputación Provincial», *La Actualidad*, Barcelona,
núm. 381, 22 de novembre de 1913
- 203 «Més del cas Torres García», *La Sembrà*, Terrassa, núm. 600,
6 de desembre de 1913
- 209 «Joaquín Mir», *Mediterrània*, Barcelona, núm. 4, abril de 1915
- 212 «El caso de Anglada», *El Día Gráfico*, Barcelona, 7 d'octubre de 1914

- 213 «Anglada», *Mediterrània*, Barcelona, núm. 4, d'abril de 1915
- 214 «H. Anglada, I», *El Día Gráfico*, Barcelona, 18 de maig de 1915
- 217 «H. Anglada, II», *El Día Gráfico*, Barcelona, 20 de maig de 1915
- 220 «H. Anglada, III», *El Día Gráfico*, Barcelona, 28 de maig de 1915
- 224 «Notas de arte. La exposición de La Veda», *Mallorca*, Palma, núm. 2, 15 de novembre de 1917
- 227 «Manifestaciones de arte», *Mallorca*, Palma, núm. 6, 13 de desembre de 1917
- 232 «La Capella Scrovegni a Pàdua», a *Aplech de sonets*, Barcelona, 1906
- 233 «A Florència», a *Aplech de sonets*, Barcelona, 1906
- 233 «El Tintoretto», a *Aplech de sonets*, Barcelona, 1906
- 234 «Simonetta Vespucci», a *Aplech de sonets*, Barcelona, 1906
- 234 «Benvenuto Cellini», a *Aplech de sonets*, Barcelona, 1906
- 235 «Watteau», a *Aplech de sonets*, Barcelona, 1906
- 235 «Madame de Pompadour», a *Aplech de sonets*, Barcelona, 1906
- 236 «Boucher», a *Aplech de sonets*, Barcelona, 1906
- 236 «En una plana de l'Eridon i Amina de Goethe», a *Aplech de sonets*, Barcelona, 1906
- 238 «Una sessió Schumann a can Riquer», *Art Jove*, Barcelona, núm. 13, 15 de juny de 1906
- 239 «Schubert», a *Aplech de sonets*, Barcelona, 1906
- 239 «Schumann», a *Aplech de sonets*, Barcelona, 1906
- 240 «Chopin a Mallorca», a *Aplech de sonets*, Barcelona, 1906
- 245 «Joan González», *La Ilustració Catalana*, Barcelona, núm. 268, 10 de juliol de 1908, p. 510-511
- 248 «Laura Albéniz», *Exposició Albéniz*, Néstor, Smith, Andreu, Fayans Català, 14 de gener – 7 de febrer de 1911
- 250 «Salutació», a Joan Llongueras [Chiron], *Ínfimes cròniques d'alta civilitat*, Terrassa, 1911, p. 13-16
- 252 «Un libro de Augusto Rodin», *La Publicidad*, Barcelona, 1912
- 256 «Discurs del president Alexandre de Riquer» als Jocs Florals de Sant Gervasi, organitzats pel Centre Autonomista Català i celebrats al Gran Teatre del Bosc el 14 de setembre de 1914, any I
- 265 Conferència d'Alexandre de Riquer sobre Marià Fortuny i Marsal feta al Cercle Artístic de Barcelona el 19 de juliol de 1915 (text inèdit)

Textos d'altres autors

- 158 Raimon Casellas, «Parlem de dibuixos», *La Veu de Catalunya*,
Barcelona, núm. 479, 27 d'abril de 1900, p. 1-2
- 201 Alexandre Galí, «A propòsit del cas Torres García», *La Sembra*,
Terrassa, núm. 599, 29 de novembre de 1913, p. 3-5
- 205 Alexandre Galí, «Segueix lo del cas Torres García», *La Sembra*,
Terrassa, núm. 601, 24 de desembre de 1913, p. 3
- 210 X. X., «ABC en París. El caso de Anglada», *ABC*, Madrid, 30 de
setembre de 1914

Els estudis sobre les facetes d'artista plàstic, poeta i escriptor d'Alexandre de Riquer, de personalitat polifacètica i central del Modernisme, són molt nombrosos, però ningú no s'havia interessat fins ara en el teòric i el tractadista artístic. Aquest llibre aplega els escrits sobre art que va publicar en revistes com *La Renaixensa* i *Joventut*, i en diaris com *El Poble Català* i *El Día Gráfico*, i els ordena en dos grans apartats. El primer, «Alexandre de Riquer, capdavanter de correnties», és fonamental per entendre la repercussió de l'estètica del Preraphaelisme a Catalunya, la lliçó d'art total que suposà el moviment Art and Crafts, i la introducció de les noves modalitats de l'exlibrisme i del cartellisme. El segon, «Alexandre de Riquer, crític d'art i polemista», permet comprendre millor la posició original i central de Riquer dins el Modernisme català i les tensions existents entre el Cercle de Sant Lluc, al qual pertanyia, i la colla d'Els Quatre Gats, amb la qual va establir un diàleg molt enriquidor.

