

MEMÒRIES DE LA SECCIÓ HISTÒRICO-ARQUEOLÒGICA, CXIX

# Alexandre de Riquer i el Modernisme

Edició a cura d'ELISEU TRENÇ



Institut  
d'Estudis  
Catalans

SECCIÓ  
HISTÒRICO-  
ARQUEOLÒGICA



Alexandre de Riquer  
i el Modernisme



MEMÒRIES DE LA SECCIÓ HISTÒRICO-ARQUEOLÒGICA, CXIX

# Alexandre de Riquer i el Modernisme

Edició a cura d'ELISEU TRENÇ

Barcelona, 2024



Institut  
d'Estudis  
Catalans

SECCIÓ  
HISTÒRICO-  
ARQUEOLÒGICA

**Alexandre de Riquer i el Modernisme (Jornada) (2021 : Barcelona, Catalunya), autor**

Alexandre de Riquer i el Modernisme. — Primera edició. — (Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica ; 119)

Actes de la jornada científica Alexandre de Riquer i el Modernisme, celebrada a la Sala Pere Corominas de l'Institut d'Estudis Catalans (Barcelona) el 15 de novembre de 2021. — Inclou referències bibliogràfiques

ISBN 9788499657585

I. Trenc Ballester, Eliseu, editor literari II. Institut d'Estudis Catalans. Secció Històrico-Arqueològica.

III. Títol IV. Col·lecció: Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica ; 119

1. Riquer, Alexandre de, 1856-1920 — Congressos 2. Modernisme (Art) — Catalunya — Congressos

7Riquer, Alexandre de(063)

7.035.93(460.23)(063)

Aquesta publicació ha rebut un ajut de:



© dels autors dels textos

© 2024, Institut d'Estudis Catalans, per a aquesta edició  
Carrer del Carme, 47. 08001 Barcelona

Primera edició: octubre de 2024

Text revisat lingüísticament per la Unitat d'Edició del Servei Editorial de l'IEC

Disseny de la coberta: Azcunce | Ventura

Imatge de la coberta: Alexandre de Riquer. Fotografia d'autor desconegut. Arxiu Graells-Castellà

Compost per Fotoletra, SA  
Imprès a ARTEOS DIGITAL

ISBN: 978-84-9965-758-5

Dipòsit Legal: B 16690-2024



Aquesta obra és d'ús lliure, però està sotmesa a les condicions de la llicència pública de *Creative Commons*. Es pot reproduir, distribuir i comunicar l'obra sempre que se'n reconegui l'autoria i l'entitat que la publica i no se'n faci un ús comercial ni cap obra derivada. Es pot trobar una còpia completa dels termes d'aquesta llicència a l'adreça: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>.

## Taula

Pròleg, <i>a càrrec d'Eliseu Trenc</i>	7
Verdaguer en l'entorn familiar d'Alexandre de Riquer, <i>per Ramon Pinyol i Torrents</i>	11
Apelles Mestres i Alexandre de Riquer. Amistat i cooperació, <i>per Xavier Jové</i>	23
La Segarra, font d'inspiració d'Alexandre de Riquer, <i>per Joan Graells</i>	33
Alexandre de Riquer i la <i>Revista Ibérica de Exlibris</i> , 1900-1907, <i>per Aitor Quiney</i>	43
Alexandre de Riquer i l'art publicitari, <i>per Francesc Quílez</i>	51
Alexandre de Riquer, decorador i moblista, <i>per Mariàngels Fondevila</i>	63
Alexandre de Riquer, crític d'art, <i>per Francesc Fontbona</i>	75
Alexandre de Riquer: una aproximació al japonisme en temps del Modernisme, <i>per Ricard Bru</i>	87
Alexandre de Riquer i les arts del llibre, <i>per Pilar Vélez</i>	95

Alexandre de Riquer i el triomf (efímer) de l'art per l'art, <i>per Margarida Casacuberta</i>	105
«Quan dorms sota el fullatge». La poesia amorosa d'Alexandre de Riquer, <i>per Maria Planellas Saumell</i>	121
Il·lustracions	131



## Pròleg

*La jornada científica Alexandre de Riquer i el Modernisme, de la qual publiquem les actes en aquest volum, va tenir lloc a la Sala Pere Coromines de l'Institut d'Estudis Catalans (IEC) el 15 de novembre de 2021. En realitat era programada per al novembre de 2020, centenari de la mort de l'artista i Any Riquer declarat per la Generalitat de Catalunya. A causa de la COVID-19, es va retardar, doncs, un any. Després de proposar aquesta jornada científica a la Secció Històrico-Arqueològica de l'IEC l'any 2019, vaig tenir tot seguit el suport del president de la Secció, Ramon Pinyol, i del membre de la mateixa Secció Francesc Fontbona. Els estic molt agraït, i també vull donar les gràcies a la secretària de la Secció, Marta Ejarque, per tota la feina de preparació de la jornada i per la seva organització, que fou perfecta.*

*Per a mi, la finalitat d'aquesta jornada era atorgar a Riquer —encara avui dia considerat per molta gent un artista menor del Modernisme— la posició central que es mereix dins del moviment. Certament, Riquer no és un dels grans pintors del Modernisme i, com veurem, només va destacar en la modalitat de la pintura decorativa, però segurament és el millor dibuixant i dissenyador de l'Art Nouveau a Catalunya; també, en la seva faceta de poeta pintor, va ser una de les grans personalitats del simbolisme català. Per això vaig pensar que calia posar en relleu la seva personalitat polifacètica —que li va permetre practicar totes les modalitats artístiques i literàries de l'època—, per tal de veure millor el paper de capdavanter i de màxim representant que va tenir en moltes facetes de la producció plàstica i literària modernista.*

*Abans, però, calia parlar d'una primera època protomodernista de Riquer, que —atès que havia nascut el 1856— ja va ser actiu els primers anys vuitanta del segle XIX en el panorama artístic català. Són els anys de formació d'un jove Alexandre. És així que els organitzadors de la jornada vam demanar a Ramon Pinyol d'indagar en la relació entre Riquer i Jacint Verdaguer, que no s'havia estudiat mai a fons, i*

*que Ramon Pinyol va estendre a l'entorn familiar de Riquer. Un altre fet important de la biografia del jove Riquer és l'amistat amb Apelles Mestres —dos anys més gran que Riquer—, de la qual tenim com a prova una correspondència extensa que es conserva a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. Mestres va tenir, sobretot des del punt de vista del dibuix i de la il·lustració, una gran influència sobre el jove Alexandre. D'aquesta manera, vaig pensar que Xavier Jové —gran col·leccionista i investigador dels dos artistes— podria establir, mitjançant una gran quantitat de reproduccions, un paralelisme captivador entre llurs obres, que —més que un llarg discurs— demostraria l'estret parentiu entre tots dos en la creació de l'esteticisme. Un altre element molt important d'aquests anys de formació era l'arrelament a la Segarra i, particularment, a la casa pairal de Bassols, a prop de Calaf, i l'amor a la natura on va néixer. Joan Graells, historiador local de Calaf i gran col·leccionista de l'obra de Riquer, em va semblar la persona indicada per parlar d'aquest tema de la Segarra com a font d'inspiració del nostre artista.*

*Alexandre de Riquer fou un dels grans dissenyadors del Modernisme, tant en les arts gràfiques com en les arts decoratives. Respecte a les arts gràfiques, destacà en dues modalitats que van estar molt de moda a finals del segle XIX i principis del segle XX: l'exlibrisme i el cartellisme. Aitor Quiney —especialista del tema de l'exlibris a Catalunya, particularment, de la Revista Ibèrica de Exlibris— analitza les relacions de Riquer amb la cèlebre i excelsa publicació, mentre que Francesc Quílez —gran coneixedor de l'art publicitari, especialment, del cartellisme— ens dona moltes informacions inèdites sobre les col·leccions de cartells del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) relacionades amb el nostre artista. Com a conservador en cap del Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC, Francesc Quílez ha volgut afegir a la seva comunicació una relació de tots els documents que el MNAC conserva respecte a aquesta fraternal amistat de la qual ja hem parlat, entre Riquer i Apelles Mestres, que queda així encara més demostrada i evident. Mariàngels Fondevila, que coneix perfectament el conjunt de les arts decoratives del Modernisme, s'ha centrat en les activitats de Riquer en el món del moble i l'interiorisme, cosa que li ha permès endinsar-se en la pintura decorativa del Modernisme, de la qual Riquer fou un dels grans representants, com ho demostra amb una recerca molt completa que l'ha portada a descobrir conjunts decoratius de Riquer que ens eren desconeguts fins ara.*

*Amb el títol Alexandre de Riquer, estètica, teoria i vida, vaig reunir una sèrie de temàtiques importants per definir la personalitat estètica i vital d'Alexandre de Riquer. No només va ser poeta —com molts ho creuen—, sinó que també va ser un escriptor complet, novel·lista —amb la seva primera obra literària, Quan jo era noy, de la qual Joan Graells ja ens ha indicat la fortuna crítica en la seva època de publicació— i un crític d'art important. Francesc Fontbona, estudiós de la crítica d'art de l'època modernista, ens parla de la posició de Riquer dins d'aquesta problemàti-*

ca, i del seu enfrontament i rivalitat amb el crític més influent del temps, Raimon Casellas. Una de les innovacions estètiques que Riquer incorporà a la seva obra plàstica fou el japonisme, ja en l'estilització del seu dibuix esteticista dels anys vuitanta del segle XIX, i després en la seva adopció de l'estil Art Nouveau, en què el japonisme és un dels estilemes fonamentals. Ricard Bru, gran especialista del japonisme, ens explica molt detalladament tot aquest procés.

Finalment, era obvi que calia presentar el Riquer poeta per arrodonir el polimorfisme de la seva personalitat artística. Sempre he pensat que, a més del contingut dels llibres de poesia, calia parlar del continent —és a dir, de la materialitat dels llibres—, sobretot si, en el cas dels de Riquer, generalment són il·lustrats per ell mateix. Per això, abans d'endinsar-nos en l'anàlisi textual de la poesia riqueriana, calia parlar de les arts del llibre com a complement indispensable de l'estudi d'unes obres d'art total i explicar com va concebre Riquer els seus reculls poètics. La persona més indicada per fer-ho era Pilar Vélez, gran especialista de les arts del llibre, que analitza tot aquest procés. Fins fa poc, Riquer era considerat un poeta menor del Modernisme literari, que, a parer meu, molt poca gent havia llegit. Només Maria Àngela Cerdà, d'ençà dels anys setanta i vuitanta del segle XX, l'havia estudiat, sobretot en relació amb el preraphaelisme britànic. No obstant això, aquests darrers anys s'ha reeditat el Poema del bosch, la seva obra magna, i s'ha editat el llibre, fins aleshores inèdit, Petons, amb una introducció de Maria Planellas, a la qual vaig demanar un estudi de la poesia amorosa d'Alexandre de Riquer, tema central de la seva poètica. Abans, però, em va semblar que calia situar la poesia de Riquer en el context del Modernisme literari. Margarida Casacuberta, centrant-se en el poema en prosa Crisantemes, situa perfectament Riquer en el corrent del simbolisme literari a Catalunya, en companyia de dos altres grans poetes pintors com ell, Santiago Rusiñol i Adrià Gual. Espero que, amb aquest reconeixement de la vàlua de la seva poesia, Riquer ja no serà menyspreat i ocuparà el lloc que li pertany en la història de la literatura catalana del Modernisme.

ELISEU TRENC

*Membre corresponent de la Secció Històrico-Arqueològica*



## **Verdaguer en l'entorn familiar d'Alexandre de Riquer**

Ramon PINYOL I TORRENTS

Universitat de Vic - Universitat Central de Catalunya

Institut d'Estudis Catalans

No sé quan començà la relació entre Alexandre de Riquer i Jacint Verdaguer. La documentació a l'abast no permet de precisar-ho gaire, però, tenint en compte que l'escriptor de Folgueroles va casar Alexandre de Riquer i Dolors Palau el 18 de juliol de 1885 a l'església barcelonina romanicogòtica de Santa Anna, hem de suposar que devia venir almenys d'uns anys abans. Riquer havia nascut el 1856 i, doncs, tenia deu o onze anys menys que Verdaguer. Diria que no és agosarat pensar que ambdós van entrar en contacte dins els cercles artísticoliteraris, llavors relativament reduïts, que hi havia a Barcelona. I, segurament, amb posterioritat al triomf de *L'Atlàntida* en els Jocs Florals de 1877. Diguem, doncs, que en els primers anys de la dècada dels vuitanta. Tanmateix, Riquer es movia també en cènacles eclesiàstics interessats en l'art i no seria estrany que també aquí coincidissin mantes vegades. En aquest sentit, la poca documentació epistolar conservada permet de veure que Riquer també estava en contacte amb Marià Aguiló i Jaume Colléll. I no cal dir que amb Torras i Bages, és clar. En una carta del 8 d'agost de 1889 conservada a la Biblioteca de Montserrat, publicada per Josep M. de Casacuberta i Joan Torrent i Fàbregas,<sup>1</sup> Riquer s'adreça al caputxí Andreu de Llavaneres (des de 1899, cardenal Vives i Tutó, que en certa manera protegí Verdaguer i que tingué un pes decisiu en el nomenament de Torras i Bages com a bisbe). Per la missiva sabem que feia il·lustracions per a poesies ja que sollicita més textos, tot i que desconeixem per quin motiu ni per a quin o quins escriptors. Ho fa d'una manera ambigua, perquè no queda clar de qui són les poesies a què es refereix en un segon paràgraf, i insisteix a fra Andreu que aconseguixi una valoració crítica dels dos literats. Devia alludir a composicions pròpies? O a les il·lustracions dels poe-

1. Josep Maria de CASACUBERTA i Joan TORRENT I FÀBREGAS (cur.), *Epistolari de Jacint Verdaguer*, vol. VII, Barcelona, Barcino, 1983, p. 63.

mes que ja estaven fetes? Sigui com vulgui, l'epístola és adreçada a Caldetes, demana que els saludi i desitja un «complet restabliment de salut a Mn. Jaume». Caldes d'Estrac era llavors una destinació notable tant pels seus banys termals com per les estades temporals al costat del mar. Només recordo de passada que el marquès de Comillas hi tenia una finca, dins la qual hi havia una casa on Verdaguer sojornà sovint i que fou dissenyada per Oriol Mestres, pare d'Apelles Mestres, de qui tenim una colla d'apunts del natural de la població, on estiuejava habitualment.

Cal dir que Manuel Jorba i jo mateix, revisant les cartes entrades a la Biblioteca de Catalunya en els darrers anys, en vàrem trobar dues de Verdaguer a Riquer, que vam publicar el 2008,<sup>2</sup> una de les quals, del 15 d'agost de 1889, ens acaba d'aclarir el contingut de la que estem comentant, i que, curiosament, és el mateix Verdaguer qui dona resposta a la demanda de Riquer i queda clar que les composicions són del poeta folguerolenc. Vet ací el que diu, que torno a reproduir, per no perdre'ns:

Mon bon amic,

Adjuntes li envio les poesies que em quedaven; veja vostè si li agraden.

Mossèn Collell i don Mariano se mostraren un xic reservats en lo judici. Començant per no conèixer mes poesies. Los dibuixos que menys aplaudiren són «Lo Jesús en la creu» i «La Verge coronada d'estrelles»; troben aquesta molt terrenal i en aquell, fins en sa mort, voldrien veure lo Déu de l'amor.

Jo no quedaria de pendre quelcom d'a on l'art haja arribat en la pintura d'aqueixos tipus inaccessibles.

Els anotadors de l'*Epistolari de Jacint Verdaguer* pensen que «eren uns dibuixos amb vista a ilustrar *Nazaret* que Verdaguer preparava». En tot cas, aquest llibre, que sortí a finals de 1889, no portaria cap dibuix de Riquer, com tampoc *Betlem*, que es publicà l'any següent. De les peces que Verdaguer esmenta («Lo Jesús en la creu» i «La Verge coronada d'estrelles»), en l'obra no n'hi ha cap que aparegui amb aquests títols. I rellegint el llibre no n'he sabut trobar coincidències de contingut que s'hi puguin relacionar, tret del darrer poema del llibre, «La Creu». Potser en els manuscrits verdaguerians apareixeran les composicions amb aquests títols. De moment, he cercat en els dos que contenen autògrafs de *Nazaret* i cap peça acabada o en esborrany on porta aquests títols.

2. Manuel JORBA i Ramon PINYOL, «Contribució a l'epistolari de Jacint Verdaguer (i II)», *Anuari Verdaguer: Revista d'Estudis Literaris del Segle XIX*, núm. 16 (2008), p. 198-200. En aquesta citació, com en totes les altres de textos prefabricats d'aquest treball, he normalitzat l'ortografia d'acord amb els usos actuals; en cap cas, però, he modificat ni la morfosintaxi ni el lèxic.

Però anem al fill Josep M. de Riquer (1897-1978), escriptor ell mateix i especialista també en exlibris, que dona un relleu especial a la vinculació del seu pare amb Verdaguer, en termes que permeten inferir com el fill la valorava:

El casament dels meus pares fou apadrinat per n'Àngel Guimerà i en Francesc Matheu.

Entre mossèn Cinto i el meu pare hi havia una amistat veritablement fraterna i més encara, per llurs idiosincràsies temperamentals, no és agosarat de dir que tots dos eren ben afins. I mossèn Cinto, que coneixia de temps la parelleta que formaven de solters els qui foren els meus pares, va insistir a tenir ell el goig de maridar-los; era una satisfacció per a ell realitzar aquest casament que fou el primer i l'únic que beneí.<sup>3</sup>

I segueix amb elogis a aquest fet, ja que és «una de les moltes obres boníssimes que feu mossèn Cinto», un casament que «mereix d'ésser qualificat de diví tenint en compte l'eficàcia que pot tenir una benedicció ben sentida». Els termes encomiàstics usats per Josep M. de Riquer deixen el lector una mica parat. Però, en tot cas, traspuen un afecte innegable.

Cal esmenar, de totes maneres, una informació errònia que dona Josep M. de Riquer, fruit de l'entusiasme, en afirmar que el casori dels seus pares fou l'«únic» que Verdaguer celebrà. Tinc el convenciment que en celebrà uns quants. Fent una recerca superficial —no sé quin sentit tindria dedicar gaire temps al tema—, en trobo dos. Un, el del pintor Sebastià Junyent i Sans amb Paulina Quinquer, el 23 d'octubre de 1900, a l'església de la Concepció. No sé d'on venia la seva relació, tret que Junyent fou molt actiu dins el grup de la revista *Juventut*, que tant de suport donà a Verdaguer en el tombant dels segles XIX i XX, i que, d'altra banda, era anticlerical —no antireligiós— i ben oposat als idearis del Cercle Artístic de Sant Lluc. L'altre, el de l'advocat, llibreter i publicista Lluís Viola i Vergés amb Josefa Gallemí i Rigola, a Argentona, el 4 de gener de 1902. Viola era redactor i copropietari de la revista *L'Atlàntida*, sota la direcció literària teòrica de Jacint Verdaguer. I, encara, podríem esmentar que el 19 de juliol de 1893 digué la missa de la boda del seu cosí Narcís Verdaguer i Callís amb Francesca Bonnemaison; l'enllaç, però, fou beneït pel bisbe de Vic, Josep Morgades. Sigui com vulgui, certament no se sap que participés gaire en aquest tipus de cerimònies, potser en part perquè no tenia el do de l'oratoria —s'escapolia de predicar tant com podia— i, a més, la seva veu era aflautada, cosa que no l'afavoria en l'expressió pública, i és

3. Josep M. de RIQUER, «Quan el meu pare ja no era noi. Biopsicologia d'Alexandre de Riquer», a *Alexandre de Riquer: L'home, l'artista, el poeta*, Calaf, Comissió Organitzadora de l'Homenatge a Alexandre de Riquer, 1978, p. 29.

ben sabut que sempre evitava de llegir les seves composicions en públic i demanava a algú altre que ho fes.

I he de retornar una vegada més a Josep M. de Riquer, perquè fa unes consideracions personals i familiars sobre el drama verdaguerià que no em sé estar de transcriure:

No puc deixar de dir-vos que, a nosaltres, als Riquer, ens és molt dolorós el fet blasmable que realitzaren els marquesos de Comillas i ho dic encara més avergonyit que fastiguejat, perquè són parents nostres. Parlo del fet de bescantar el místic mossèn Cinto Verdaguer quan ha estat sempre, és i serà admirat en tots els sentits i amb raó, per Catalunya sencera.<sup>4</sup>

I dues ratlles finals encara sobre el casament. En la inscripció en el Registre Civil, a banda de dir que ell tenia vint-i-nou anys i ella dinou, hi consta la professió: Alexandre, «artista», i Dolors, «estudiante». Per ser l'any 1885, no deixa de sorprendre la que se li assigna a ella, com ja va observar Martí de Riquer (1998) en l'interessantíssim i documentadíssim llibre *Quinze generacions d'una família catalana*.<sup>5</sup>

### MÉS DADES DE LA RELACIÓ

La mort, el 10 de juny de 1902, de l'autor de *Flors del Calvari* i els dolorosos mesos de la malaltia que la precediren van impedir que el llibre *Anyorances*, d'Alexandre de Riquer —escrit arran del traspàs de la seva muller, veritable musa del poeta, i publicat aquell mateix 1902— portés un pòrtic de Verdaguer, com explica l'autor:

Lo present llibret arriba desposseït de la joia més hermosa que devia engalanar-lo. Mossèn Jacint Verdaguer s'havia brindat a fer-hi un pròleg; Ell coneixia a Ella i estimava ses virtuts, amb ben poques ratlles hauria fet lo que jo no puc fer amb tot un aplec de poesies.<sup>6</sup>

A desgrat que tothom sol fer esment de la seva amistat amb Verdaguer, malauradament això no s'ha traduït en una correspondència, coneguda, que ens permeti de documentar-la millor. En el ric *Epistolari de Jacint Verdaguer* publicat i anotat per Josep M. de Casacuberta i Joan Torrent i Fàbregas, només hi ha recollida la carta a què m'he referit més amunt. És possible que en la documentació de la casa

4. Josep M. de RIQUER, 1978, p. 29.

5. Martí de RIQUER, *Quinze generacions d'una família catalana*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, p. 1283-1284.

6. Alexandre de RIQUER, *Anyorances*, Barcelona, A. Verdaguer, 1902.



de Mallorca de Riquer hi hagués —o hi hagi— material en aquest sentit. Ignoro, tanmateix, què se n'ha fet, dels papers personals que l'artista hi pogués tenir.

Deixant per a uns paràgrafs més avall el que fa referència als afers artistico-literaris, hi ha algunes epístoles força desconegudes i només publicades en format CD-ROM per l'Arxiu Nacional de Catalunya, el 2002, amb el títol *Correspondència de Jacint Verdaguer. Col·lecció Verdaguer-Panadès 1878-1892*, que illustren prou bé el lligam entre els dos creadors. En la que porta el número 485, una targeta de dol, Riquer li comunica la mort de la seva filla Elisea i li demana si pot comptar amb ell «per presidir el dol demà matí a les nou i ½ en esta sa casa (Llúria, 37), suplicant-li li dispensi tantes molèsties. A les 8 d'aquesta nit enviaré per la resposta». És una lletra indatada, però que deu ser del 12 d'octubre de 1890, dia de la mort.<sup>7</sup> I l'endemà el passà a recollir per a l'enterrament.

Igualment sense data és l'epístola que porta el número 80, en què li diu que «a les 3 de la tarda d'avui, si no mana lo contrari, passaré a buscar-lo per anar a la Catedral a batejar». No he pogut esbrinar, per ara, de quin fill o filla devia tractar-se.

Pel que fa a les relacions diguem-ne pictòriques, en parlaré més avall. No voldria acabar sense un parell de referències collaterals. La primera, una de la carta que Jorba i jo, en l'article citat més amunt, vam datar de la segona quinzena d'octubre de 1888. Aquí Verdaguer li desitja «molts anys de vida per pregar per l'ànima del seu pare», una frase que sembla indicar que, en el seu moment, ja li havia donat el condol formalment. En la mateixa epístola, dues qüestions més: «Una senyoreta em pregunta amb quines condicions donaria vostè tres lliçons a la setmana d'una hora de dibuix» i «Adjunt li retorno l'àlbum amb la firma de mossèn Collell». Aquesta segona qüestió podria ser la resposta a la petició que li havia fet Riquer en la carta número 40 de la *Col·lecció Verdaguer-Panadès 1878-1892* de l'Arxiu Nacional de Catalunya:

No sé si és indiscreció demanar-li una coseta per lo present albumet. Com que l'amic Masriera s'ha encarregat de fer-me omplir una bona part, m'ha manifestat lo desig de que figuri en los primers fulls la seva firma. Jo no sé si he fet bé però m'hi compromès a obtenir-la i he deixat un full en blanc per vós.

Pel que sembla, s'hi va incloure també un text de Jaume Collell. L'alludit «Masriera» segurament era Artur Masriera, a qui temps després Verdaguer faria un pròleg al llibre *Poesies* (1893). En tot cas, la confecció d'àlbums poètics era un costum relativament estès a l'època, ja sigui com a homenatge a algú amb motiu d'algun tipus de celebració, ja sigui en el format de col·lecció personal d'autògrafs

7. Data extreta de *La Vanguardia* del 13 de març de 1890. En aquest mateix diari no hi ha cap referència a les morts, en edat molt jove, dels fills Maria i Pedro.

d'escriptors i de dibuixos d'artistes plàstics. Si no està fet, que ho desconec, penso que valdria la pena de fer un estudi dels àlbums poètics de casa nostra. Pels pocs que he pogut veure, són magnífics i podrien aportar informació d'interès tant literària com artística.

La segona qüestió ens remet novament a Josep M. de Riquer, que afirma —i no crec que en aquest cas hi hagi motius per dubtar-ne perquè en parlen altres fonts— que un dels pisos de l'immoble que tenia Alexandre de Riquer al número 5 del carrer de la Freneria de Barcelona era lloc d'encontre d'artistes, escriptors i intel·lectuals, i s'hi donaren a conèixer composicions de Pedrell, Granados, Casals, Morera, Guimerà, Maragall o Apelles Mestres. En un altre dels pisos de la casa, Anton Busquets i Punset, amic i una mena de secretari de Verdaguer en el tombant dels segles XIX i XX, hi instal·là una escola. Hi figurava com a director espiritual mossèn Cinto, a qui no acabo d'imaginar en el paper. Segurament Busquets i Punset l'hi posà per ajudar-lo amb una petita paga. Justament en aquest paper de consiliari, Verdaguer va compondre un poema per a la devoció que titulà «Himne a la Sagrada Família» i subtitulà «Himne escrit per a cantar, amb música d'en Masó i Goula los alumnes del Col·legi Acadèmia de la Sagrada Família del carrer de la Freneria» (1900). Alguns dels germans Riquer anaven en aquesta escola i segurament cantaren més d'una vegada aquest himne, que consta de sis quartetes de versos hexasíl·labs i d'una tornada de cinc versos (tres heptasíl·labs més dos pentasíl·labs) que fa així:

Jesús, Josep i Maria,  
oh noms més dolços que mel;  
si al cor tothom vos tenia,  
la terra seria  
la imatge del cel.<sup>8</sup>

No són versos gaire reeixits, és clar. Són d'encàrrec. I són el que es feia aleshores amb aquest gènere de poesia religiosa devota destinada a un públic molt concret.

### L'ARTISTA RIQUER I EL POETA VERDAGUER

Més amunt hem comentat que, malgrat haver confegit una sèrie de dibuixos que es creu que eren per a *Nazaret*, en el llibre no s'hi recolliren. Pel febrer de 1891, Riquer exposava a la Sala Parés dos plafons decoratius per a un sostre i un conjunt

8. Text complet recuperat i editat a Ramon PINYOL (cur.), *Jacint Verdaguer: Poesia*, 2, Barcelona, Proa, 2006, col·l. «Totes les Obres», núm. IV, p. 101-102. El text es troba en un full solt estampat per la Imp. Antoniana de Barcelona.

de dibuixos que, segons la premsa, havia fet per il·lustrar la trilogia *Jesús infant*, o sia, els dos ja esmentats *Nazaret* (1890) i *Betlem* (1891), i *La fugida a Egipte* (1893), editats primer com a llibres solts i aplegats el 1896 amb aquell títol. *La Veu de Catalunya* de l'1 de març de 1891, en una breu nota anònima dins la secció «Diari del Principat», afirma que «aquelles poesies l'han inspirat de debò» i que n'ha sortit una col·lecció de «filigranes d'un gust i elegància verdaderament exquisides». En aquell moment només havia sortit *Nazaret* i, doncs, només podien ser d'il·lustració per a aquesta obra. El llibre sortí, tanmateix, sense els dibuixos riquerians. No sé pas què se n'ha fet i potser els historiadors de l'art i del llibre il·lustrat ho podran explicar. Sens dubte, no són les il·lustracions que aparegueren en el llibre *Jesús infant*, de petit format, editat per Bastinos el 1896.

El que sí que podem tenir a les mans són les capçaleres decoratives de Riquer que obren cada un dels cants de *Canigó*. De les dues cobertes que es feren llavors per a la primera edició del poema, una era industrial i l'altra estava dibuixada en colors, amb un cavaller i diversos motius allegòrics, realitzada per Francesc Jorba Curtils i basada en un croquis que havia fet Verdaguer mateix i que havia enviat a Domènech i Muntaner perquè la utilitzés en la tapa.<sup>9</sup> En les reedicions de 1901 i 1902 de l'epopeia s'aprofitaren les capçaleres de Riquer. Així doncs, no acabà de tenir un paper protagonista en la il·lustració d'aquest llibre.

Pilar Vélez en dos dels seus estudis<sup>10</sup> posa en relleu que, per raons diverses, Verdaguer no va poder editar obres de format gran il·lustrades pels artistes contemporanis que ben sovint l'admiraven i Francesc Fontbona<sup>11</sup> explica les relacions entre el poeta i els artistes del seu temps, amb els quals no tingué els lligams estrets que va poder establir amb la gent de lletres, que semblen més intensos amb aquells que també eren escriptors (Alexandre de Riquer, Apelles Mestres i Santiago Rusiñol).

Riquer, d'altra banda, té algunes il·lustracions que sí que es feren públiques. És molt característica l'orla que posà al poema «Santa Cecília», publicada a la revista dirigida literàriament per Verdaguer, *L'Atlántida*, en el número 19 (15 febrer 1897). El Museu d'Història de Barcelona té el poema «Lo plor de la tórtora» (premiat als Jocs Florals de 1873 i recollit al llibre *Ídillis i cants místics*, de 1879) en una parti-

9. La història d'aquesta coberta es recull a Josep M. DOMINGO, «Verdaguer i Domènech i Muntaner. A propòsit d'uns inèdits verdaguerians de la Casa-Museu Domènech i Muntaner», *Revista de Catalunya*, núm. 178 (2002), p. 61-66.

10. Pilar VÉLEZ, «Algunes reflexions sobre l'obra de Verdaguer a través dels seus il·lustradors», a *Anuari Verdaguer 2002*, Vic, Eumo i Universitat de Vic, 2003, p. 580; també, de la mateixa autora, el capítol «Traductors gràfics de l'obra de Jacint Verdaguer: els seus il·lustradors», a *Verdaguer: Un geni poètic*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2002, p. 164-165.

11. Francesc FONTBONA, «Jacint Verdaguer i les arts plàstiques», a *Anuari Verdaguer 2002*, Vic, Eumo i Universitat de Vic, 2003, p. 149-150.

tura manuscrita de Francesc Alió, un dels músics més representatius de l'època. Està orlada per Alexandre de Riquer amb un dibuix en què figuren un arbre i un ocell. Es tracta d'un quadre de 70 × 54 cm que era un dels objectes que formaven part del despatx de Verdaguer quan vivia al carrer d'Aragó. No es tenen notícies d'on va anar a parar el contingut d'aquesta estança.

S'ha de fer menció de la il·lustració d'Alexandre de Riquer dels «Goigs de Santa Maria de Ripoll», escrits per Verdaguer per encàrrec del bisbe Morgades. Aquests goigs, commemoratius de la restauració de Ripoll, foren estampats sense data ni peu d'impremta. Foren estrenats a Ripoll per l'Orfeó Català, amb música d'Alió, l'1 de juliol de 1894, en el marc d'unes festes que van durar tres dies i a les quals no fou invitat Verdaguer, llavors amb unes relacions molt tenses amb el prelat per haver-se escapat de la reclusió del santuari de la Gleba (anades a Barcelona i a Mallorca).<sup>12</sup>

#### UN VERDAGUERIÀ DESTACAT, PERE PALAU, CUNYAT DE RIQUER

Com és sabut, Alexandre de Riquer es va casar amb Dolors Palau González de Quijano, i Josefina de Riquer —la germana d'Alexandre—, amb Pere (a vegades anomenat Pedro) Palau. Aquest fou tot un personatge, escriptor bilingüe, que oscil·là entre elogis al general Prim i Nicolás Salmerón i un catolicisme tirant a integrista que s'empeltà en certs moments d'esperitisme, com el d'Alexandre ho feu amb la teosofia. Milionari amb fortuna d'india, Martí de Riquer afirma que perdé «la seva gran fortuna, íntegrament, i a consciència, a Montecarlo».<sup>13</sup> Com que li calia refer-la, s'embranchà amb uns cosins polítics seus, els Riquer i Carbonell, en una societat per explotar un suposat fabulós tresor enterrat pels monjos en abandonar el monestir de Poblet. Pel mig entraren també a l'empresa uns germans Palau de l'Espluga de Francolí (sense parentiu amb Don Pedro), que, segons Martí de Riquer, eren uns desaparellats. El gran medievalista narra amb detallisme positivista, i amb la seva gràcia habitual, tota l'aventura, que acabà d'arruïnar Palau González de Quijano. Per emprendre l'activitat de manera més segura, contractà un mèdium (en aquest cas un home, de nom Bernat), que explicà, en castellà, un conte que devia sonar versemblant i que quantificava, via ultratomba, el valor del tresor en quaranta milions de pessetes. Després de moure in-

12. A Mallorca hi anà a entrevistar-se amb l'arxiduc Lluís Salvador, que l'anà ajudant econòmicament durant aquells anys d'infortuni i que fins i tot li oferí de quedar-se com a capellà domèstic seu, una qüestió que ell es comprometia a arreglar gràcies als seus contactes i les seves influències. Verdaguer no ho va acceptar. Per a les relacions entre els dos personatges, és imprescindible l'estudi de Josep MASSOT I MUNTANER, «Jacint Verdaguer i l'arxiduc Lluís Salvador», a *Miscel·lània Ricard Torrents: Scientiae patriaeque impendere vitam*, Vic, Eumo i Universitat de Vic i Eumogràfic, 2007, p. 317-347.

13. Martí de RIQUER, 1998, p. 1284.

fluències polítiques a Madrid, la societat aconseguí permisos administratius i el 1894 feren, durant uns quatre mesos, unes, diguem-ne, «excavacions intenses» que Eduard Toda detalla amb precisió: destrosses brutals i cap resultat. En una carta de Jaume Collell a Toda del 17 de juliol de 1928, datada a Vic, diu el canonge:

Caríssim amic: lo publicat és tot lo que vaig copiar dels documents que guardava l'Argilaga, guarda de Poblet. Les inicials de la persona a qui anava consignada l'autorització oficial en 1894 responien a un nom prou conegut aleshores en certs còrcols de Barcelona: Pedro Palau González de Quijano. Entre els de la colla, sembla que també hi figurava l'artista Alexandre de Riquer. Feren en una setmana tanta feina a l'església que al cap d'un any encara vaig veure en un racó del presbiteri un munt de pedregolar. És d'esperar que la vostra gestió posarà definitiu terme a tanta profanació del dissortat monestir.<sup>14</sup>

No sé si l'afirmació es podrà comprovar per altres fonts. Quedi consignada aquí, però.

Només coneixem una lletra de Verdaguer a Palau, del 14 d'agost de 1895, en ple conflicte verdaguera, en la qual li agraeix «la seva aconsoladora i cristiana i caritativa carta».<sup>15</sup> Busquets i Punset, ja molt més endavant, el 1932, diu a Lluís Carles Viada i Lluç que primer Palau era dels «seus», però que després se'n separà «quedant casi sola la nostra part dels elements de dreta o de bona fe». Potser el motiu del distanciament fou la suspensió de la collecta de diners a favor de dotar Verdaguer d'una pensió vitalícia durant el 1896, a la Comissió Permanent d'un Homenatge a Mn. Cinto Verdaguer, que, per exigències del poeta de disposar de seguida dels cabals recollits, acabà de mala manera. La Comissió, en la qual tingué un paper destacat Pere Palau, retornà el que s'havia recollit, però un sector dels amics de l'escriptor que participaven en la iniciativa, encapçalat per Busquets i Punset, feu una «Protesta» a la premsa en contra d'aquesta decisió.<sup>16</sup>

Pere Palau González de Quijano s'havia fet un cert nom com a poeta de composicions de tipus místic i amorós, sobretot en els cercles catòlics més dretans. D'altra banda, acabà militant en les files de la Lliga Regionalista. Publicà a *Cata-*

14. Transcrita a Gener GONZALVO, *Eduard Toda i Güell (1855-1941) i el salvament del monestir de Poblet, a través del seu epistolari*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, p. 83. Toda, a qui tantes coses deu Catalunya, potser era maçó, tot i ser catòlic, «crític», això sí. Jordina GORT OLIVER, *Eduard Toda i Güell: Ideologia i escriptura (1855-1941)*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2012, p. 344-346, disponible en línia: <https://hdl.handle.net/10803/285581> (consulta: 7 maig 2022).

15. Recollida a *Epistolari de Jacint Verdaguer*, vol. ix, Barcelona, Barcino, 1986, p. 126-127.

16. Per a aquest afer, un més dels lamentables en què estigué immers en aquells anys Verdaguer, que el considerà un «ultratge», vegeu la carta del poeta a Cosme Vidal del setembre de 1896, amb les notes dels curadors: *Epistolari de Jacint Verdaguer*, vol. x, Barcelona, Barcino, 1987, p. 47-48. Vegeu també el text de la «Protesta», a «Homenatge a Verdaguer. Protesta», *L'Atlàntida*, núm. 9 (15 setembre 1896), p. 2-3.

*lunya Artística* «A la santa memòria de Mossèn Cinto Verdaguer» (noranta versos), llarg i sentit poema (que és datat «5-VII-1902») llegit, sense indicar quan es realitzà, en una vetllada necrològica del Centre Gironí de Barcelona, segons una nota a final del text.<sup>17</sup>

Significativa és la seva participació en la publicació del llibre pòstum *Eucarístiques* (1904), versió catalana i francesa (traducció d'Agustí Vassal). Hi posà un prefaci extens, centrat en el caràcter místic de l'obra; un text sense interès crític i en el qual intenta donar un caràcter líric a les seves consideracions. Està datat a Barcelona, del 3 d'agost de 1903, remarcant que és el dia de «Lo Puríssim Cor de Maria». En una carta dels germans Antoni, Maria Josepa i Mercè Peña a Maria Antònia Salvà, del 6 de juliol de 1903, s'explica que Palau, «íntimo amigo de Mossèn Cinto», ha anat a Mallorca amb el manuscrit —desconegut fins aleshores— d'*Eucarístiques*, per veure, entre d'altres persones, Pere d'A. Peña i que els ha ensenyat l'obra, que consideren magnífica, i que ja ha retornat amb ella a Barcelona. La carta, que explica l'encàrrec a Pere Palau d'escriure-hi un pròleg, ha estat publicada per Josep Massot i Muntaner.<sup>18</sup> Malauradament, aquest manuscrit no ha estat localitzat enlloc, per la qual cosa no és possible establir fins a quin punt l'edició impresa s'ajusta a la versió final de Verdaguer.

#### **EXCURS: VERDAGUER, AL SERVEI ECLESIASTIC (TAMBÉ) DELS INTELLECTUALS CATALANISTES**

Convé assenyalar que sobre aquests serveis hi ha diversos testimonis documentats amb amics i coneguts intel·lectuals de Verdaguer que li demanaren el seu concurs en ocasions familiars íntimes. Així, per exemple, Francesc Matheu, en una targeta sense data, li diu: «lo meu pare s'està morint. Si em poguéssiu fer la caritat d'arribar [a casa] una estona us ho agrairia eternament» (consultable a l'Arxiu Nacional de Catalunya, *Collecció Verdaguer-Panadès 1878-1892*, carta número 479). Igualment, Matheu li demana que bategi una de les seves filles, ignoro quina. O, en aquesta mateixa font, en la carta número 565, també indatada, d'Antoni Rubió i Lluch, llarga i molt barroca, com si no acabés de gosar de demanar-li-ho, li notifica que abans-d'ahir [31 de gener de 1887] ha tingut «un robust infantó» i que ara només desitja que sigui batejat (atesa la mortalitat infantil de l'època, es feia de seguida) i que voldria que ho fes ell i que al més aviat

17. La poesia és accessible en el repositori Arxiu de Revistes Catalanes Antiques (ARCA), a *Catalunya Artística*, núm. 110 (24 juliol 1902), p. 475-476.

18. JOSEP MASSOT I MUNTANER, «Maria Antònia Salvà, els germans Peña i Jacint Verdaguer», a *Escriptors i erudits contemporanis*, desena sèrie, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011, p. 55-65.

possible li digui dia i hora per administrar aquest sagrament al «robust» Jordi Rubió i Balaguer. També trobem a Verdaguer, amb el vidu i el fill, presidint l'enterrament de la muller de Frederic Soler (*La Dinastia*, núm. 2687, 28 març 1888, p. 3) i en el de Florentina Malató,<sup>19</sup> que ho era de Ramon Montaner i Vila, fundador i copropietari de l'editorial Montaner y Simón. Aquest ric industrial era oncle de Lluís Domènech i Montaner, que treballà força per a la seva editorial; també, en relació amb l'arquitecte, convé recordar que Verdaguer batejà el seu fill Pere.

### PER ACABAR

La relació entre els nostres dos personatges no constitueix un tot travat i coherent. Com s'ha vist, és més aviat una suma de dades esparses, però, en vista de la documentació disponible, no m'he vist amb cor de fer cap altra cosa. He pogut tenir a les mans tot el que conté l'Arxiu Riquer dipositat avui a l'Arxiu Nacional de Catalunya. El que hi he trobat és essencialment el que Martí de Riquer va utilitzar a *Les quinze generacions d'una família catalana*. Hi ha una colla d'anys, que són els coincidents amb la relació coneguda amb Verdaguer i sobretot els del conflicte amb el poder, dels quals no hi ha ni un paper. Potser en queda alguna cosa a Mallorca? No ho sé. El que és clar és que, a més d'una bona i completa biografia, cal intentar trobar més fons documentals. Martí de Riquer, que aporta dades curioses, interessants i fins i tot pintoresques sobre l'entorn familiar del seu besavi, pot esplaïar-se en les incidències del personatge com a voluntari carlí durant la darrera contesa, la de 1872-1876, en la qual Alexandre entrà als setze anys i en què suposo que la seva implicació devia ser ben minsa.<sup>20</sup> D'altra banda, el gran medievalista no entra ni a estudiar ni a valorar la producció del seu besavi: «la vida artística i literària [...] la deixo per als estudiosos especialitzats».<sup>21</sup>

Tampoc no he pogut comprovar la hipòtesi que a l'amic Eliseu Trenc Ballester li hauria plagut que pogués documentar: que el distanciament va ser conseqüència de la famosa carta del 30 de juny de 1900 de Torras i Bages, ja bisbe, a Alexandre de Riquer, en què li deia que s'apartés d'aquella mescla estranya que era *Juventut*,<sup>22</sup>

19. Verdaguer va dedicar a Florentina Malató una poesia que es troba gravada en pedra en el castell que el marit —en honor seu— anomenà «castell de Santa Florentina», a Canet de Mar, de base medieval i reformat per Lluís Domènech i Montaner.

20. La seva mare va haver de gestionar un indult el 1874 del Govern liberal per mitjà del capità general de Catalunya (Martí de RIQUER, 1998, p. 1239).

21. Martí de RIQUER, 1998, p. 1277.

22. Torras li diu que *Juventut* és una revista que «m'ha semblat divorciada de la norma catòlica que deu sempre governar l'esperit de tots los fills de la Iglésia», per recomanar-li que «s'aparte oportunament d'aliances que no li convenen i que són desagradables a Déu», directe al nucli de la qüestió. Es pot consultar la carta íntegra a Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el Modernisme*, vol. I, Barcelona, Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, p. 312, d'on he extret les citacions.



on hi havia espècimens ateus com Pompeu Gener, catòlics integristes com Anton Busquets i Punset o anticlericals no antireligiosos com Sebastià Junyent. Riquer se'n separà. Verdaguer, per la seva part, hi fou acollit com un heroi i li publicaven tot el que els donava (foren sis poemes, una prosa narrativa i una rondalla). I, sobretot, van treure primer en fulletó i després en format de llibre *Aires del Montseny*, la penúltima obra verdagueriana. Poc fruit econòmic li donà: 186,75 pessetes pels 166 exemplars venuts només a Barcelona, segons la liquidació conservada que li fan els de la revista.<sup>23</sup>

De tota manera, és segur que devia rebre pressions perquè s'apartés del setmanari. A Verdaguer li hauria tocat de ser a les files dels que donaven suport al Cercle Artístic de Sant Lluc. Però *Joventut* l'ajudava i molts dels seus col·laboradors havien estat al seu costat en els anys difícils. El tomista Josep Torras i Bages, amb qui tanta relació havia tingut, només va saber-li recomanar en aquelles hores difícils que se sotmetés a l'obediència i la disciplina eclesiàstiques.<sup>24</sup>

Tanmateix, potser no deixa de ser significatiu que en el moment en què Alexandre de Riquer se separa de la publicació, Verdaguer hi dilati les seves col·laboracions. Entre el febrer i el juny de 1900 hi publica quatre peces. Aquest any ja només n'hi trobem una altra a finals de novembre. El 1901, dos textos que fan més aviat la impressió de formar part de la campanya de promoció del recull *Aires del Montseny*, i el 1902, un poema al juny. Per contra, la revista incrementa contínuament les notícies sobre Verdaguer. Tot plegat reforça la hipòtesi d'Eliseu Trenc que Verdaguer va estar també condicionat per la ruptura de Riquer amb *Joventut* i la seva militància activa dins el Cercle Artístic de Sant Lluc provocada per Josep Torras i Bages?<sup>25</sup> Diria que sí, que cal tenir-ho present, però també s'ha de considerar la difícil posició en què devia trobar-se el nostre poeta, a qui els sectors eclesiàstics dominants encara no havien perdonat la seva rebellia.

Espero que, dins la poca documentació que he pogut aportar, algú hi pugui trobar alguna dada d'interès o alguna curiositat nova.

23. Sobre els problemes editorials i de cobrament de drets de Verdaguer, vegeu Isidor CÒNSUL, «260 duros als pobres d'Andalusia (notes sobre Verdaguer i els negocis editorials)», *Anuari Verdaguer*, núm. 14 (2006), p. 263-278.

24. Entre tota la retòrica torresiana de la carta, assenyalem aquests mots: «Lo assumpto de V. toca a lo més íntim de la Iglésia i al principi fonamental que Jesucrist posà a la seua divina institució, açò és, l'ordenació jeràrquica en lo govern i la intervenció de la superioritat en lo exercici del ministeri», *Epistolari de Jacint Verdaguer*, vol. ix, p. 110-111.

25. Convindria estudiar més documentació a l'entorn de la qüestió. A falta de la gran biografia que no tenim d'Alexandre de Riquer, resulten indispensables els treballs d'Eliseu TRENÇ BALLESTER: singularment, el llibre *Alexandre de Riquer*, Barcelona, Lunwerg, 2000, i el capítol «Alexandre de Riquer: l'artista», a *Alexandre de Riquer: L'home, l'artista, el poeta*, 1978, p. 77-87.



## **Apel·les Mestres i Alexandre de Riquer. Amistat i cooperació**

Xavier Jové

Colleccionista i investigador del Modernisme

La relació d'amistat i de cooperació entre Alexandre de Riquer i Apelles Mestres és probablement una de les més singulars del període que comprèn des de l'inici de l'esteticisme fins al Modernisme i la seva posterior decadència. Aquesta cooperació es produeix especialment en la primera època, si bé l'amistat entre ells s'estendrà durant tota la seva existència. De llur relació, en fructificaran aspectes determinants en les seves respectives personalitats artístiques.

El primer contacte entre Riquer i Mestres es produí a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona, on les seves cartes ens certifiquen que van coincidir. Mestres hi va estar matriculat des del curs 1869-1870 fins al 1874-1875, i fou el curs 1871-1872 l'únic en què els dos amics coincidiren. Posteriorment, Riquer també assistiria als cursos 1875-1876 i 1876-1877.<sup>1</sup>

Apelles era un any i mig més gran que Alexandre i sempre va ser per a aquest darrer com un germà gran, a qui tutelà tant en els primers anys de formació artística com en els de la seva incorporació al món laboral.

L'estiu de 1872, Riquer es va veure obligat a deixar l'Acadèmia per refugiar-se a Tolosa, per tal de fer costat al seu pare, perseguit per carlista. Aquí comença un intens intercanvi epistolar entre Riquer i Mestres. Gràcies a aquestes cartes podem conèixer els seus interessos personals i artístics, si bé, com que encara eren molt joves i enjogassats, sovint també s'intercanviaven endevinalles, jeroglífics i altres entreteniments.

El trànsit del correu no era gens senzill. Al sobre indicaven la ruta que calia que seguís la carta per esquivar els controls carlins; per exemple, França via Per-

1. Segons consulta efectuada per Eliseu Trenc als arxius de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

pinyà, o Tolosa, ruta la Garona. Sempre evitant passar per la Tor de Querol. Era molt important no perdre les cartes, ja que s'enviaven llibres, proves d'impressió, dibuixos, aquarelles, fotos, calcs, gravats, poemes i escrits propis o transcripcions d'altri, alhora que es recomanaven lectures. Riquer sempre demanava l'opinió i la correcció de Mestres, i aquest li gestionava la venda d'alguns dibuixos i li reenviava els diners. Riquer, al seu torn, es divertia molt amb els enginyosos dibuixos de Mestres i l'estimulava a produir-ne més.

Alguns dels seus referents literaris eren Heine o Victor Hugo, i, en la part plàstica, Fortuny, Urrabieta Vierge o Gustave Doré, a qui coneixien per les meravelloses il·lustracions de *Les faules de La Fontaine*, llibre que adquirí Riquer mitjançant la gestió de Mestres. Amb quina alegria explicava el jove Riquer haver obtingut una recomanació per ser rebut per Doré. Malauradament, no sembla que aquesta visita arribés a bon port. Sí que, un cop a Roma, va poder visitar amb gran emoció la casa i l'estudi de Marià Fortuny, de qui, més endavant, Riquer i Mestres van ajudar a recuperar la figura. En aquest sentit, el 1888 participaren en un monogràfic a *La Ilustración Artística*. Més endavant, Riquer adquirí obra de Fortuny per a la seva col·lecció, i el 1915 pronuncià una conferència sobre Fortuny al Cercle Artístic de Sant Lluc. El 1920 tant Mestres com Riquer cediren obra pròpia a benefici d'erigir-li un monument, mentre que el 1927, Mestres, pel seu cantó, publicà a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona la monografia *La vicaria de Fortuny*.

Riquer manifestava a les seves cartes sentir-se atret per la literatura i la poesia, però deixava clar que volia dedicar-se exclusivament a la pintura, ja que considerava els poetes, els pintors i els músics com a «calamitats de la terra» i deia que amb una sola calamitat, ell, ja en tenia prou. Tanmateix, com sabem, acabaria publicant alguns dels llibres poètics més selectes del Modernisme.

Aquesta relació epistolar va continuar des de Roma, on Riquer, el 1879, pensionat, seguia els seus estudis artístics. I també des de Bassols, en les seves estades estiuenques a la casa pairal, prop de Calaf.

Aleshores, Mestres ja era un autor que despuntava. Com a poeta se li reconeixia una renovació i normalització del llenguatge, i com a il·lustrador, liderava el canvi des del Realisme i el Romanticisme cap a uns nous plantejaments esteticistes enriquits per un interès creixent cap al japonisme, que s'incorporava amb força en l'obra dels nous creadors. Els encàrrecs que rebia i l'estatus familiar permetien a Mestres adquirir llibres, comprar revistes —algunes de les quals, franceses— i aplegar també objectes de col·lecció diversos —uns quants de medievals—, així com làmines i peces d'art japonès, elements que compartia amb el seu amic.

Per contra, Riquer, lluny i amb menys recursos, depenia de Mestres per mantenir el contacte amb Barcelona. Riquer podia arribar a ser molt persuasiu i insis-

tent en les seves cartes quan demanava a Apelles que li comprés algun llibre o li enviés alguns dels seus poemes o dibuixos. A canvi, li oferia allò que més li podia agradar: plantes, llavors, minerals, estampes d'epifanies i sobretot insectes, i li prometia que li guardaria determinats exemplars, com aranyes «monstruo» (referint-se a la grandària); fins i tot llegim que li guardava un ratpenat orellut. Alhora, quan era temporada, el convidava insistentment a fer estades a la masia de Bassols.

Més endavant, ja a Barcelona, el seu cercle d'amistats era compartit. Recordem que, el 1885, tant Mestres com Riquer es van casar amb les seves respectives mullers. Mestres ho va fer amb Laura Radenez, aleshores vídua. Però, anys abans, ambdós es relacionaven directament amb la família Radenez, i qui sap si els dos amics, a més de compartir aficions, també compartien admiració per Laura. Existeixen dos retrats a llapis d'ella, fets el 1876, un per cada artista.

En l'etapa barcelonina acostumaven a reunir-se en tertúlies de cafè, com el Pelayo, on es podien trobar amb personatges de la talla d'Àngel Guimerà, Antoni Gaudí, Lluís Domènech o Narcís Oller. Per allà passaven també els visitants il·lustres de Barcelona, com José Zorrilla, Benito Pérez Galdós o Jose María Pereda.

Al cap d'uns anys, les reunions esdevindrien més íntimes i es traslladarien a casa d'Apelles Mestres, freqüentada per intel·lectuals de totes les branques culturals i artístiques. Riquer hi compareixia regularment els diumenges a la tarda, on podia coincidir amb Josep Roca i Roca, Lluís Via, Pompeu Gener, Enric Morera o Enric Granados, entre d'altres, i participava en les sessions musicals i literàries. A imatge i semblança de Mestres, Riquer també va acabar organitzant les seves pròpies trobades a la casa taller que tenia al carrer de la Freneria.

D'aquells primers anys, ens n'ha arribat una bonica evocació que Mestres ens obsequia en el relat «El garrofer».<sup>2</sup> Mestres recorda quan, sortint del taller de la Gran Via, es dirigien al Tibidabo, on «a mitja muntanya», en un «replec solitari i misteriós», s'hi trobava un garrofer centenari: «Tenia una branca, sobretot [una], tan hospitalària [...] que vaig fer-me-la meva [...] vaig anar presentant el meu garrofer als amics de la colla [...]. A la llarga cada amic tenia una branca llogada [...]. En fi, que el meu garrofer va arribar a ser [...] una sucursal del taller [...] jo escrivint en una branca del primer pis, mirant a ponent, en Peius<sup>3</sup> en la que mirava a mar; en Riquer dibuixant en la seva del segon pis... y així cadascú en sa branca com una bandada de pardals».

D'aquella època, que podem situar en la segona meitat de la dècada de 1870, es conserven uns apunts de Mestres on retrata el seu amic Riquer. Imatges que

2. Publicat a Apelles MESTRES, *Recorts y fantasies*, Barcelona, Domènech y Cía i Fidel Giró, 1906.

3. Nom amb què era conegut Pompeu Gener.

reforcen aquestes sortides en plena natura que tant els agradava fer i que tant els van instruir.

Mestres i, per extensió, Riquer, són capdavanters en la il·lustració de finals dels anys setanta i principalment de la dècada dels vuitanta, interessats sempre en tècniques que permetessin una millor reproducció, i passaren d'haver de ser interpretats per un gravador sobre pedra litogràfica a convertir-se en experts del dibuix rascat sobre paper Ton, que ja permetia prescindir del gravador, fins que després arribaria el fotograt. D'aquells anys, és destacable la seva participació en un gran nombre de revistes i publicacions de tota mena, i també la seva col·laboració en la col·lecció «Arte y Letras». Riquer i Mestres destacaren amb les enquadernacions, els enquadraments amb punts de vista sorprenents i elements moderns com pals i fils de telègraf, sanefes florals, caplletres fantasioses i culde llànties originals. També van ser pioners incorporant influències del japonisme, amb taques de color i dibuixos estilitzats de línia clara, aplicant la no simetria i jugant amb els espais buits. En el cas de Mestres, aquestes il·lustracions sovint anaven acompanyades dels seus textos. És aquí on es forja la figura de l'artista total, pluridisciplinari, que té en compte la paginació, el format i tots els detalls que determinen el resultat final d'un llibre. Riquer també s'hi sumaria, i excellirien tant l'un com l'altre en algunes obres mestres que podem considerar els màxims exponents del premodernisme i el Modernisme català.

En els primers anys, no sempre va ser Apelles Mestres qui va obrir camí per davant de Riquer. En el cas dels cromos de la xocolata Amatller, existeix una col·laboració de Riquer anterior a les deu sèries que més tard realitzaria Mestres.

Apelles Mestres, des de petit, va estar en contacte amb l'estil gòtic de la catedral de Barcelona, de la qual el seu pare i els seus avantpassats eren arquitectes i mestres d'obra. Riquer, a través d'ell, accedí a aquesta estètica que quedaria reforçada pel descobriment de l'art anglès i les concepcions de William Morris o Walter Crane. D'aquesta manera, el medievalisme aflorarà sovint, tant en les creacions de Mestres com en les de Riquer.

Fins a principis de la dècada de 1890, podem considerar l'època d'influència mútua, principalment de Mestres sobre Riquer. A partir d'aleshores, cadascú emprugué el seu camí, no exempt de referents comuns, com pot ser el seu interès pels llibres i les col·leccions d'art, i transformaren així els seus habitatges en biblioteques i en cases museu. Entorn de 1894, Mestres s'estanca i s'aïlla; la seva salut física i mental el porten a enclaustrar-se a casa seva durant gairebé catorze anys. Mentrestant, Riquer eixampla els seus horitzons i continua essent modern i capdavant. Les possibilitats estètiques que li ofereix el moviment anglès permeten que evolucioni cap a un modernisme ple de sensibilitat, i que pugui irrompre amb força en el món de l'exlibrisme, del qual no només serà l'impulsor, sinó també el màxim exponent. Quelcom semblant s'esdevindrà en el camp del cartell, on com-

partirà protagonisme principalment amb Ramon Casas. Precisament en l'apartat de cartells, Mestres i Riquer van competir entre ells el 1898, en el concurs de la casa Codorníu i, el 1899, en el de les Pastillas Morelló.

Malgrat aquest evident distanciament estilístic que podem constatar, la seva amistat mai no s'extingí. Així, sense que puguem estendre'ns per raons d'espai, intentarem deixar constància d'algunes d'aquestes manifestacions artístiques i vitals que els van continuar mantenint propers l'un a l'altre al llarg de la seva carrera artística.

Quan, el 1900, Riquer esdevé director artístic de *Juventut*, Mestres hi col·labora amb assiduitat. Dibuixa la portada del volum de 1903 de la revista, en què podem veure com el noble cavaller de Riquer parteix ple d'energies i al galop cap a la seva particular croada cultural.

També intercanviarien exlibris. El 1904 Riquer dibuixa uns ratolins que amenacen els llibres de la biblioteca de Mestres, i Mestres, amb la seva finíssima ironia, li dedica, el 1905, un exlibris que relacionem amb la portada de *Juventut*, en què tornem a trobar, de bell nou, el noble cavaller de Riquer, ara de retorn de la seva croada cultural, exhaust però enriquit amb un fantàstic botí de llibres i coiximents.

També en el decurs de 1904, s'havia produït la mort de Leonor Oñós, mare d'Apelles Mestres. El recordatori va ser un bonic dibuix a la ploma d'Alexandre de Riquer.

El 1906, Riquer, aleshores catalanista conservador, però amb un passat familiar carlista, acceptà l'encàrrec de dissenyar i decorar un àlbum exquisit que els monàrquics de Barcelona oferirien a Alfons XIII. Entre molts altres artistes, també hi participà un republicà de soca-rel, Apelles Mestres.

Després d'uns anys difícils, el 1908, Mestres, persuadit pels amics, donà per acabat el seu confinament al passatge de Permanyer, i es deixà convèncer per fer una sortida amb el flamant cotxe de Ramon Casas. En una ocasió tan assenyalada no hi podia faltar el seu bon amic Riquer.

Pel que fa als paral·lelismes en la creació literària dels dos artistes, és gràcies a una obra de cada autor, ambdues impregnades d'un profund sentiment nostàlgic dels seus temps d'infantesa, que podem comprendre alguna de les claus d'entesa entre Riquer i Mestres. El 1897, Riquer publicava el seu primer llibre literari, *Quan jo era noy*, un recull de records i anècdotes viscudes en la infantesa a la casa pairal de Bassols, una masia on, en l'època d'estudiant, havia convidat insistentment Mestres a passar-hi temporades, ja que allà, en aquells moments, s'hi sentia literalment «enterrat en vida» i notava com es consumia sense poder donar a conèixer el seu art. Passats els anys, lluny de Bassols, l'enyorament l'empenyia a recordar el seu paradís d'infantesa i a obsequiar-nos amb aquest meravellós recull.

Seguint la mateixa línia, el 1912, Mestres presentava *La casa vella*, amb el subtítol de *Reliquiari*, mot que ens permet entendre el valor que ell concedia a aquests records. En l'obra ens descriu la casa familiar on ell va créixer, molt a prop de la catedral, posant un èmfasi especial en el jardí —font de moltes de les seves fantasies—, un espai que traslladaria, en la mesura que li va ser possible, al terrat de la seva torre del passatge de Permanyer.

Ambdues obres s'alimenten de la mateixa mena de records idealitzats, i van acompanyades de boniques il·lustracions, amb la dificultat afegida que moltes d'elles estan fetes de memòria.

El 10 de novembre de 1910, *El Poble Català* publica un article sobre bibliografia, signat per Massó Ventós, titulat «De l'art de fer els llibres bells [...]. L'Alexandre de Riquer i l'Apelles Mestres entre nosaltres», que diu:

Sobre l'art d'il·lustrar, de decorar els llibres, hem de confessar que són ben pocs els dibuixants catalans que poden portar-ho a cap bellament.

Els llibres de l'Apelles Mestres, aquelles primeres edicions dels «Idilis» i de les «Balades», la «Garba», «L'estiu de Sant Martí», i altres, apareixen amb les pàgines orlades de roselles [...] i orenetes [...]. Allà on el poeta canta amb el seu gran amor [...] per les petites coses. Allà es verifica una ideal compenetració entre la poesia i la il·lustració. [...] I aquest és l'ideal del «llibre il·lustrat»; una fusió perfecta entre els dos artistes que fan el llibre, que aquí afortunadament és un de sol.

Després de l'Apelles Mestres ve l'Alexandre de Riquer. En Riquer és el més artista de tots els nostres dibuixants. És el que coneix millor els mestres anglesos i, com l'Apelles, té una gran ànima de poeta. En Riquer és l'autor dels únics llibres veritablement meravellosos que hem produït.

És amb una íntima delectança de bibliòfil que es fullegen les pàgines [...] [de les *Anyorances*]. Les flors que coronen les poesies com amb una fragant garlanda d'amor, aquelles flors humils que se us fan amables als ulls i que sentiu com una frisança de passar el full per descobrir-ne una de nova. En Riquer és un artista selecte i sembla que la llum que es fa daurada al caure sobre les gàrgoles i agulles de la Seu, [...] infondeixi en la seva mà [...] una visió vagament lluminosa de les coses.

Comentarem que el contingut d'*Anyorances* és un emotiu i idealitzat record poètic a la mort de Dolors Palau, primera esposa d'Alexandre de Riquer. En el mateix sentit, Mestres publicaria, el 1920, a *Sempre vives*<sup>4</sup> uns versos plens de buidor en l'absència de la seva companya Laura Radenez, de la qual mitifica el record.

4. Obres d'Apelles Mestres dedicades a la seva difunta esposa: *Sempre vives. Elegia cíclica* i *In memoriam*, totes dues de 1920; *Àlbum. Laura*, de 1921, i *Laura. Elegies íntimes*, cançons publicades el 1932.

Tornant a 1908, és interessant veure com Riquer, en la seva faceta de crític d'art, analitza l'obra *Liliana*, de Mestres:<sup>5</sup>

L'Apelles és un cap fort, un cervell excepcional, [...] domina al mateix temps les brides que condueixen la marxa del poema i la marxa de la Il·lustració, que per ell són una sola, puix [...] concep alhora la part plàstica, el pensament poètic y l'encantadora música del ritme. Tot es belluga, pren forma i viu amb la mateixa intensitat [...]. Les flors parlen, els insectes canten, [...] adornen un començament de cant o el terminen en un cul-de-llàntia. L'Apelles és un enamorat del microcosmos. Un test del seu terrat és capaç d'inspirar-li un poema de boscos seculars [...]. Amb les formoses il·lustracions que hem vist a can Parés, en sorgeix el formós llibre que és un nou triomf per 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 son vertader valor, [...] gireu i regireu el volum entre les mans amb veritable fruïció de bibliòfil.

En aquest punt, Riquer no s'està d'esmentar la manca de frescor dels dibuixos de *Liliana*, tan diferents dels que ell coneixia de noi, una frescor sacrificada en favor d'una altra estètica que Riquer qualifica de «fredor encantada».

Per acabar, Riquer, remarca que si bé en *Els contes d'Andersen* s'hi troben les millors il·lustracions de Mestres, no hi ha dubte que *Liliana* s'erigeix en el millor llibre entès com a obra d'art, sense res a envejar a les edicions estrangeres.

Un altre fet a comentar, com a paralelisme literari entre ambdós creadors, és el substrat essencial i l'esperit que respiren tant *Liliana*, de 1907, com el *Poema del bosch*, publicat per Riquer el 1910. Tant en una obra com en l'altra, fruit d'anys de gestació, s'hi respira un desencís respecte a l'egoisme de la civilització. La natura s'erigeix com el refugi de la bellesa i reflecteix un profund panteisme, si bé amb una visió estètica més prerrafaelita i amb aportacions artúriques per part de Riquer. Tant Mestres com Riquer s'atribueixen el paper de confidents d'una veritat immutable que tan sols ells poden conèixer, i a la qual només els purs d'esperit podran accedir.

Una altra prova de l'amistat insubornable que es professaven els dos artistes la trobem en el cas següent: el 1902, Mestres havia publicat a *Juventut*<sup>6</sup> una aferissada invectiva contra la forma poètica del sonet, que considerava «un entreteniment —per mal nom, poètic— tant fútil com pernicios» en tant que forma d'expressió forçada, faltada d'harmonia i «antimusical per excel·lència». També deia que «escriguí sonets qui senti simpatia per aquesta artificiosa joguina, però per part meva declaro que [...] no en lleigeixo cap, sigui de l'autor que es vulgui, per-

5. Alexandre de RIQUER, *El Poble Català* (11 febrer 1908), p. 1.

6. Apelles MESTRES, *Juventut* (23 gener 1902), p. 59-60.



què sempre em fa l'efecte d'un os encadenat fent unes cabrioles indignes...». Com veiem, és un text absolutament demolidor envers els sonets.

Doncs bé, el 1906, del pròleg titulat «Monòlech» que Mestres escriu per al poemari de Riquer, *Aplech de sonets*,<sup>7</sup> en podem extreure que la primera part de l'obra és un prodigi d'evocació, dotada d'un vigor de línies i d'una brillantor de color tal que si Riquer, amb les seves paraules, pot enriquir la natura que pinta amb profusió de detalls, és gràcies a l'estimació i a la contemplació que en fa amb els seus ulls fervents. També en destaca el caire íntim que fa sentir la seva set d'ideal, la seva febre de bellesa, d'aquella fantasia indefinida però esplendent i fascinatora que atrau sempre en totes les modalitats artístiques que Riquer practica.

Tanmateix, potser la part més interessant d'aquest pròleg és quan Mestres admet que és tanta la seva afinitat amb Riquer que si criticués el llibre, estaria criticant els seus propis principis, i que si l'elogiés, sentiria l'elogi com a propi.

Finalment, també fa una evocació breu dels seus records compartits:

Junts i de joves, [...] vàrem arrossegar-nos per les classes de l'Acadèmia de Belles Arts, entreveient coses que no ens ensenyaven els mestres. Junts vàrem escalar muntanyes i ens perdiem gustosos boscos a través, sentint veus misterioses, veient línies i colors que ens fascinaven, que ens feien batre el cor i ens abrusaven la fantasia. De lo que en aquells bons temps eren somnis fantàstics, més tard, cadascú pel seu cantó, n'hem fet la nostra obra... i, què té, doncs, d'estrany, que jo trobi en la teva, tantes coses que jo estimo com a meves pròpies, com a tu deu passar-te altre tant amb la meva.

Així mateix, Mestres dedica un record a les seves estades a la casa pairal de Bassols, i acaba amb una pregunta plena de complicitat: «Te'n recordes?...».

Riquer i Mestres no només van coincidir en una llarga llista de publicacions, també ho van fer en multitud d'esdeveniments, benèfics o no, col·laborant en exposicions artístiques, en exposicions de colleccionisme, en homenatges com el de Pepita Teixidor, o en un mateix tribunal, fent de jurat en diversos concursos artístics —el darrer, l'any 1916, per triar quin era el dibuix guanyador per a la portada del llibre *L'home qui pensa i riu*, del fill d'Alexandre, Josep de Riquer.

A l'arribada del Noucentisme, els dos artistes es van veure menystinguts i desplaçats. Un article de 1914<sup>8</sup> ens explica com Mestres i Riquer van ser criticats ensems, en el marc d'una picabaralla editorial entorn dels frescos que pintava Torres i García amb destí al Saló de Sant Jordi. S'esmenta com en un d'aquests articles favorable a les noves tendències es rebaixava Mestres, qualificant-lo de

7. Alexandre de RIQUER, *Aplech de sonets: Les cullites, una poema d'amor*, Barcelona, Verdager Imp. Thomas, 1906.

8. A. GALLARDO, *La Academia Calasancia* (10 gener 1914).



«traductor graciós», i Riquer, definint-lo com un «artista que enganxa fotografies en un paper i hi posa quatre cards o cargols al voltant». Aquestes foren, doncs, les maneres que van acabar marginant-los, tant a ells com a tota aquella generació.

El 1915, trobarem Riquer i Mestres, junt amb moltes altres personalitats, firmanent el *Manifest dels catalans* en contra de la invasió alemanya i en defensa dels països atacats. Cal tenir present que tant Mestres com Riquer estaven aleshores casats amb dames franceses.

Del mateix 1915 és una exposició de Riquer a la Sala Parés. Un dels olis de petit format correspon al terrat del seu amic Apelles Mestres; oli que es conserva a la collecció de Joan Graells.

Riquer emprendre també en aquest 1915 una nova aventura editorial, la revista *Mediterrània*, la qual, en principi, havia de néixer amb la codirecció de Mestres,<sup>9</sup> qui, a la fi, acabaria simplement col·laborant en la redacció.

En la mateixa revista trobem un anunci en què Riquer s'ofereix per fer classes particulars de pintura, dibuix i aquarel·les, fet que posa en evidència la seva incabable lluita titànica per aconseguir els diners que necessitava la seva extensa família. En aquest capítol econòmic, gràcies a la correspondència conservada, sabem que, en més d'una ocasió, Alexandre havia estat finançat pel seu amic Apelles, ja fos pagant per allargar l'empenyorament d'un rellotge o avançant-li els diners de la contribució de la casa.

I encara, de la relació Riquer-Mestres, queda un tresor amagat per descobrir. El 3 de maig, dia de Sant Alexandre, de l'any 1878, Mestres va regalar a Riquer un preciós àlbum de dotze dibuixos aquarellats, titulat *Los dotze mesos*. Vint-i-set anys després, el 3 de maig de 1905, Mestres regalà a Riquer els dotze poemes que acompanyen cada un dels dibuixos, amb la dedicatòria següent: «D'aquí a 27 anys més, t'ho tornaré posat en música». Malauradament, la pèrdua de Riquer, el 1920, va estroncar aquesta bonica història d'amistat que havia de perdurar en el temps. Només afegim que aquest àlbum i les poesies corresponents són també a la col·lecció de Joan Graells en espera que es puguin publicar ben aviat.

Per acabar, comentarem que poc abans de 1920, any del traspàs tant de Riquer com de Laura Radenez, trobem la que possiblement va ser l'última carta que Riquer, des del seu exili illenc, adreçà al matrimoni Mestres, en què convidava infructuosament Apelles i Laura a passar unes vacances a la seva residència de Mallorca. (Això sí, que portessin la minyona!)

\* \* \*

9. *El Poble Català* (18 febrer 1915), p. 1.

La presentació d'aquesta ponència va acabar, a tall d'homenatge, fent un brevíssim i aleatori recorregut en imatges per algunes de les creacions dels dos artistes, en les quals havien coincidit en temes com la publicitat comercial, les vinyetes, el disseny d'estendards o baralles de cartes com les de les cases Dondorf i Guarro, passant per la seva relació amb l'obra de Verdaguer, Cervantes o Perrault; fent també referència als encapçalaments de diverses publicacions o invitacions festives; recordant les seves il·lustracions de follets i crisantems, respectivament, així com posant de manifest que en molts dels seus dibuixos hi ha notables coincidències temàtiques i d'estil, fet que palesa com ambdós amics havien begut de les mateixes fonts compartides ja des d'aquell any 1871, quan el destí els va ajuntar a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona.

Eliseu TRENC (ed.)

*Alexandre de Riquer i el Modernisme*

Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2024, p. 33-41

DOI: 10.2436/15.1000.03.4

## **La Segarra, font d'inspiració d'Alexandre de Riquer**

Joan GRAELLS

Colleccionista i historiador local

Alexandre de Riquer i Inglada va néixer a Calaf el 3 de maig de 1856, al carrer de Sant Jaume, número 55, en una casa de propietat de la seva família a uns cinquanta metres del portal de Sant Jaume, d'entrada de la vila i que fa cantonada amb l'actual plaça dels arbres, on hi ha un monument en memòria seva, obra de l'escultor Frederic Marès.

Era fill de Martí de Riquer i Comelles, marquès de Benavent i comte de Casa Dávalos, general carlista i propietari de la masia de Bassols situada entre Enfesta i Castellfolit de Riubregós, on vivia habitualment amb la seva muller Elisea Inglada i Moragues. Riquer era, doncs, fill de la Catalunya profunda, seca, feréstega i alhora xamosa.

Calaf es troba a quatre quilòmetres dels Prats de Rei, on hi ha el topònim *Segarra* en unes quatre làpides que són al Museu Arqueològic de Catalunya. Això ens demostra que aquest municipi romà donà el seu nom a tota una gran comarca habitada en aquells temps per pagesos que conreaven en les seves terres principalment cereals com blat, sègol, civada i un poc de panís allà on els rierols que hi passaven els permetien regar. Pierre Vilar assenyala, en la seva obra *Catalunya dins l'Espanya moderna*, que en el cadastre de 1716 hi ha un domini absolut de cereals a la comarca de la Segarra. A partir del segle XVIII el conreu de la vinya evoluciona lentament en aquesta comarca, ritme que s'accelera en el segle XIX fins que a finals de la centúria arriba la plaga de la filloxera, la qual malmet la vinya i arruïna la pagesia, que ha de refer les seves vinyes i canviar els ceps autòctons per uns d'americans. Aquest fet portà misèria i fam a la comarca i molta gent va emigrar. Actualment la comarca viu de la pagesia i de la ramaderia, d'empreses de servei, d'una bona oferta de turisme i lleure rural i de polígons industrials en els principals pobles de la comarca.

Centrem-nos en la casa pairal dels Riquer, Bassols. Alexandre la descriu així:<sup>1</sup>

Vivíem en una masia grandiosa que encara es recordava de quan havia estat castell, tota voltada d'hortes, la riera un xic més avall, el molí a la dreta i després boscos i vinyes.

Bassols està al mig d'una gran esplanada, entre el nucli rural d'Enfesta i la població de Castellfollit de Riubregós, a prop d'un rierol que baixa del municipi de Pinós. El besnet d'Alexandre, Borja de Riquer, va escriure:<sup>2</sup>

No sé si cal que expliqui molt més les estretes vinculacions d'Alexandre de Riquer amb la seva vila natal i la gran estima que sempre tingué per aquestes terres de l'Alta Segarra. A la casa pairal de Bassols no sols passà bona part de la seva infantesa, i els llargs estius juvenívols, sinó també, ja de més gran, hi tornà donat que coneixia i estimava molt les seves contrades, els seus turons i els seus boscos. [...] Aquestes terres de Calaf seran molts anys la seva principal zona de cacera, atès que Alexandre de Riquer fou sempre un consumat caçador. En una carta al seu amic el pintor terrassenc Joaquim Vancells, que data del 16 de maig de 1896, el convida a anar junts de cacera per aquestes terres. «El diumenge porteu les escopetes, amic Vancells». Aquesta carta finalitza amb el comiat: «Disposa amic Vancells, d'aquest segarreta, fill de Calaf».

Així és com es presentava Alexandre de Riquer, que mai no oblidà els seus orígens. I en tenim una prova en el seu primer llibre, *Quan jo era noy*, publicat l'any 1897, en què recull i idealitza els records de la seva infantesa i joventut passats a Bassols.

### LA RECEPCIÓ DE *QUAN JO ERA NOY* EN EL SEU TEMPS

En general el llibre *Quan jo era noy* fou molt ben acollit per la crítica de l'època i m'ha semblat interessant reproduir algunes de les ressenyes que va suscitar la publicació:

Este librito es una poética narración de las travesuras, de las pasiones, de los dolores de su autor en su infancia. El héroe es un niño simpático, de tierno corazón, de alma noble que aspira a lo ideal y se divierte y se retuerce en medio

1. Alexandre de RIQUER, *Quan jo era noy*, Barcelona, L'Avenç, 1897, p. 13. En aquesta citació i en les següents, com també en les transcripcions textuals, hem adaptat la grafia original a l'ortografia actual.

2. Borja de RIQUER, *Alexandre de Riquer, un segarreta, fill de Calaf i Príncep del Modernisme català*, Barcelona, nadala de 2020.

de las realidades de la vida. Las escenas son todas casi campestres, el aroma de las flores, los aires de las selvas, el rumor de las fuentes, la luz y el color de las campiñas perfuman todas las páginas del libro. Aquí las alegrías infantiles os divierten, allá una nota sangrienta os hace derramar lágrimas, la tristeza es sorprendente en medio de las risas y la calma viene tras la tempestad deshecha. El final, solitario, lúgubre, casi fúnebre deja en el corazón tristes memorias de lo pasado, cierto hastío del mundo y la esperanza de lo infinito [...] (*El Correo Catalán*, 25 febrer 1897)

Una tarda al arribar a la redacció em trobo amb un llibre sobre la taula, —han portat això —va dir-me el director del diari, llegiu-lo perquè demà tenim que dir-ne quatre paraules. Allò era «Quan jo era noy» i estava firmat per Alexandre de Riquer a qui no coneixia, parlo en francesa. Acabada la lectura del llibre vaig dir-me —vaja, fins avui a Catalunya no coneixia a més d'un novel·lista en Narcís Oller —i ara veig que n'hi ha dos i així ho vaig dir al diari.

Repeteix que ni de nom coneixia a en Riquer i a llavors i vaig sentir vius desitges de conèixer personalment al nou novel·lista, perquè això és en Riquer a més d'un excel·lent dibuixant i pintor decorador. I una afirmació que no vull que m'oblidi, conrea el modernisme, no per recurs, sinó perquè el sent [...].

Heu vist les obres d'en Riquer? Doncs observeu el següent: Riquer sembla que porta sang blava a les venes, té els ulls clars, és atent, afable, parla poc, mai ofèn a ningú en els seus judicis artístics, fumador incansable, amic de la naturalesa i tan caçador que a Matadepera n'hi diuen el senyor de les llebres. En una cosa no s'assembla als aristòcrates, amb el seu amor al treball perquè en Riquer treballa molt. És indubtable el seu amor per la naturalesa que n'ha tret la intuïció que té per pintar paisatges que tenen uns matisos que encanten, si el voleu veure us diré on poder-lo trobar, al seu taller o probablement al Cercle Artístic de Sant Lluç, l'Ateneu Barcelonès o en les llibreries, és a dir en les cases d'art.

Té més treball del que pot fer, és ric (ell diu que no), envejat, amb una esposa digna del marit, i amb una colla de nois intelligents i simpàtics. Quan l'Ajuntament el demani que ompli el padró pot posar-hi «Home feliç». (Guirados Albasa, «Alexandre de Riquer», *L'Atlántida*, 28 octubre 1898)

Es ya demasiado tarde para dar aquí como noticia literaria la que el distinguido dibujante y pintor Alexandre de Riquer se ha revelado como excelente escritor en su reciente libro «Quan jo era noy». *La Vanguardia* dio a conocer una muestra de la obra el mismo día de su publicación. [...] «Quan jo era noy» llama la atención por su bello aspecto, de inglesa sobriedad en las cubiertas del volumen y de lujo y elegancia en el interior, dignos de buenas ediciones parisienses con más el sabor genuino de la tierra que no podía faltar donde no hay línea del texto que no lo reclame. El fino lápiz de Riquer ha esparcido en aquellas páginas bastantes dibujos, que bien puede decirse que son los estrictamente necesarios. No pocas de aquellas ilustraciones son verdaderamente preciosas y ayudan a la agradable impresión que produce el volumen en el ánimo del lector.

El título no puede ser más simpático, pero no todo el mundo puede escribir un libro que interese con solo dar forma a los recuerdos, ante todo con una infancia pintoresca digna de ser narrada sin que el relato resulte tan infantil como los hechos. Hay que haber sido cuando niño, muy niño y muy hombre a la vez para permitirse el lujo de interesar a los hombres hablándoles puramente de niñerías que ellos suelen despreciar en los demás y recordar con gusto sobre los propios.

La salud, la vida y la poesía están en el campo, donde con la parte física se desarrolla también el carácter, y el niño se hace más atrevido, más confiado en sí mismo, más hombre. Por eso los que como Riquer han pasado su infancia en plena vida de la naturaleza, son los que verdaderamente pueden interesarnos al escribir un libro como este, siempre que sepamos sentir de veras la poesía de lo rústico. Con toda la espontaneidad de quien escribe más para sí mismo que para el público ha ido dando forma artística a sus recuerdos. Luego, un día, ha creído que acaso con todas aquellas páginas podía formar un libro y se ha decidido a imprimirlo. Sin duda, de la habilidad que ya brilla en este primer libro de nuestro dibujante y pintor son responsables, en buena parte, sus lecturas que han sido abundantes y escogidas.

Posee, la manera de narrar de Riquer, un encanto suave y hondo, una bonhomía de artista ciudadano y hombre de campo, una delicadeza tal de sentimiento no exento de rasgos de vigor muy catalanes, que se van insinuando en el ánimo del lector, para que al llegar al final del volumen le recordemos con cariño, como el amigo de franca, honrada y bondadosa conversación nos ha ido hablando en la intimidad de cosas que a él le llegan al alma, y por simpatía humana, tanto como por las cualidades del narrador, acaban por parecernos a nosotros algo propio y dotado del poder de impresionarnos.

Así me ocurre a mí leyendo *Quan jo era noy*, con cuatro o cinco de sus breves narraciones, *La Gavia* y *Mariona* por lo que hay en ellas que va del corazón del que las escribe al de que las lee. *L'Isidro* como una pintura exactísima de dos caracteres, uno de campesino y otro de propietario montañés chapado a la antigua. *Tempestat d'estiu* y *Lo llop*, por los acertados toques de sus paisajes, por lo sonriente y verdadero de sus estudios de costumbres. Y todo esto está escrito sin más retórica, pero con admirable instinto artístico y con un fondo real de cualidades narrativas. No es narrador quien quiere, Riquer lo es.

Riquer tiene sus puntos de poeta, y siendo artista, poseyendo facultades de poeta y de narrador ¿cómo no ha de tener derecho de escribir buenos libros? *Quan jo era noy* es para mí una especie de cielo en prosa, en que hay tanta poesía como en sus aplaudidos poemas en que se cantan todas estas mil grandezas de lo pequeño, siempre simpáticas y de legítimo valor artístico. (R. D. Perés, «Un nuevo escritor catalán», *La Vanguardia*, 13 abril 1897)

Conocido y justamente celebrado era Alejandro de Riquer como pintor, pero bien pocos sabían que manejaba la pluma con tanta soltura como los pinceles. Por esto ha sido para muchos una verdadera revelación el libro *Quan jo era noy* recién nacido, presentado por su padre a las gentes con elegantes y ricos

atavíos y galas, por tratarse de algo muy querido. ¿Y cómo no ha de ser así, si entre sus páginas ha puesto Riquer lo más íntimo y escondido de su alma, aquello que todos guardamos con ansia de avaros en el sagrario de nuestra memoria para contemplarnos y recrearnos en ello en las ocasiones más solemnes de nuestra vida, si son alegres para aumentarnos el gozo, si son tristes para mitigar el dolor?

Quizá el mejor mérito de Riquer haya sido este peligro para narrar sus impresiones de infancia con el candor de un niño, al tiempo mismo que con la perfección de un artista. Tomando el símil a la profesión del autor, diré que su memoria me parece un álbum donde van guardándose con toda verdad apuntes tomados directamente del natural, que después sirven de materia para la composición del cuadro. Cuadritos preciosos los ejecutados por Riquer, llenos de color y vida, aromatizados por brisas de la tierra, cincelados con minuciosidad de artista florentino. Idilios campestres son estos cuadritos, pero de la campiña catalana, cuya robusta savia, lujuriosa vegetación, empinados montes, amenos valles, verdor eterno, corrientes aguas, nebuloso cielo se miran como en limpio espejo en las páginas del libro, editado por la librería de *L'Avenç*, un auténtico primor. [...]

Pero cuantos comprenden la robusta y armoniosa lengua de Muntaner, Llull y Verdaguer leerán seguramente el original, encontrando en sus bellas narraciones bellezas de dicción, fidelidad de pincel, sinceridad de emoción que encantan, deleitan y conmueven. (Luis Ruiz de Velasco, «Libros Nuevos»)<sup>3</sup>

Libro que no se escribe si antes no se ha vivido largo tiempo en el lugar donde pasan las escenas y íntimo contacto con las situaciones que intervienen en ellas. Por un lado es un libro objetivo o sea que reproduce con la verdad de una cámara fotográfica todo cuanto ha herido la retina del autor; por otro lado es libro subjetivo por contener la quinta esencia del alma de quien lo escribe, sus afectos, su inteligencia y su manera de ver las cosas y su modo de sentir respecto de cuanto ocurre en la vida. Tiene visos y dejes de autobiografía en la que el autor se queda en el agujero del consueta para dirigir la acción en que fue principal personaje y para mover a cuantos en ella intervienen, el autor pues, no aparece, pero existe en aquella serie de narraciones, formando un nexo que enlaza las unas con las otras, aparte que se origina con la aparición y reaparición en varias de ellas de los mismos personajes.

La tónica del sentimiento domina en la obra, diría que todo el libro ha nacido del amor a los sitios en que transcurrió la infancia del autor, que así maneja con arte exquisito el pincel y lápiz como emplea gallardamente la pluma en la lengua materna para cantar los más hermosos recuerdos de su vida. Cantar, hemos dicho, puesto que el librito en cuestión tiene algo de poema en prosa y

3. Aquest article pertany a un àlbum de crítiques que va recollir el mateix Riquer. Ara, és propietat de Joan Graells. Alguns articles com aquest de Luis Ruiz de Velasco es conserven sense el nom de la revista i la data.

el lirismo en él. El de buena casta, no el que consiste en el uso de vocablos que se han llamado poéticos, se nota en sus páginas de principio al fin, siendo por un lado pintura viviente de escenas populares y de tipos de idéntica índole, y por otro, expresión fehaciente del corazón del escritor y sus nobles sentimientos.

El estudio y la observación del mundo y del alma humana en que Riquer se ha inspirado se advierte en todo el libro que acaba de publicar, estudio que se extiende de lo visible a lo invisible e inmaterial, o sea de la tierra al corazón del hombre y a sus sentimientos, rasgos que ora proceden de la naturaleza, ora del alma humana armonizándose con frecuencia de un modo conmovedor y en extremo benéfico para los lectores. (F. Miquel i Badia, «Narraciones catalanas», *Diario de Barcelona*, 1 maig 1897)

#### **LA CORRESPONDÈNCIA D'ALEXANDRE DE RIQUER, DE BASSOLS ESTANT, AMB EL SEU GRAN AMIC APELLES MESTRES**

Riquer i Mestres es coneixien d'ençà del 1871, quan van coincidir a l'Escola de Belles Arts de Barcelona, la Llotja, i es van fer molt amics. Del 1872 fins al 1880, Riquer escrigué moltes cartes a Apelles Mestres des de Bassols i aquesta correspondència ens dona molta informació sobre la vida de Riquer a la Segarra, i com aquests sojorns, sovint a l'estiu, van influir la seva obra, tant plàstica com literària. El que resulta interessant és que, al contrari de la visió idealitzada i patriarcal de la vida camperola que tenim a *Quan jo era noy*, escrit l'any 1896, aquestes cartes mostren la visió trista d'un adolescent gairebé exiliat al camp i que només somnia a tornar a la ciutat, al món cultural de Barcelona. Nogensmenys, hi ha una evolució entre les cartes dels anys 1874-1876, en què veiem que l'adolescent Alexandre se sent com a presoner i exiliat a Bassols, lluny de Barcelona —que suposa per a ell l'accés a la cultura, tant literària com plàstica—, i les dels anys 1877-1880, en què el jove Riquer ja es troba més a gust a la Segarra, i es dedica a les seves dues passions —la caça i la pintura del natural. Descobreix la bellesa de la natura i comença a pintar els seus primers paisatges a l'aire lliure. Una altra afició que comparteixen Apelles Mestres i Alexandre de Riquer és l'amor a les plantes, les flors silvestres i els petits animals, ocells i insectes que Riquer recull i envia a Barcelona a Mestres, per tal que aquest els dibuixi. Aquest culte a la natura va néixer indubtablement a la Segarra, i va romandre per sempre més com un dels grans temes de la seva obra plàstica i literària, amb la metonímia i el mitema del bosc.

Per concloure, publiquem una petita selecció d'aquesta correspondència, molt important i nombrosa, que es conserva a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.



Bassols, 30 de novembre de 1874

Sr. D. Apeles Mestres,

Apreciat amic: Agafo la ploma amb l'alegria del cor, una d'aquelles alegries indefinibles que no es poden descriure [...] (Fins ara). No hauria dit mai que Bassols fos tan trist. I que m'han dit per Nadal aniràs a passar dos dies a Barcelona, que per Nadal veuràs els amics i [he] comprès el sentiment que m'infondria aquesta terra que fins ara no me l'havia sabut definir. Tinc ganes de saltar, de llençar la ploma, d'esquinçar la carta i de no escriure't per reservar-te el gust de la sorpresa, no obstant em dic a mi mateix no val més escriure que així estic segur de trobar-lo a Barcelona.

Al girar-me de prompte la vista al balcó. Ai Bassols que és trist! Quines muntanyes tan àrides i allí baix la torre de Castellfollit, que sembla l'esquelet d'una òliba, i la crida del vent, Barcelona tan alegre, i aquí tan funerari, i les persones, cap d'elles pots parlar de dibuix, de pintura, d'història i de velles lletres. Oh, si mai hauria dit que Bassols fos tant trist! I això no m'han vist fins ara que m'han dit pots anar a Barcelona, fins ara no s'han esquinçat els vel·ls del temple! Per fi ens veurem per Nadal, si la meua mala sort no fa que estiguis fora de Barcelona. Soc tan desgraciat que quasi no goso creure que això es realitzés (Pensa que estic enterrat en vida als 18 anys).

Adeu, no puc dir-te el dia fix, sinó pels volts de Nadal. El teu amic.  
Riquer

Bassols, 1 d'agost de 1875

Sr. D. Apeles Mestres,

Una vegada hi havia un frare que festejava a la mestressa. Un dia el marit els va sorprendre, i el reverendo padre es va amagar a la capsa del rellotge. Però el marit que era de sucre refinat, els va descobrir i li va preguntar tot decidit: —Què hi fa vostè aquí?, a lo que ell va respondre: aquí estic que em passejo —jo faig el mateix m'han inclòs en una capsa de rellotge, i aquí m'estic, que em passejo. No puc sortir ni donar un pas, per por dels carlins i per por de la tropa! Alto, ara que parlem dels carlins, apunta tres o quatre àlies nous. En Sastret, en Canastre, en Cargol, en Pollastres i en Panxeta ¿Què te parece?

Tu com tens el tomet de les faules? Em parles del llibre verd i del de les faules no em dius res. Diguem si has enllestit algun boix, si va endavant i el passes en net, i si s'ha representat «Lo senyor del pis de dalt».

Com sempre m'escris al moment de posar-te a la taula, sempre m'escris poca cosa, recorda, que quan jo era a ca la Serafina [...]. Quan ens tornarem a perdre allà a dalt on hi ha una dona que ven aigua i amics?

Home, això no va ni en rodes. Tenir que estar aquí dos mesos! Figura't quina cara hi dec fer! Però per fi ja ha passat un mes i no falta que passi l'agost i ens tornarem a veure, a fer caminades, tornaré a agafar el llapis que no he tocat des que soc fora de Barcelona.

Què? Pel paper que em dius [...] no en tinc d'altres que el d'embolicar i encara gràcies. Quan m'escriguis digues a l'Aristides que no tingui pressa d'agafar la ploma.

Estic a disposició de la teua família si en res us puc servir.  
El teu amic,  
Riquer

Bassols, 27 agosto de 1876

Sr. Apeles Mestres,

Querido amigo, he recibido tu carta en la que me anuncias que has recibido el par de tórtolas que te envié. No te prometo enviarte insectos porque no me he entretenido en nada de esto en todo el verano. No obstante si de paso encontraba alguna curiosidad, no faltaría de meterla en el tren y enviarla a Barcelona. Lo que sí te prometo es un magnífico murciélago orejudo procedente de América que no sé por qué casualidad emprendió viaje a Europa y vino a parar en esas tierras. Sin duda algún lance de amor o quizá algún amateur de los descubrimientos que quiso convertirse en Colón para zamparse los insectos de la vieja Europa.

No me ocupo más que de arte y de caza. Por las mañanas salgo a dar un paseo con la escopeta al hombro y cuando empieza a hacer calor me retiro. Olvido todas las trampas y maniobras del cazador y busco el saber del artista. Me planto delante del natural y dale que dale. He hecho algunos estudios de color, un cuadro y dos que estoy acabando.

Bassols, 15 de junio de 1877

Amigo Apeles, no te digo que vengas ahora porque es mala época, primero porque no hay fruta y es tiempo de veda y segundo porque lo encontrarás todo desarreglado. Obiols creo que vendrá uno de estos días, me escribió que había estado muy malo y necesitaba salir de Barcelona mientras tanto se restablece. Yo le dije que se viniera aquí, y si se viene se lo agradeceré, porque nos hará compañía.

Bassols, abril de 1880

Amic Apeles, estic esperant carta de París que em diguin que han rebut els dibuixos, i no m'estranya no tenir-la encara, perquè sé de l'altra vegada, que aquesta gent gasta calma [...].

Noi, aquí la primavera fascina de color, m'hi torno boig, i tot el dia soc fora amb el sarró al coll, l'escopeta al costat. Només em falta un company, per dir quatre paraules, quan tinguis intenció de venir, ja m'ho diràs.

Bassols, 6 de julio de 1880

Con mi hermano, esperamos que el jueves estaréis por aquí, os iremos a buscar con caballo a Calaf, y haremos gresca por el camino. Traed lo que necesitéis para trabajar lo que sea que es cuestión de impresionar. Pedí de todo como es papel, transportes, lo que sí tenéis que hacer un boj, lo demás, modelo comprendido, lo encontraréis aquí.

Bassols, agosto 1880

Ya leímos todas aquellas cosas que nos contáis en vuestra última i que nos hicieron destornillar de reír al marqués y a mí. Éste primero está en Llanera con Elena y deben volver mañana o pasado mañana. Se marcharon con la familia Font, que como sabes vino a Fiesta Mayor con la Tomasita, amable y simpática criatura, aunque de bellas formas aparentes.

Cuando vengáis no os descuidéis el Tastavino, y el Chino en China que [...] muy.

Junto os mando un carpete monstruo por si necesitáis de él para esconder algo.

Hoy he empezado la última viñeta (la 6ª) del librito que viste empezado, y que casi está concluido.

Aquesta tarda he començat una posta de sol, amb un cel que hi havia d'aquells que hi han papers, i que em sembla que va bé. Quasi estic mig decidit a fotre el quadro dels segadors a terra. Quan vinguis ja en parlarem. Desitjaria que em portessis de can Teixidor un tros de tela per pintar de 3 pams per 4, que tengui granet fi, i quan vinguis passarem comptes de tot lo que tinc que dar-te.

Adeu i avisa quan vinguis si no vols tenir que presentar-te amb lo correu.  
Alejandro



## **Alexandre de Riquer i la *Revista Ibérica de Exlibris*, 1900-1907\***

Aitor QUINEY  
Biblioteca de Catalunya

### **INTRODUCCIÓ**

L'any 1903 un grup d'artistes, escriptors, bibliòfils i erudits format per Manuel Conrotte, Pau Font de Rubinat, Ramon Miquel i Planas, Josep Miquel i Planas, Frederic J. Miracle, Víctor Oliva, Eduard Puig i Valls, Alexandre de Riquer i Josep Triadó decidiren finançar i editar —coincidint amb el període d'esplendor del Modernisme en les arts aplicades— una revista especialitzada en el món de l'exlibrisme, el títol de la qual fou *Revista Ibérica de Exlibris*.

No hi ha dubtes, entre els investigadors més prestigiosos que es dediquen a l'estudi dels exlibris, que l'aparició a Catalunya l'any 1903 de la *Revista Ibérica de Exlibris* suposà el naixement d'una edat d'or a la Península per a l'exlibrisme i, malgrat la seva ràpida desaparició —va durar quatre anys— formulà les bases per a la investigació i per a la creació d'un nou moviment exlibrista a escala mundial, tant des del colleccionisme com per a l'intercanvi.

Aquests personatges que van decidir-ne la publicació, dilettants de la lletra impresa, eren homes prou coneguts que, cadascú des de les seves possibilitats, varen iniciar la publicació de la revista amb una gran dosi d'optimisme i d'energia vital i disposats a fer ús de les seves capacitats per tal d'enllestir un dels projectes més bells dins les arts gràfiques del moment.

Aquest desig, però, prové de la necessitat que tenien de participar d'alguna manera en l'esdevenir de l'exlibrisme europeu. Personatges com Alexandre de

\* Aquest text reproduïx algunes parts del meu llibre inèdit, dedicat a la *Revista Ibérica de Exlibris*, que he escrit a partir de la correspondència rebuda pel redactor i fundador de la revista, Ramon Miquel i Planas, amb diversos personatges relacionats amb el món de l'exlibrisme català, espanyol i europeu.

Riquer o Ramon Miquel i Planas tenien prou contactes amb Alemanya i França per saber per on havien d'anar els seus impulsos creatius. Eren, alhora, subscriptors de revistes d'exlibris europees i socis de les associacions que publicaven aquestes revistes.

He volgut acotar aquest petit treball —dedicat a la relació d'Alexandre de Riquer amb la *Revista Ibérica de Exlibris*— al període comprès entre els anys 1900 i 1907, no per cap qüestió arbitrària, ans al contrari, perquè són aquestes les dates entre les quals es comença a formalitzar el primer projecte de la *Revista Ibérica de Exlibris* i quan aquesta mor definitivament. Hem de tenir en compte, però, si mirem les dates d'edició de la revista, que el darrer número, tot i haver-se imprès l'any 1907, duu la data de 1906. Per tant, ens referirem exclusivament als exlibris de Riquer editats durant aquest període i en deixarem fora els posteriors. I, si acabem amb l'any 1907, no és per cap altra raó que la de marcar un punt d'inflexió, un abans i un després de l'Exposició d'Exlibris que es va celebrar a l'Associació de Lectura Catalana de Barcelona el desembre d'aquest any, tractada al final com un annex per a referir-me a la col·laboració que hi va dur a terme el mateix Alexandre de Riquer.

### **LA REVISTA IBÉRICA DE EXLIBRIS**

Cada volum —dels quatre que es van publicar— comprèn quatre números amb lleugeres variacions formals, excepte el tercer —que inclou tres números—, malgrat l'«Inventario de Exlibris Ibéricos», secció present dels volums u al tres, i que fa constar a peu de pàgina que es tracta del quart. El volum anual constitueix una unitat formal amb índexs únics al començament, paginació correlativa, colofó i publicitat.

Els articles estan redactats majoritàriament en castellà, però també n'hi inclouen en català i en portuguès. No cal dir que les nombroses il·lustracions en color, amb reproduccions d'exlibris en què s'utilitzen distintes tècniques gràfiques, hi són importantíssimes. Conté també làmines encartades, sense paginar, tant de suplements d'exlibris com de suplements d'anuncis —aquests últims, a partir del volum de 1905.

Com passava amb moltes revistes de l'època, l'enquadernació va ésser dissenyada expressament per a la publicació; amb un disseny de Josep Triadó, és una de les enquadracions industrials més reeixides de l'època.

Els continguts de la *Revista Ibérica de Exlibris*, l'interès dels quals va anar eixamplant-se cap a tot el camp de les arts gràfiques, al llarg dels números publicats, són de gran rellevància, i, tant pel que fa al disseny com als materials emprats, és una revista que manté al llarg de la seva vida una alta qualitat gràfica. Així doncs, tot prenent el nom de la tipologia en la qual l'emmarca la *Història de la premsa catalana*, de Joan Torrent i Rafel Tasis, es pot afirmar que és una «revista d'alta cultura».

A banda dels elements decoratius, cal fer esment del títol. Molts dels historiadors que s'ocupen d'aquesta revista solen posar-ne el títol en català, quan és evident que és un títol castellà. D'aquest tema, en vaig parlar fa molt de temps amb una de les persones més erudites en el tema de l'exlibrisme a Catalunya, Carme Ylla, la qual feia l'estudi sobre els Montsalvatge i els seus exlibris, mentre jo feia el d'aquesta revista. Dins la nostra correspondència, Ylla em va escriure:

L'adjectiu *ibérica* volia expressar un ideal de germanor entre les diferents nacions que habiten aquesta península del sud d'Europa, aprofitant l'esclat d'un moviment cultural nou com era l'exlibrisme, sense adonar-se que el problema era estructural, constitutiu d'aquests pobles, i incardinat específicament en la suposada superioritat d'un d'ells, el que fa 300 anys s'ha abrogat la missió del lideratge. Per fer honor a l'aspiració d'universalitat que els movia, i a la declaració de principis de globalitat geogràfica explicitada en el títol, havien advertit que hi publicarien textos en diversos idiomes, segons que els arribessin. Comprovem, doncs, matemàticament quins hi foren els percentatges respectius, primer pel que fa als articles, després atenent a les pàgines ocupades. D'entrada sabem quin era l'idioma que consideraven més vàlid per a erigir-lo en idioma de relació, el castellà, des del moment que és el que usen per defecte, és a dir, en tot allò que fa referència a informació general o particular: títols de seccions i apartats concrets, notes i advertències (com el prospecte anual, en castellà i francès, que introdueix cada volum), bibliografia, índexs, reproduccions, l'inventari d'exlibris, el repertori de publicacions buidades, la relació de col·leccionistes que admetien l'intercanvi, etc.

La manca de puntualitat crònica de la RIE [*Revista Ibérica de Exlibris*] esdevingué una característica que es podria qualificar d'*intrínseca*, perquè l'acompanyà al llarg de la seva —d'altra banda curta— vida.

El paper de la sobrecoberta serà de color verd per als números de 1903. Durant els anys posteriors, anirà canviant, fins a arribar, el 1906, a una sobrecoberta de color blau al centre de la qual apareixerà el dibuix de Riquer que explicarem més endavant.

Amb la seva tipografia de tipus elzeviriana —una romana antiga d'inspiració humanista *old style* o romana escocesa—, la revista vol donar una imatge d'antiguitat sobretot amb l'ús dels calderons, d'unes caplletres ornamentades i de dues columnes de text, com volent tornar al primitivisme de la tipografia. L'elecció de quelcom antic indica una voluntat de retorn al passat. L'ús del calderó per a separar els paràgrafs podria tenir un principi purament estètic. Els usos ortotipogràfics que fan servir dues columnes per a evitar l'aparició d'espais blancs era una tècnica del llibre incunable. El no blanc o la taca negra dels tipus mantenen d'aquesta manera una caixa perfecta.

### ALEXANDRE DE RIQUER I LA REVISTA *IBÉRICA DE EXLIBRIS*

L'activitat d'Alexandre de Riquer en el món de l'exlibrisme té quatre vessants principals i prou importants, totes elles estudiades per especialistes com Pilar Vélez o Eliseu Trenc i Joan-Lluís de Yebra. La primera d'aquestes és com a creador d'exlibris; la segona, com a col·leccionista; la tercera, com a activista —és a dir, propagador d'aquesta petita art gràfica—, i la quarta, com a tractadista. No em detindrè en cap d'aquestes vessants, sinó que em centraré en la seva col·laboració amb la *Revista Ibérica de Exlibris* i en altres aspectes que m'ajudin a reflectir la posició d'Alexandre de Riquer dins del contingut de la revista.

La primera referència concreta que tenim de la col·laboració d'Alexandre de Riquer amb la *Revista Ibérica de Exlibris* la trobem en una carta dirigida a Ramon Miquel i Planas, redactor i *alma mater* de la revista, signada el 30 de juliol de 1903. L'epístola és la resposta a una carta de Miquel i Planas en què li demana la seva col·laboració, no només en el préstec d'exemplars per a reproduir sinó perquè dibuixés el frontispici de la revista. La contestació de Riquer fou aquesta:

Amich Miquel ab gus y ab entussiasme accepto les seves proposicions y m'alegro moltíssim de que tinguem a Catalunya la primera gran publicació exclusivament destinada a exlibris. El dia que baxi a Barcelona dexaré a can Verdaguer les 25 ptas qu'em corresponen. En quant al treball que tinga de fer y que no vuy cobrar, donguim mes amples instruccions. ¿Com te que ser aquest frontispici? ¿Va impres en fulla de coberta o en quin lloch? ¿Deu dibuxarse el títol de la revista? Si es axis donguinme les mides y lo qu'han de dir les lletres. En quant a les planches de que jo puga disposar, poden contarhi per mes que l'aiguafort necessita papers especials y dificilment pot ferse lo tiratge dins del text. Si alguna d'aquestes planches los hi feya falta desseguida, les trovaran a can Cabot del carrer de Fernando o a can Furnó, Paseig de Sant Joan 171, baxos. De tots modos no s'han de utilisar sens haber avisat avans als Srs. Cabot. Ells tenen també la del Sr. Casellas. En quant als altres gravats que tinch a casa, el dia que baxi los dexaré de manera que'l porter pugui ensenyarlos a V. y V. disposar d'ells, demananli sempre, que avans se comunicui als propietaris. Dels que son meus, de la meva familia, Angelica Prat y Pi de la Serra, pot disposarne. Jo baxaré aquesta semana entrant y potser tindre que quedarme dos o tres dias a Barcelona per dexar colocades les teles de la Maisson Doree.

Disposi de son affm.

A. de Riquer<sup>1</sup>

1. Carta d'Alexandre de Riquer a Ramon Miquel i Planas (Barcelona, 30 juliol 1903), *Epistolari Ramon Miquel i Planas*, Biblioteca de Catalunya. Conservem, en aquesta carta i en les següents, com també en les transcripcions textuales, la grafia original.



Aquesta carta de Riquer a Miquel i Planas ens dona moltes pistes. En primer lloc, la seva posició d'entusiasme vers una publicació destinada únicament a l'exlibris; en segon lloc, que la quota inicial dels socis fundadors era de 25 pessetes i, per tant, la *Revista* obtingué un capital inicial de 2.500 pessetes, i en tercer lloc, que des del primer dia s'havia decidit el format i tot el que compondria la *Revista* i es varen fer els encàrrecs. Riquer es va fer càrrec del dibuix del frontispici i del dibuix de la sobrecoberta, que és la mateixa figura femenina, alegoria de la llum que illumina el camí, del frontispici. Més tard sabrem que les lletres d'aquest frontispici les va fer Josep Triadó. I, a part de tot això, la relació com a soci d'Alexandre de Riquer, que va posar a disposició de la Redacció de la *Revista* els exlibris necessaris.

Posteriorment, Riquer torna a escriure a Miquel i Planas. Aquesta és la darre-ra carta:

18 set 1903

Dilluns a les 9 del dematí S.D.P. sareu a casa, jo y la cuberta de la Revista. Axó potser l'obligarà a U. a llevarse un xich mes dematí que de costum, mes com estaré a Barcelona poques hores y mol enfeynat li prego que vinga a veurem puch tenim que posarnos d'acort per lo qu'es refereix a dita coberta en la que deuen ferse modificacions sobre la plancha, avans de gravarse. Son modificacions que podrá fer el meteix gravador, mes de les que U. deura ferse ven capas avans de portarles a execució. ¿De quin color será la cuberta, es a dir el paper sobre el qual deu imprimirse lo meu dibuix?

De U. sempre affm amich

A. de Riquer

El dibuix que Riquer va dissenyar per a la sobrecoberta, que serà destinat al frontispici de la *Revista*, representa una dona seminua, encarada al front, tema molt recurrent en Riquer: la dona elevada que es manté drete sobre el foc (en molts casos serà una esfera mundial) i a la mà esquerra porta un llum. Sobre el cap, una estrella. Com a fons, la foscor i, a banda i banda, una sanefa de motius vegetals, tot dins d'un estil Art Nouveau.

Dins la correspondència mantinguda entre Ramon Miquel i Planas i Víctor Oliva, un dels fundadors i redactors fonamentals de la *Revista Ibérica de Exlibris*, a més a més d'ésser l'impressor d'alguns dels números de la revista, trobem man-tes referències sobre Alexandre de Riquer, entre les quals, una de referida a l'exli-bris que Riquer va dibuixar a l'impressor. En carta a Ramon Miquel i Planas, Oliva celebra l'arribada d'aquest exlibris fet a l'aiguafort:

Amich Ramón:

Comenso á creure en somnis: desitjaba, sommiaba tenir un exlibris al ayguafort y m'en *plou* un, com pel art del encantament. En Riquer es á Barcelona? Ho pregunto per anarlo á veure cuan vingui aquesta setmana.

Yo n'estich enamoradíssim, no se si ho fa qu'hi ha el meu nom, pero'm sembla qu'es el mes bonich dels ayguaforts d'en Riquer.

Alsem els cors... que ya tenim ex-libris... als ayguafort.<sup>2</sup>

«Ja tenim exlibris a l'aiguafort!». Aquesta exclamació d'entusiasme de Víctor Oliva té com a base el fet que fou Riquer, efectivament, el primer a fer servir aquesta tècnica calcogràfica considerada dins les arts del llibre com la més noble per damunt de la litografia o la xilografia. Després de Riquer, fou Josep Triadó el següent a fer-la servir.

Amb les dues cartes transcrits i una gran quantitat d'exlibris propis que Alexandre de Riquer va facilitar per a ésser reproduïts a la *Revista Ibérica de Exlibris*, acaba la col·laboració de l'artista.

#### **ALEXANDRE DE RIQUER I L'EXPOSICIÓ D'EXLIBRIS A L'ASSOCIACIÓ DE LECTURA CATALANA DE BARCELONA**

Aquesta exposició a l'Associació de Lectura Catalana del carrer de Trafalgar de Barcelona, entre el 21 de desembre de 1907 i el 30 de gener de 1908, és al meu entendre el final d'una època que arrencà el 1903 amb la creació de la *Revista Ibérica de Exlibris* i es corona amb aquesta exposició, celebrada sota la direcció de Frederic Barceló. Aquesta fou la primera gran exposició en terra catalana i a tota la Península dedicada exclusivament a l'exlibrisme, en la qual es van poder veure exemplars de tot arreu, la major part provinents dels col·leccionistes estrangers, locals i de la Península, i dels mateixos artistes, que no dubtaren a prestar els seus dibuixos originals. Fou una gran exposició en què no només es van poder veure els originals de molts artistes, sinó que, a més, alguns dels grans col·leccionistes van tenir sales pròpies, on s'exposaven exemplars dels seus exlibris. En el cas de Riquer fou una exposició doble, ja que va mostrar peces originals, planxes i exemplars dels exlibris que havia fet ell, així com una gran part de la seva col·lecció que avui dia es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

2. Carta de Víctor Oliva a Ramon Miquel i Planas, *Epistolari Ramon Miquel i Planas*, Biblioteca de Catalunya, sense data. Efectivament, es tracta d'un dels exlibris més formosos d'Alexandre de Riquer, i que curiosament no es va reproduir en cap número de la *Revista*. Si que sortirà, però, al seu llibre: *A: de Riquer: Ex-libris*, Barcelona, J. Thomas, 1903, p. 56. Representa un jove d'esquena a l'observador, dibuixant sobre una taula i sota una pantalla de llum de vidre. Aiguafort d'una gran força descriptiva.

L'exposició va tenir exemplars des dels primers temps de l'exlibrisme, i, per tant, es va fer una mostra cronològica, passant per totes les etapes, fins a arribar a l'exlibris artístic de l'època:

[...] mostrant-nos tant els exquisits dibuixants y ayguafortistes nostres, com aquells primers coleccionistes que no havien treballat endebades; aportaren lo mellor de les seves colleccions demostrant davant l'intellectualisme barceloní la fructuosa y delitosa obra exlibrística; en que els mellors dibuixants estrangers havien produhit fins 1908 especialisantse per la seva valor artística y diverses maneres de produhir exlibris Anglaterra y Alemania, les quals son les primeres en la producció y propagació de marques de Biblioteca artístiques.<sup>3</sup>

En aquesta exposició, Ramon Miquel i Planas pronuncià una conferència titulada «Significación patriótica del movimiento exlibristico catalán», en la qual donà una interpretació catalanista del ressorgiment exlibrístic a Catalunya i dels papers que Pellicer, Riquer o Triadó van tenir; parlà també del naixement de la *Revista Ibérica de Exlibris*, publicació que encara estava viva amb l'últim volum a la venda, l'esperit de la qual va ser la veu del moviment exlibrístic a la «Iberia, llevada a cabo para evitar que los posteriores despertares posibles en otros lugares de más importancia oficial que nuestra ciudad, tomasen la representación que por derecho tocaba a los catalanes [...], en donde solo el espíritu patriótico podía llevar a cabo publicaciones como el primer “libro de ex libris de Riquer”, ya que el esfuerzo económico que representaba la lujosa edición de aquel libro, no daba lugar a ninguna esperanza de ser compensada con la venta, pues el movimiento no se hallaba en estado de suficiente desarrollo, ni tenía interés para la generalidad». I, com avançant-se a l'esdevenidor, va citar els elements patriòtics i els símbols significatius del despertar de Catalunya, amb què els artistes dibuixaren els seus exlibris, com ara sant Jordi, l'escut de les quatre barres, el perfil de Montserrat i els lemes escrits en llengua catalana, fins al grau que els exlibris, «si viniera un día de desgracia para Cataluña, en que ella se hundiese como pueblo, hablarían de la lucha que sosteníamos al morir, del afán de nuestro despertar. Los símbolos dibujados en las pequeñas “marcas”, serían el testimonio de nuestro esfuerzo».<sup>4</sup>

L'impressor, fundador i redactor de la *Revista Ibérica de Exlibris*, Víctor Oliiva, també tingué una columna a *El Poble Català* per referir-s'hi, en què aprofità per a narrar com va ser la trobada «conclave» d'on va sortir la idea de crear la *Revista Ibérica de Exlibris*. A banda, tingué unes belles paraules per a l'amic Riquer i la seva acollidora casa taller:

3. Bartomeu SIGALÉS, «Bell ressorgiment», *Revista Gráfica* (Barcelona) (abril-juny 1921), p. 33-36.

4. «El exlibrismo catalán», *La Cataluña* (29 febrer 1908), p. 138.

A la *salle à penser* de càn Riquer, taller, biblioteca y balcó sobre l'Edat mitjana, tot alhora y en una sola pessa, hem après de la religió de la bellesa en el llibre, de la bellesa en acció, creadora a la taula de dibuix y al tòrcul estoixada en llibres plàcida factura. Allà hi han crescut «Crisantemes», «Quan jo era noy», «Anyorances», «Sonets», «Ex-libris», coses definitives dins d'aquest art y llevar de moltes coses. Quina llàstima que la Reforma, transcendentalment demoledora, a tall d'aquella que naixia, pera matar l'Edat mitjana, a Spira y Ausburg, ens escombri el vell carrer de la Freneria (oh perfum de vellúria... freneria, arnés de guerra, d'hacaneas y palafreners...) y ens envii l'artista cap a les faldilles exteses del Tibidabo!<sup>5</sup>

5. Víctor OLIVA, «Els "ex-libris" (A propòsit de la primera Exposició)», *El Poble Català* (Barcelona) (2 desembre 1907).

## Alexandre de Riquer i l'art publicitari

Francesc QUÍLEZ

Gabinet de Dibuixos i Gravats. Museu Nacional d'Art de Catalunya

Qualsevol intent d'establir el relat d'una determinada dinàmica creativa sempre obliga a fer un esforç de síntesi i, sobretot, de selecció subjectiva dels principals episodis que configuren aquesta narració històrica. Per tant, si volem extrapolar aquest principi metodològic al tema d'estudi i d'anàlisi que ens ocupa, forçosament hem de ser conseqüents i limitar-nos a fer un plantejament generalista sense entrar en l'anàlisi detallada de qüestions o problemes que hauríem de considerar menors o, si més no, accessoris. Ara bé, tampoc no podem obviar la complexitat i les contradiccions de qualsevol procés històric que, com de costum, no va seguir un traçat lineal ni unilateral.

Les anteriors reflexions són oportunes a l'hora de valorar l'activitat cartellística d'Alexandre de Riquer<sup>1</sup> (1856-1920), atès que, sense qüestionar ni menystenir els seus mèrits, ni la seva tasca com a activista militant, del que va suposar l'eclosió de la denominada *cartellmania*, sí que cal matisar-ne alguns aspectes. Com és ben sabut, el fenomen va desfermar una autèntica onada d'entusiasme, una irradiació sense precedents, que va provocar —especialment, a la ciutat de Barcelona— una recepció crítica, cultural i artística, molt positiva del nou mitjà de comunicació visual. En el cas de Riquer hem d'observar, amb un cert sentiment de recança, com algunes de les seves produccions no van destacar per la seva originalitat o lluminositat. En aquest sentit, considerem molt pertinent aplicar un sedàs, fer una valoració crítica ponderada i distingir un primer grup de treballs més

1. Per a acostar-se i aprofundir en l'estudi i el coneixement de l'activitat gràfica de Riquer és obligat fer-ho acompanyats dels treballs escrits pel doctor Eliseu Trenc, veritable especialista en l'obra de l'artista. Atès que són tan nombroses i importants les seves aportacions, força conegudes entre els coneixedors i historiadors de l'art d'aquesta disciplina, no podem enumerar, un per un, tots els seus treballs.

acurats, més singulars o més atractius, format pels treballs més emblemàtics —*3ra. Exposición de Bellas Artes é Industrias Artísticas* (Museu Nacional d'Art de Catalunya / Gabinet de Dibuixos i Gravats, MNAC/GDG 455-C), *Salon Pedal* (MNAC/GDG 365-C) o *Mosaicos Escofet-Tejera y CA* (MNAC/GDG 383-C)— i un segon, no tant ambiciós gràficament, en el qual és perceptible una tendència, molt acusada, a la repetició de fórmules exhaurides, gens originals, acomodaticies i que van acabar derivant en una proposta endogàmica i adotzenada.

Precisament, un dels aspectes de les seves composicions, com un tret distintiu que podria formar part de l'ADN de l'artista, que més se li va retreure, va ser la seva inclinació a manllevar, per no dir plagiar, solucions compositives, o incórrer en la còpia mimètica del repertori visual d'altres creadors; una forma de procedir que podia recordar el tipus d'actuació i la metodologia que van fer servir molts obradors pictòrics catalans de l'època antiga, els quals van utilitzar, de manera habitual, el gravat com un recurs instrumental per a copiar, fer citacions o manllevar aspectes tant figuratius com compositius. En aquest sentit, alludirem al comentari efectuat per Frederic Pujulà —membre de la redacció de la revista *Joven-tut*— que explicaria l'abandonament de la direcció per part de Riquer. Segons l'anècdota, relatada per Imma Farré i Vilalta, «[Riquer] era ric i es podia pagar el luxe de copiar les obres dels altres. Jo ja l'havia esgarrapat des de *Las Noticias* [per una còpia de *L'espinari* del Louvre]. Les parets de la redacció de *Joven-tut* estaven tapiçades amb cartells entre els quals n'havia un de Riquer. En Miquel Utrillo ens va demanar autorització per a penjar-ne un al costat, i hi penjà un cartell del rus Mucha, famós aleshores a París, que era còpia exacta del d'en Riquer. Aquest s'avergonyí i presentà la dimissió que fou acceptada per unanimitat. D'en Riquer no va quedar a *Joven-tut* més que el dibuix del títol de la revista».<sup>2</sup>

Al capdavant, el procés creatiu de Riquer va ser força similar, no només en la seva tasca com a autor de cartells, sinó que aquesta manera de treballar també es va fer extensiva a la resta de la seva pràctica multidisciplinària, ja fos com a pintor o gravador, en la faceta més convencional o en la realització d'exlibris. Malgrat posseir una vasta cultura visual, fins al punt d'esdevenir un dels representants més conspicus de l'arquetipus de l'artista erudit, cosmopolita, familiaritzat amb els corrents i els llenguatges europeus, aquest no va ser un bagatge suficient per a neutralitzar la seva tendència a configurar un corpus d'obra excessivament deutora d'unes fonts, de les quals, en molts casos, va fer un ús excessiu, per no dir que, senzillament, se'n va apropiari sense cap mena de sentiment de culpabilitat. Moltes de les fonts d'inspiració, o d'apropiació, de les quals es va nodrir el treball de

2. Imma FARRÉ I VILALTA, «Dues cartes de Frederic Pujulà i Vallès a Caterina Albert. Testimoniatge de combat i de supervivència», *Els Marges*, núm. 80 (tardor 2006), p. 101, nota 8.

Riquer van ser profusament estudiades i documentades per Rafael Cornudella, qui va palesar un gran nombre d'obres en les quals es pot observar la utilització d'aquest mètode de treball.<sup>3</sup> Darrerament, Adela Laborda<sup>4</sup> ha corroborat aquesta inclinació amb la trobada d'una nova font, una pintura barroca —el *Martiri de sant Bartomeu*, de Salvator Rosa—, que Riquer va utilitzar per a fer un dels seus cartells, el de la *Fàbrica de salchichon de Vich J. Torra*, de 1896 (MNAC/GDG 214656).

Més enllà d'espigolar els referents visuals que Riquer va utilitzar, en el que es podria considerar un exercici de reconstrucció arqueològica, de tipus formal, segons el nostre parer, l'activitat creativa de Riquer va estar condicionada i mediatitzada per la resta de facetes que van caracteritzar una personalitat, rica, diversa i plural; en una paraula: polièdrica. Sense pretendre resultar impertinents, considerem que el català va destacar més com a gran activista cultural i es transformà en un dels més lúcids, apreciats i distingits crítics de la seva època. Especialment significativa va resultar la seva tasca de reivindicació de les virtuts i excel·lències de l'art publicitari, de divulgador del cartell, fent una proposta molt innovadora i rupturista, que es va caracteritzar per la seva insultant modernitat, molt allunyada de determinats arcaïsmes, hibridacions o eclecticismes que van presidir la seva pràctica artística.

No ens podem resistir, ni que sigui breument, a reproduir algun fragment de la conferència que va pronunciar, l'any 1899, en el Cercle Artístic de Sant Lluç, i en la qual va fer gala del seu vessant més divulgador, erigint-se en un reconegut *connaissanceur*, capaç de superar amb escreix el marc de la tradicional figura del diletant, o la del simple aficionat. En aquest sentit, la intervenció de Riquer va constituir una de les grans fites en el procés d'irradiació d'aquesta disciplina. Publicada a les pàgines del diari *La Renaixensa*, va tenir el mèrit evident de tramatar un discurs sobre la història del cartell posant l'accent en aquells autors que van destacar per la seva singularitat i, sobretot, per la seva contribució a l'enriquiment de l'art publicitari. D'altra banda, d'una forma molt més entusiasta i vehement, en la línia del que van proclamar altres crítics de l'època, com va ser el cas de Francesc Miquel i Badia (1840-1899), Alfred Opisso (1847-1924) o Raimon Casellas (1855-1910), Riquer no va dubtar a fer una declaració de principis en què proclamava la seva adhesió a la intrínseca condició urbana del cartell i ho va fer, d'una manera inequívoca, en uns termes que no presenten cap signe d'ambigüitat. Deia Riquer:

3. Rafael CORNUDELLA I CARRÉ, «Sobre els cartells d'Alexandre de Riquer i les seves fonts», *Locus Amoenus* (Bellaterra), núm. 1 (1995), p. 227-247.

4. Adela LABORDA, «Sobre “Fàbrica de salchichon de Vich J. Torra” (1896) d'Alexandre de Riquer», a *Blog del Museu d'Art Nacional de Catalunya* (en línia) (30 abril 2020), <<https://blog.museu.nacional.cat/sobre-fabrica-de-salchichon-de-vich-j-torra-1896-dalexandre-de-riquer/>>.

[...] Lo cartell forma part de las ciutats modernes de la mateixa manera que'ls grans rótuls comercials embadurnats de lletres negres forman part de las casas de comers. Lo cartell es la expressió gràfica del art exhuberant del nostre temps que no cap en museus, en iglesias, ni en casas particulars é invadeix la via pública convertint los llochs d'anunci en exposició permanent en la que's disputan las miradas del tranzeunt més de una obra mestre.

I, més endavant, subratlla aquesta declaració de principis, afegint el següent:

Es l'art de la plena llum, es l'art del carrer, franch, intel·ligible á tots, que no necessita comentaris ni esforços, ni grans coneixements estètics perque l'entengan y produheixi una emoció persistent y durable [...].<sup>5</sup>

La literatura artística que va generar el descobriment del cartellisme no es va limitar, en el cas de Riquer, a fer-ne una valoració epidèrmica com la que van fer molts diletants o *connaisseurs*. La seva va ser una crítica ponderada, profunda, capaç d'articular un discurs sòlid i ben construït sobre la petita història del cartell. En els seus articles, Riquer es va mostrar com un gran coneixedor dels artistes, de la seva obra i de les seves respectives aportacions i com una persona capaç de valorar la càrrega simbòlica que va representar l'arribada del nou suport artístic. D'acord amb aquesta dinàmica, Riquer no va dubtar a mostrar una actitud d'oberta receptivitat a l'assimilació de les influències més diverses i heterogènies.

Aquesta ductilitat estilística, reflex d'una amplíssima cultura artística, li va servir per a assolir brillants resultats artístics i posar fi a la banalitat i al caràcter literari que fins llavors havien presidit l'estètica de gran part d'aquest tipus de produccions; una dimensió literària que també havia caracteritzat l'estètica d'Eusebi Planas (1833-1897) o de Josep Lluís Pellicer (1842-1901), dos dels representants més il·lustres del que podríem qualificar de cartellisme premodern. A tots dos també caldria afegir el nom d'Apelles Mestres, a qui caldria reivindicar com un dels progenitors del conreu de la pràctica del cartell, d'acord amb la seva condició d'artista polifacètic i heterodox.<sup>6</sup> Tanmateix, segons la nostra opinió, el llenguatge formulat per Riquer, malgrat recollir la incidència d'altres corrents estètics que palesaven un coneixement exhaustiu de la dinàmica més avantguardista, no va suposar una rotunda proclamació de l'estètica moderna i va alternar episodis pre-

5. Alexandre de RIQUER, «Cartells y cartellistes. Conferencia donada per D. Alexandre de Riquer en lo Círcul Artístich de Sant Lluch en la vetlla del darrer dimars», *La Renaixensa: Diari de Catalunya* (Barcelona) (13 maig 1899), p. 3004-3014.

6. Francesc M. QUÍLEZ I CORELLA, «Reflexions a l'entorn de l'art publicitari modern a Catalunya i els seus primers episodis constitutius», a *Affiches, affichistes et techniques lithographiques: Actes de la Setena Jornada d'Estudi sobre la Impremta*, Perpinyà, 2009, p. 38-62.



sidits per una voluntat de renovació amb altres en els quals aquests elements van quedar neutralitzats per una actitud de conformisme i un intent de conciliar modernitat i tradició popular.

Encara que els canvis no es produeixen de manera sobtada, d'un dia per l'altre, i sempre són el resultat d'uns precedents anteriors, d'un context propici a l'arrelament d'aquestes transformacions, sí que resulta especialment il·lustratiu el cartell que va dissenyar per a promoure la Tercera Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques. Organitzada per l'Ajuntament de Barcelona l'any 1896, l'exposició es va convertir en un espai de confluència de les diferents propostes presentades amb l'objectiu de realitzar el cartell que havia de donar publicitat a l'esdeveniment cultural. A diferència de les precedents, en aquesta tercera, la comissió organitzadora va convocar un concurs de mèrits destinat a l'elecció del cartell publicitari.

El 16 d'octubre de 1895 es van publicar les bases d'una convocatòria oberta a tots els artistes espanyols i que proclamava el respecte a la llibertat dels autors en l'elecció de l'«estilo, caracter y procedimiento artístico del cartel».<sup>7</sup> Les úniques obligacions que havien de respectar els participants eren de tipus procedimental, com ara la del termini de lliurament de l'original del cartell, que havia de ser presentat abans de les 12 del matí del dia 20 de novembre, o la llegenda que hi havia de constar, com a requisit ineludible, i que havia de dir el següent: «Ayuntamiento Constitucional de Barcelona - Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas - Se inaugurará el día 23 de Abril y terminará el día 29 de Junio - 1896 - Se concederán premios a las obras de mayor mérito - 10.000 pesetas para el premio de Honor - 65.000 pesetas destinadas á la adquisición de obras premiadas». La resta de bases —fins a un total de set— fixaven l'obligació d'acompanyar la candidatura amb un pressupost del cost que representava el tiratge dels primers mil exemplars, així com l'assumpció, per part de l'artista premiat, de la direcció dels treballs de reproducció fins al lliurament de tots els exemplars reproduïts. Tampoc no hi faltava —com no podia ser de cap altra manera— la referència a la concessió de premis als guanyadors. En concret, el guanyador es feia mereixedor d'un premi de 500 pessetes i la reproducció de l'obra. També tenien dret a l'obtenció d'un premi en metàl·lic els altres dos finalistes. El segon, un accèssit de 250 pessetes, i el tercer, un altre de 125 pessetes, respectivament.

7. «Expediente relativo al concurso público abierto entre los artistas españoles para la ejecución del cartel anunciador de la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas —1896— y de la distribución dada a los mismos», a *Concurso y arriendo de servicios. Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas (1896)*, vol. VI: *Exposicions de Belles Arts*, Barcelona, Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya; Maria OJUEL SOLSONA, *Les exposicions municipals de belles arts i indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013.

Finalment, la convocatòria sí que era intervencionista, pel que fa a la qüestió de les mides que havia de tenir el cartell presentat. Aquestes havien de ser 1,40 metres d'alçària per 0,80 metres d'amplària. Encara que pugui resultar un aspecte anecdòtic, l'incompliment d'aquest requisit per part d'un dels concursants, Alexandre de Riquer, va esdevenir un aspecte molt controvertit per al desenvolupament i el posterior resultat final del concurs.

La darrera de les bases —la setena— manifestava la voluntat de la comissió executiva d'exposar públicament tots els cartells presentats. Indubtablement, la proposta posava de manifest l'atracció que exercia l'art publicitari en els ambients culturals barcelonins. Sobre això convé recordar que la comissió, com una activitat complementària, va prendre la decisió de realitzar una exposició dels cartells reunits per un grup de col·leccionistes privats i públics, als quals es va adreçar una carta per convidar-los a prestar les seves obres.

El 20 de novembre, que, cal recordar-ho, havia estat la data final del termini fixat per a lliurar els originals, un document signat pel secretari Carles Pirozzini (1852-1938) feia una relació dels projectes presentats al concurs per a la realització del cartell anunciador de l'exposició. En total, la documentació conservada inclou un nombre de setze propostes, tres de les quals —les classificades amb els números 12, 13 i 14— van ser presentades pel mateix autor: Alexandre de Riquer. La resta de candidatures, seguint el criteri d'ordenació fixat pels organitzadors, van ser, entre d'altres, les següents: Francesc Carbó (1826-1924), Xavier Gosé (1876-1915), Ferran Xumetra (1865-1920) i Adrià Gual (1872-1943). Aquest darrer, amb el lema «L'Art y la Industria son la Sang del Poble», va ser l'únic dels concursants que, en la carta datada a Barcelona, el 19 de novembre, va sentir la necessitat d'explicar el significat simbòlic del seu projecte. En un paràgraf, Gual s'adreçava al jurat en aquests termes:

Al Jurado. El estilo del presente boceto corresponde al gótico lo que encierra el trozo donde está comprendido el cartel, y en cuanto al resto, no está sujeto á época determinada. He tratado tan solo de simbolizar las bellas artes por medio de las flores; las industrias artísticas por el tapiz y ventanas del fondo así como la recompensa por medio del laurel que arranca del lazo superior. (MNAC/GDG 157468-D)

Amb el lema «Alejandro de Riquer», Alexandre de Riquer va presentar, en carta datada a Barcelona el 19 de novembre, tres projectes, que va pressupostar en 1,26 pessetes per cada exemplar del primer miler —corresponent als números 12 i 13— i 0,80 pessetes a partir del segon, i en 0,64 pessetes —en el cas del número 14— per cada exemplar del primer miler i 0,54 pessetes a partir del segon. La Casa Josep Thomas y Cia. es comprometia a fer-ne la impressió.

Simultàniament, el jurat format per a l'elecció del cartell es va reunir en diferents ocasions amb l'objectiu de decidir qui era el guanyador. Finalment, el dia 27

de novembre de 1895, els membres de la comissió van emetre un veredicta molt controvertit, atès que, contravenint una de les bases del concurs, van determinar concedir el primer premi a un dels tres cartells que havia presentat Alexandre de Riquer. El problema que presentava el projecte de Riquer era que les seves mides no s'ajustaven a les prescrites pels organitzadors i aquesta circumstància, en teoria, l'invalidava com a candidat. Tanmateix, en una decisió molt polèmica, el jurat va decidir fer cas omís de la normativa i escollir el projecte de Riquer, perquè segons l'opinió dels membres, malgrat tot, era el que reunia les millors condicions artístiques i havia estat defensat per Josep Lluís Pellicer, qui el va considerar molt superior a tots els altres. Convé recordar que l'opinió de Pellicer seguia exercint una certa autoritat moral, atès que, com a iniciador, era un dels més conspicus representants de la tradició cartellística catalana i també havia estat l'autor, entre d'altres, del cartell anunciador de l'Exposició Internacional de l'any 1888 (MNAC/GDG 7444-D).

Com a exemple indicatiu de quin era el criteri de gust dominant, podem recordar el judici que, sobre el cartell presentat per Adrià Gual, van emetre els membres del jurat qualificador:

La suavidad de entonaciones, la interpretacion dada al asunto y la grandiosa ejecución del grupo de flores simbólicas del cartel nº 4 no lo salvan del aspecto general poco atractivo, ni de la poca feliz disposicion y ejecución de las leyendas, escollo en el cual han perdido casi todos los concurrentes.

Dos dies més tard, el 29 de novembre, la comissió executiva dictaminava el següent:

[...] en vista del fallo emitido por el Jurado calificador y atendidas las razones y juicios favorables que emite respecto del modelo nº 12 original de D. Alejandro de Riquer acordó que se adopte para su reproducción el modelo de dicho cartel.

De fet, el 19 de desembre, en una carta signada per Josep Maria Rius i Badia, en la seva condició d'alcalde president de l'Exposició, es notificava a Riquer la decisió de concedir-li el premi de 500 pessetes en concepte d'indemnització. També es van concedir 250 pessetes de premi per accésit a les obres presentades per Gual, Ribera i Mirabent.

Malauradament, llevat dels models presentats per Gual i Riquer, no ens consta que, de la resta dels projectes lliurats, se n'hagi conservat cap. Com que es tracta de dissenys, peces úniques, és probable que es retornessin als seus autors i hom desconeix —si és que encara es conserven— quin n'és el parador actual. Curiosament, però, la col·lecció del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Na-

cional d'Art de Catalunya sí que conserva el dibuix preparatori del cartell d'Adrià Gual (MNAC/GDG 157468-D) i que l'artista va presentar amb el lema «L'Art y la Industria son la Sang del Poble». Pel que fa al preparatori del cartell de Riquer, tot i que desconeixem —si encara es conserva— quina en pot ser la localització, sí que és força popular la cromolitografia que va ser impresa per la Casa Thomas y Cia. La comissió organitzadora de l'exposició va pagar un import de 1.260 pessetes pel tiratge de mil exemplars.

Tret d'aquests dos, doncs, de la resta dels altres projectes només en tenim un coneixement a partir de les fotografies, en blanc i negre, que es conserven a l'Arxiu del MNAC, dins dels expedients corresponents a la comissió organitzadora de l'exposició.

A diferència de Pellicer, que va fer el cartell de l'Exposició Universal de Barcelona el 1888 —i del qual el Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC conserva el projecte, fet amb la tècnica de l'aquarella—, o el que va presentar amb motiu de la celebració de l'Exposició d'Indústries Artístiques de l'any 1892 —en el qual s'acusa l'ús d'unes tipologies artístiques i figuratives molt arcaïques i retardatàries (MNAC/GDG 7445-D)—, Riquer va practicar un grafisme més innovador que exterioritza una voluntat de renovar el repertori figuratiu imperant en els obradors catalans de l'època. En qualsevol cas, l'obra de 1896 confirma el seu gust i la seva inclinació per l'ús d'unes tipologies figuratives provinents del moviment preraphaelita anglès. Aquesta influència es deixa sentir, d'una manera més explícita, en l'ús d'uns models femenins que, com en el cas de l'esmentat cartell, es caracteritza per la inclusió de dones que adopten un posat trist, amb tendència a la melangia i amb l'adopció d'un cànon de bellesa de rostres inexpressius de faccions dolces.

El caire eclèctic i diversificat de les fonts s'observa en una de les seves produccions més emblemàtiques, l'esmentat cartell *Salon Pedal* (1897) que, per la seva forma de construir l'espai figuratiu, reflecteix l'eco de l'estampa japonesa. De la mateixa manera, el tema de l'obra, ateses les seves evidents implicacions modernes, constituïa una autèntica declaració de principis, formava part de l'imaginari col·lectiu de l'època i era una de les manifestacions més expressives de la irrupció d'una nova sensibilitat artística. L'interès per aquest univers temàtic —vinculat a la publicitat de bicicletes, automòbils i altres mitjans de locomoció— constitueix un indicador de la importància que van adquirir, en aquell moment històric, aquests productes publicitaris. En qualsevol cas, la representació de ciclistes i automobilistes també va tenir un altre tipus d'implicacions. La temàtica era vista com a símbol de modernitat, de dinamisme, com una imatge icònica de les transformacions que portava associades el procés d'industrialització.

Tornem a focalitzar la nostra atenció en Riquer, per indicar que una de les característiques estilístiques més definidores del seu llenguatge gràfic va ser la

tendència a desenvolupar un barroquisme decoratiu que, encara que pugui resultar una contradicció, sempre mantingué un gran equilibri i no derivà en propostes sobrecarregades o excessives. Precisament, un dels aspectes més afortunats i atractius de la seva poètica és l'equilibri compositiu que aconsegueix entre les formes figuratives i el repertori ornamental. Aquest darrer aspecte representa la incorporació d'un repertori molt ric i variat de motius florals, geomètrics i d'altres tipus que genera efectes estètics molt brillants i assoleix episodis gràfics molt convinents —especialment visibles en les mànigues bollades de les túniques transparents i amples que porten les models femenines; mànigues que apareixen ricament guarnides amb motius geomètrics que recorden els brocats de la pintura gòtica catalana. El cartell *Mosaicos Escofet-Tejera y CA*, de l'any 1900, constitueix un dels exemples més paradigmàtics d'aquesta retòrica visual. De fet, no podem menystenir l'existència d'un component medievalista molt marcat com una de les tradicions que presideixen no només la pràctica artística de Riquer, sinó també la de tot el moviment modernista i que així mateix trobem en altres precursors, com va ser el cas d'Apelles Mestres, un dels grans amics catalans del nostre artista i que va incorporar les faules, els contes i les tradicions populars catalanes a la seva producció, i va crear un llenguatge dotat d'una gran personalitat, en el qual va intentar compaginar l'alta cultura amb la denominada *baixa cultura*. Més endavant, il·lustrarem amb alguns exemples la relació tan fraternal que va existir entre tots dos artistes i que ja va ser apuntada en diverses ocasions per Eliseu Trenc i, fa poc, per Meritxell Cano, autora d'una tesi sobre Mestres.<sup>8</sup>

En realitat, tots aquests préstecs figuratius s'emmarquen en un context de *revival* i recuperació de l'estètica gòtica que també trobem en altres disciplines, com, per exemple, l'exlibrisme, un camp creatiu molt conreat per aquest autor i que, sovint, va utilitzar com un incentiu, una font d'inspiració per a moltes de les seves creacions publicitàries. En aquest sentit, Riquer sempre va concebre el procés creatiu com una activitat interdisciplinària, un espai d'interrelació i de confluència dels diferents vessants plàstics: pintura, dibuix, cartell, exlibris, etc. Aquesta dimensió interdisciplinària tampoc no es pot desvincular de la seva doble condició de teòric de l'art publicitari i de persona interessada en el col·leccionisme d'objectes artístics: fonamentalment, cartells, exlibris i cobertes de llibres i de revistes.

8. Meritxell CANO I CIÓ, *Apelles Mestres (1854-1936), artista i col·leccionista polifacètic*, tesi doctoral dirigida per Bonaventura Bassegoda i Hugas i presentada a la Universitat Autònoma de Barcelona el 2019; Francesc M. QUÍLEZ i Mercè SAURA, «La col·lecció de dibuixos d'Apelles Mestres: un fons per descobrir», a *Blog del Museu d'Art Nacional de Catalunya* (en línia) (23 juny 2021), <<https://blog.museunacional.cat/la-colleccio-de-dibuixos-dapelles-mestres-un-fons-per-descobrir/>>.

De fet, en aquesta darrera faceta, contràriament al que es podria pensar, no va adoptar un perfil tradicional, atès que la curiositat col·leccionadora de l'artista no es va limitar a satisfer una pulsio fetitxista, sinó que va esdevenir una pràctica molt útil per a la seva activitat creativa, i moltes de les obres pertanyents a la seva col·lecció van actuar com un incentiu molt positiu, un estímul per a incrementar la seva fecunditat productiva. Integrada per un total de més de cent cinquanta produccions, la col·lecció de cartells modernistes de Riquer va ingressar a l'Aleshores Museu Municipal de Barcelona el 1921, un any després de la defunció de l'artista.<sup>9</sup> Per tant, es tractava d'un ingrés que gairebé podríem qualificar de contemporani, atès que molts dels autors representats en aquest emblemàtic conjunt encara eren vius en aquella data. Igualment, un dels mèrits més destacats, i un dels aspectes més singulars, de la col·lecció era el protagonisme de l'art nord-americà en detriment de les produccions d'autors europeus, més coneguts a Catalunya. La pràctica col·leccionista desenvolupada per Riquer va respondre a motivacions de caire sentimental i molts dels cartells els va aconseguir per la via de l'intercanvi que va mantenir amb artistes americans i europeus amb els quals tenia una relació d'amistat. En aquest sentit, hem de fer referència a l'existència d'un àlbum personal integrat per obres publicitàries que ell va anar enganxant en les seves pàgines. Les obres van ser col·locades en les pàgines del quadern sense cap criteri d'ordenació o sistematització. Tampoc no va existir una intenció d'agrupar-les ni per autors, ni per escoles, ni tampoc es desprèn l'existència d'una ordenació cronològica, ni tan sols de tipus estètic. Sembla com si l'artista hagués disposat els cartells amb un objectiu de potenciar el gaudi personal, i en aquest àlbum va reunir material gràfic de diferent naturalesa: targetes postals, invitacions, felicitacions nadalenques i els mateixos cartells publicitaris. És evident que en el denominat *Àlbum Riquer* habita un component sentimental i que la seva valoració artística no pot dissociar-se de les raons afectives que van impulsar el seu propietari a reunir produccions d'un ampli espectre tipològic. L'any que apareix en el llom del llibre, 1898, es pot interpretar o bé com la data en què Riquer va iniciar la seva col·lecció o bé com la data que correspon a l'enquadernació de l'obra relligada a mà i amb un interior decorat amb unes bellíssimes guardes que van ser dissenyades pel mateix Riquer.

Reprenem el tema de la relació fraternal que hi va haver entre Alexandre de Riquer i Apelles Mestres per constatar que, a més de compartir una veritable passió per la natura, tots dos es van dedicar, efectivament, nombroses proves d'estima tal com ho evidencien les inscripcions que presenten obres conservades al

9. Francesc M. QUÍLEZ I CORELLA, «Lluís Plandiura i Alexandre de Riquer: la passió pel col·leccionisme de cartells a la societat barcelonina de principis del segle XX», a *El cartell modern a les col·leccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2007, p. 21-43.

Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC procedents en general del fons adquirit dels hereus de Riquer (1921) i del llegat d'Apelles Mestres (1951).

Entre aquestes mostres d'amistat hi ha l'estudi de caps de conill que Riquer va enviar el 1875 a l'adreça de Mestres, situada al passatge Permanyer de Barcelona (MNAC/GDG 45699-D). Si seguim cronològicament el fons conservat al Gabinet, la relació que van mantenir aquests dos grans representants de l'art català ens atansa a l'any 1885, quan Riquer va regalar «A mon amich Apeles Mestres ab motiu de son casament» amb la dama francesa Laura Radenez una il·lustració per al poema *Un nid*, de François Coppée (MNAC/GDG 45697-D).

El contacte entre Riquer i Mestres es pot continuar documentant amb l'exlibris AM (monograma d'Apelles Mestres), executat per Riquer el 1904, en el qual hi ha quatre ratolins —de biblioteca, sens dubte— i la inscripció «Cave inimicum» a la part inferior del requadre central (MNAC/GDG 163895-G). En la mateixa data, i a causa de la mort de Leonor Oñós, mare de Mestres, Riquer en va realitzar un recordatori (MNAC/GDG 45306-D).

Un any després, el 1905, Alexandre de Riquer va dedicar a Apelles Mestres dues pintures que ara formen part de la col·lecció d'art modern del Museu Nacional: en una hi va plasmar l'eclipsi total de sol que va tenir lloc el 30 d'agost des de Castellfollit de Riubregós (MNAC 45271) i en l'altra va reproduir un *Paisatge a la matinada*, que corrobora el gust de l'artista pels entorns naturals (MNAC 45284).

Serà el 1916 quan Alexandre de Riquer firmi «Per l'Apeles», en una obra destacada de la seva producció: l'aiguafort *Mare i filla*, signat i datat el 21 d'abril d'aquell any (MNAC/GDG 11438-G). No ens podem aturar en el mestratge que Riquer va exercir en aquesta tècnica entre els joves artistes que assistien al seu taller —el «niu d'àligues» situat prop de la catedral— i casa del carrer de la Freneria, 5, de Barcelona. Ara bé, volem indicar que en una data que desconeixem va dedicar a Apelles Mestres una còpia que havia fet del gravat de *La tiradora de cartes*, de Marià Fortuny (MNAC/GDG 11437-G).

Quant a les notes que Mestres va escriure a Riquer en dibuixos conservats al Gabinet, convé recordar l'encapçalament «L'Alejandro Riquer» que duen les dues imatges del cap de l'artista realitzades l'any 1872 en una de les pàgines de l'àlbum amb il·lustracions de l'illa de Menorca (MNAC/GDG 45352-008/D).

Quatre anys més tard, Mestres no es va estar d'evocar «En Riquer y els meus peus» —els peus, segurament cansats, que apareixen en primer terme davant de la figura de Riquer ajagut a terra— arran de l'excursió que tots dos devien fer a Sarrià el 31 de gener de 1876, tal com indica la inscripció de la part inferior de l'obra (MNAC/GDG 45347-004/D). *L'extermini*, un dibuix a la tinta provinent de la Col·lecció Casellas, és una de les darreres composicions conservades al Gabinet de Dibuixos i Gravats que Mestres va signar i dedicar «A mon amich Alejandro de Riquer», el 1884 (MNAC/GDG 26785-D).



El registre de les expressions d'amistat col·leccionades per Riquer s'amplia amb exemples com els que li van fer arribar altres autors catalans com Antoni Fabrés (1854-1938) —el qual li va enviar «En proba de cariño» un retrat que mostra un jove Riquer pintant, de 1875 (MNAC/GDG 1105-D)—, Josep Maria Sert (1874-1945) —un nu femení, vist posteriorment i frontal, de 1902 (MNAC/GDG 26934-D)— i Ismael Smith (1886-1972) —l'exlibris *La primera vanitat*, de 1909, el qual porta el comentari a qui va ser el seu mestre en l'art del gravat «primero A. Riquer / enseño» (MNAC/GDG 160661-G).

A aquestes notes, hi cal sumar, entre d'altres, les que van adreçar a Riquer el seu admirat Robert Anning Bell (1863-1933) —«To Signor A. De Riquer / with all good wishes» es llegeix a la dreta de l'autoretrat de l'artista, de 1908 (MNAC/GDG 128028-D)—, Franz von Bayros (1866-1924) —qui li va lliurar un altre autoretrat, no datat (MNAC/GDG 128036-D)— i Léon Victor Solon (1873-1957), autor d'un estudi d'exlibris de Riquer (MNAC/GDG 163902-D) i d'una escena mitològica que va dirigir «To A de Riquer» (MNAC/GDG 27069-D). Solon també apareix assegut en el que suposem que eren vistes dels salons de casa seva, ricament decorats (MNAC 158451).

D'altra banda, els notables il·lustradors modernistes Maxfield Parrish (1870-1966), Harold Nelson (1871-1948) i William Edgar Fisher (1872-1956) van inscriure les seves dedicatòries a l'ambaixador de l'art anglès i nord-americà a Catalunya —segons l'afortunada expressió d'Eliseu Trenc—<sup>10</sup> en exlibris que devien intercanviar amb altres de Riquer.

\* \* \*

Conclourem aquesta relació amb l'agraïment que Henri Meunier (1873-1922) va manifestar per la *3ra. Exposición de Bellas Artes*, ja comentada, en dues litografies sense títol, procedents del denominat *Àlbum Riquer: Le guide musical*, de 1896 —«A l'auteur de la belle / affiche, l'exposition de Barcelone»— (MNAC/GDG 4401-C) i *Ameublement Cambier*, de l'any següent (MNAC/GDG 4390-C).

Segurament, però, l'anotació més emotiva de totes les que hem esmentat aquí és la que Joan de Riquer Laborde va escriure el 1920 en una de les pàgines del petit àlbum fet pel seu pare el 1920: «Este es el ultimo dibujo de mi padre / so yo dormido a Son Alegre su casa del / Terreno en Palma- Murio el 13.11.1920» (MNAC/GDG 108630-039/D).

10. Eliseu TRENC BALLESTER, «Alexandre de Riquer, ambassadeur de l'art anglais et nord-américain en Catalogne», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 18-1 (1982), p. 311-359.



## Alexandre de Riquer, decorador i moblista<sup>1</sup>

Mariàngels FONDEVILA  
Museu Nacional d'Art de Catalunya

No és dir res de nou que Riquer és un dels artistes en la genealogia del Modernisme català i que va conrear talents diversos. Va contribuir a esmicolar la noció moderna de l'especialització, reivindicant la igualtat de les arts propugnada pel seu admirat William Morris. Bona prova de la seva rica dedicació al món de l'art són les més de cinc-centes obres de Riquer registrades al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC).<sup>2</sup> D'altra banda, fou fundador d'una empresa dedicada a les arts decoratives i la decoració interior, que, com veurem, va ser una aventura efímera. A diferència de l'empresa fundada per William Morris (Morris, Marshall, Faulkner and Co.), el 1861, amb els socis amics preraphaelites i que va durar gairebé quaranta anys, l'empresa de Riquer es va crear trenta anys més tard, el 1892. I només va durar un any. Malauradament, en tenim pocs testimonis i una informació escassa.

\* \* \*

El debut de Riquer com a decorador d'interiors és en qualitat de pintor decoratiu i moltes vegades aquests treballs parteixen del seu ofici principal, que és el de dibuixant i il·lustrador de llibres. També, constatem que Riquer es va familiaritzar amb el moviment de l'Arts and Crafts britànic gràcies als seus viatges, a les

1. Eliseu TRENC, *Alexandre de Riquer*, Barcelona, Caixa Terrassa i Lunberg, 2000, i Eliseu TRENC, «Alexandre de Riquer i les arts decoratives», *Emblecat: Estudis de la Imatge, Art i Societat*, núm. 6 (2017), p. 77-98. En aquestes publicacions, Eliseu Trenc tracta de manera aprofundida l'aportació de Riquer en aquest àmbit creatiu.

2. Autor de 17 pintures, 320 gravats i exlibris, 30 cartells i 170 dibuixos, sense comptar la seva faceta de col·leccionista d'enquadernacions, de guardes, de relligadures o de pintures. Així mateix, la Biblioteca Joaquim Folch i Torres registra la seva faceta d'articulista i crític d'art i de promotor de revistes com ara *Luz o Joventut*, entre d'altres.

exposicions i a les revistes<sup>3</sup> que donaven a conèixer les creacions dels seus representants principals. Eliseu Trenc apunta que el 1879 va ser la data dels primers viatges de Riquer a París i Londres. El 1894 el trobem de nou a Anglaterra on «em vaig sentir enlluernat per la brillantor [...] per l'originalitat i la riquesa de les creacions de l'art industrial degudes al geni de William Morris».<sup>4</sup> Amb tot i, com veurem tot seguit, els seus primers treballs s'insereixen de ple en els procediments del Modernisme català, que es caracteritzen per optimitzar els costos de producció. Un dels seus primers treballs és el conjunt de vuit plafons decoratius que imiten tapissos —un dels guarniments més bells per a la llar, segons William Morris. Però en aquest cas concret, Riquer, en comptes de fer tapissos —amb tints naturals o brodats amb seda amb el cost econòmic i la dedicació de temps que representa—, va pintar al tremp damunt d'una tela acanalada amb un efecte de trama —reivindicant l'esperit de les sarges medievals— amb un resultat vistós i econòmic. Aquests plafons —amb els títols *La medicina*, *La cirurgia*, *La química*, *L'aire*, *El foc*, *L'aigua* i *La llum*— van ser encarregats per Ramon Bofill (1859 - Barcelona, 1931), un dentista modern i capdavanter en els tractaments d'ortodòncia que va muntar una clínica dental a la Rambla de Barcelona després d'una profitosa estada a París. Bofill era net d'un botànic, d'aquí ve la connexió temàtica d'aquestes pintures, que representaven figures amb plantes medicinals com ara el cascall —la base de l'opi i del làudan, analgèsic i narcòtic del moment (Elizabeth Siddal, muller de Rossetti, en va morir de sobredosi). Se suposa que els plafons decoraven el despatx de la seva clínica, però no en tenim constància fotogràfica. Aquest no va ser l'únic encàrrec que li va procurar el dentista a Riquer. Bofill, fill de Viladrau, recomanava als seus pacients amb malalties respiratòries fer salut i recuperar-se al Montseny; així, de retruc, va ser un dels promotors de l'estiueig en aquesta localitat. En la que fou la casa d'aquest dentista de Viladrau<sup>5</sup> es conserva una gran pintura allegòrica de Riquer, *El progrés coronant el treball*, amb ressonàncies de la pintura decorativa d'Antoni Caba, el seu professor de la Llotja i a qui Riquer va admirar.

Cal observar que els plafons de Riquer, donats al Museu per la vídua del dentista, Soledat Pascual i de Llanza el 1940 (MNAC 29517-CJT), dibuixen noies alades que exploren la fantasia, el misteri, la influència de l'art japonès, l'ambigüitat de gèneres i, sobretot, l'exaltació d'un nou ideal de bellesa femení. I ens remetem a les joies simbolistes del pintor i orfebre Lluís Masriera. No oblidem

3. Cal recordar que va ser introductor de la revista *The Studio* en els cercles dels artistes de Barcelona.

4. Fernando ARTEAGA Y PEREIRA, «A Spanish painter. Alejandro de Riquer», *The Studio* (Londres), núm. 85 (abril 1900), p. 180-187.

5. Agraïm a Antoni Bofill, net del dentista Bofill, que ens hagi facilitat aquesta informació.

que, amb el canvi de segle, Masriera va renovar l'estoc eclèctic del taller familiar. A les seves memòries va reconèixer la influència de Riquer en la seva nova producció modernista de fermalls, penjolls i braçalets amb diferents tècniques dels esmalts a l'estil de Lalique i Fabergé. Riquer dibuixava als taulells de can Masriera i va exposar a la botiga del carrer de Ferran alguns dels models d'argenteria i joieria i, també, va interessar-se per les tècniques de l'esmalt —amb què va fer alguns objectes, com ara un projecte de calze (*Copa d'Himeneu*) o un penjoll d'esmalt (*Messalina*), que recorden l'admiració per l'esmaltador britànic Alexander Fisher. D'altra banda, retornant als plafons de Riquer del MNAC, aquests sintonitzen amb l'allegoria de la papallona de Marià Fortuny (1868) que trobem a la portada de la coberta del llibre *Fortuny. Notícia biogràfica crítica*, de Josep Yxart, publicat a Barcelona per la «Biblioteca Arte y Letras», el 1881, de l'editorial Montaner i Simon, el director artístic de la qual va ser l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner. Aquest promotor de la regeneració de les arts decoratives i aplicades va comptar amb Riquer en la col·lecció «Biblioteca Arte y Letras» i, sobretot, en els treballs aplicats a la seva arquitectura. Destaquem uns plafons decoratius, a manera de cartells, que ornaven la façana del seu Hotel Internacional, construït en un temps rècord i enderrocat poc després de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888. No han sobreviscut, com tampoc no ho han fet les decoracions pictòriques de Riquer per al cafè restaurant de la Maison Dorée de 1903, ni les del restaurant de l'Hotel Condal de l'arquitecte Gaietà Bohigas al carrer de la Boqueria, a pocs metres de la Rambla. Ens hem de conformar amb el disseny gràfic del menú de l'àpat de la inauguració oficial de l'Hotel Internacional de 1888.

Riquer, igualment, va col·laborar amb Domènech en els motius dels escuts esmaltats de la fàbrica Pujol i Bausis, d'Esplugues de Llobregat, que coronen l'exterior de les parets en maó del cafè restaurant neogòtic de l'Exposició de 1888, el popular Castell dels Tres Dragons. En total Riquer, com refereix Rossend Casanova, va fer prop de divuit composicions amb temes del camp, de la flora catalana i de productes gastronòmics catalans, espanyols i estrangers que es podien consumir al cafè restaurant.

No cal insistir ara en la importància i l'èxit de l'aplicació de la ceràmica a l'arquitectura durant el Modernisme promoguda pels mateixos arquitectes. L'escriptor anglès Evelyn Waugh,<sup>6</sup> de visita furtiva a Barcelona durant un creuer el 1929, va quedar impressionat amb els revestiments ceràmics de l'arquitectura modernista de la ciutat. Uns treballs que tenen una continuïtat en els interiors de les cases, inaccessibles, amb els dissenys d'arrambadors o de paviments hidràulics com els de la casa Escofet o la casa de mosaics hidràulics Órsola, Solá y Cia. És ben

6. Evelyn WAUGH, *Etiquetas: Viaje por el Mediterráneo*, Barcelona, RBA, 2011.

sabut que ambdues empreses van comptar amb Riquer per als seus cartells publicitaris i per als dissenys dels paviments hidràulics.

Retornant al mític any de l'Exposició Universal de 1888, podem resseguir altres treballs de Riquer, si bé, efímers. Concretament, la cavalcada històrica colombina que commemorava el 396è aniversari de l'arribada de Colom. Una iniciativa proposada per *La Vanguardia*, diari en què Riquer tenia cura de les decoracions d'àlbums —resums dels anys als subscriptors. Diferents artistes van encarregar-se dels carros alegòrics dels cinc continents, sota la direcció general de Josep Lluís Pellicer. Riquer va fer el projecte i la direcció artística del carro d'Àsia i de l'Amèrica salvatge amb l'enssenya americana, amb representació de peruans, xilens, pell-roges, mexicans, patagons, indis, colons de les praderes, californians i soldats de l'exèrcit de Cuba. Es tractava d'una exhibició etnogràfica, d'una *performance* d'entreteniment que podem resseguir a través de les detallades descripcions publicades a la premsa. En aquest context de decoració efímera destaquem els decorats del Teatre Líric, on Riquer va fer decoracions pictòriques de l'interior i també va fer-ne el programa, entre d'altres, el del 1889.

Un cop finalitzada l'Exposició del 1888, Domènech i Montaner va establir a l'inacabat edifici del Castell dels Tres Dragons un taller d'investigació de curta durada d'alguns bells oficis, inspirats en els ideals de l'Arts and Crafts. Antoni Rigalt (amb qui Riquer col·laborarà en diferents projectes) va encarregar-se dels vitralls que tancaven les finestres i els finestrals del cafè. Recordem que la mà dreta de Domènech era l'arquitecte Antoni M. Gallissà (dissenyador de mobles, làmpades, ceràmiques, vitralls i forja i un entusiasta dels esgrafiats). Justament, el 1890 Gallissà va encarregar-se de les reformes i la decoració de la casa de Martí Codolar i Consol Pascual de Bofarull, propietaris de la Granja Vella a Horta. Encara se'n pot visitar la sala noble, el menjador, amb una xemeneia monumental de noguera, amb una planxa de coure i ferro, dos bancs escons de noguera i els mobles de cordovans del despatx amb les inicials del propietari.<sup>7</sup> Ens interessa remarcar les pintures decoratives inèdites de Riquer que es conserven en una de les estances de la casa, actualment seu dels seminaristes salesians.<sup>8</sup> Es tracta d'uns esgrafiats amb la cacera del cérvol i del porc senglar i d'una pintura alegòrica d'exaltació nacio-

7. Els vitralls de la casa probablement són d'Antoni Rigalt. A la porta exterior hi ha una maneta metàl·lica en forma de pota de gall, en al·lusió a la indústria avícola de la Granja Vella.

8. Martí Codolar hi va rebre Joan Bosco el 1886 i durant els anys quaranta del segle xx van donar la finca als salesians. Actualment, aquestes pintures es conserven a la sala d'estar i menjador del seminari dels salesians. No és un espai obert al públic i, consegüentment, és un conjunt inèdit que vaig poder visitar acompanyada del pare Jordi Latorre. Les pintures adornen una antiga galeria que ara és una sala d'estar de la Comunitat Salesiana de l'Obra Martí-Codolar. Estan en bon estat de conservació, malgrat haver patit els estralls del pas d'una colònia d'orfes del front d'Aragó, durant la darrera etapa de la Guerra Civil a Barcelona.

nalista de 1887. El tema de la cacera era familiar per a Riquer, que havia il·lustrat *La caza en todos los paises y a través de los siglos*, del capità Robert Campwell, edició amb cromolitografies i heliografies, el 1887. Igualment, dins aquests treballs de plafons decoratius animalístics destaquem una composició per a l'antiga seu de Foment del Treball Nacional de Barcelona, que reproduïx *La Vanguardia*, el 13 de febrer de 1890, amb un gran lleó, símbol de la noblesa i del poder del treball.

Una altra figura vinculada amb Riquer va ser Francesc Vidal i Jevellí, un *ensemblier* o decorador d'interiors que va brillar a l'Exposició Universal de 1888 amb un estand propi. El 1887 havia obert el seu establiment al passatge del Crèdit i, des de l'inici del 1884, any de creació de F. Vidal y Cia, i fins al 1889, any de la seva dissolució, Riquer hi va participar com a dibuixant projectista, càrrec que ocuparia també Joan González. El MNAC conserva l'anunci publicitari de l'empresa, dibuixat per Riquer amb un estil neogòtic i datat el 1888 (MNAC/GDG 2918/C), i que és un dels més antics que conserva el Gabinet de Dibuixos i Gravats. Francesc Vidal l'hi devia encarregar per anunciar el seu establiment amb motiu de l'Exposició Universal de Barcelona. Un complex industrial on es realitzaven, tal com anuncia el cartell, tota mena de mobiliari i els seus complements, tant en cristalleria com en foneria i metallisteria. Hi van treballar especialistes com ara el vidrier Antoni Rigalt, encarregat de la secció de vidrieria artística i gravats a l'àcid, o Frederic Masriera, encarregat de la foneria artística. També s'hi van formar Gaspar Homar i Joan González i Pellicer, col·laboradors i bons amics de Riquer. Cal recordar que Riquer va fer la necrològica de Joan González el 1908. Aquest mateix cartell, posteriorment, va servir també per anunciar l'establiment de Vidal, traslladat al carrer de Rosselló, número 284, tal com apareix al catàleg de l'*Exposición de retratos y dibujos antiguos y modernos* celebrada a Barcelona el 1910, amb una llegenda diferent.<sup>9</sup>

El pare de la pintora modernista Lluïsa Vidal gaudia d'una molt bona clientela en un moment de reactivació industrial, mercantil i comercial de la Barcelona de l'Exposició Universal. Vidal va agençar les cases de les grans nissagues catalanes o peninsulars, de la reialesa i del col·lectiu dels nou-rics de l'època de la Restauració que havien fet fortuna a través de les activitats especulatives i empresarials. En els seus anuncis figurava l'afegit «Real Privilegio» per haver realitzat els mobles i la decoració de les estances que la reina Maria Cristina d'Àustria i el seu fill Alfons XIII van ocupar a l'Ajuntament quan van visitar Barcelona. A més de

9. «F. VIDAL / MUEBLES. TAPICERIA. / VIDRIERAS DE COLOR. / CRISTALES GRABADOS. / CERRAGERIA Y BRONCES. / DECORADO COMPLETO DE HABITACIONES Y DESPACHOS»; «TALLERES CALLE DE / ROSELLON N° 284 / DERECHA PASEO DE GRACIA / BARCELONA».

l'esmentat cartell publicitari, Riquer va fer projectes decoratius puntuals per a Vidal, tal com documenten els àlbums fotogràfics de F. Vidal y Cia, digitalitzats al MNAC. Un artífex que va guanyar, al llarg de la seva trajectòria, molts premis i recompenses en diferents exposicions internacionals i que, com Riquer, era co-neixedor de l'Arts and Crafts britànic. Vidal va fer estades a Manchester i a Birmingham i un dels seus fills, Frederic Vidal, va fer vitralls *cloisonné* després d'un període de formació a la companyia londinenca The Cloisonné Glass. Vidal s'apropa a l'Arts and Crafts anglès en alguns conjunts de mobiliari que va fer per a l'industrial Eusebi Bertrand i Serra. En concret, Riquer probablement va ser l'autor de la composició d'un plafó de vitrall *cloisonné* dedicat a santa Cecília que decorava la Torre Bertrand.

Francesc Vidal, així mateix, fou l'autor de bona part dels mobles que decoraven el Palau d'Eusebi Güell, i els seus tallers, com ha estudiat Celestina Losada, van tenir un paper clau en els treballs decoratius de les obres realitzades a Comillas el 1881 per rebre Alfons XII. Riquer va fer uns fanalets per a un quiosc de fusta amb arabescs de Gaudí. Al Palau Güell hi ha actualment un paravent de Riquer de 1900, procedent de la Diputació. Amb tot, no forma part de la decoració d'origen. Es tracta d'un vitrall emplomat, decorat amb grisalla i esmalts que representa una allegoria de la poesia de característiques molt similars a les del cartell del Cercle Artístic de Sant Lluc i, també, a les d'uns plafons pictòrics que va fer per a la casa del menjador de la senyora Alomar. Tampoc no sembla que fos d'origen, com ha determinat Josep Casamartina,<sup>10</sup> la xemeneia que actualment hi ha al Palau Güell, amb incisions i incrustacions d'or i de pedres de diversos colors amb un plafó de Riquer de la santa Isabel d'Hongria, símbol de la caritat cristiana (en allusió al nom de la senyora Güell, Isabel López Bru, filla dels marquesos de Comillas, o bé a la seva filla, Isabel Güell i López). La xemeneia, element essencial dels interiors del moviment reformista anglès, procedeix del Palau Fonollar de la família Güell, sota la direcció de l'arquitecte Camil Oliveras. Per a aquest darrer arquitecte, gran admirador d'Eugène Viollet-le-Duc —com el mateix Riquer—, va pintar durant la dècada dels vuitanta del segle XIX, a l'estil japonès, els vidres d'una jardineria de ferro forjat projectada per l'esmentat Oliveras. Finalment, el 1886 Riquer va fer unes teles pintades (imitant tapissos) per a la casa de Jacinto Torres i Vicenta Vilaró, reformada per Camil Oliveras. Les pintures es relacionen amb les il·lustracions de Riquer publicades per J. Thomas, el 1886, amb el tema del cant popular «Els estudiants de Tolosa», en què es veu empès per la moda dels *revivals* de l'edat mitjana. Jacinto Torres era un bon amic de Riquer —tan polifacètic com ell—, poeta dels jocs florals (mestre en gai saber) i mestre d'obres que

10. Josep CASAMARTINA, *Un palau dins d'un altre: De Portaferriça a Nou de la Rambla*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 2017.

va fer projectes per a les arts industrials i decoratives. Les teles pintades de Riquer van servir per decorar el saló, lloc de celebració de festes i recitals de poesia.

El 1887 té lloc l'aprovació de la Llei d'associacions i es legalitzen i proliferen un gran nombre de societats obreres i artesanes. En un moment en què l'organització gremial era abolida, abunden obradors de nova planta a l'Eixample com a resposta a les expectatives de negoci arran de la febril activitat constructiva a Barcelona. En un context d'alça de valors i de creació de les grans societats de crèdit, hi ha una oportunitat de negoci, un nínxol de mercat. Tot sembla indicar que Riquer no va voler desaprofitar l'ocasió i va fundar al carrer de Claris, 38 i 40, amb el seu cosí Manel de Riquer, un taller d'ebenisteria, de decoració d'edificis i d'interiorisme.<sup>11</sup> La premsa dona notícies d'aquesta empresa aparentment molt important, amb seccions de lampisteria i ferreteria, i també amb una notòria clientela: Onofre Jarpa de Xile, marquesos de Santa Ana, famílies Lamadrid, senyors Simón, marquès d'Alella, Valenzuela, Ribas i Barrios. Podem seguir la seva activitat a través de les notícies aparegudes a la premsa, com en *La Vanguardia*, que l'11 d'agost de 1892 dona a conèixer alguns dels conjunts exposats als tallers A. Riquer y Cía, o *La Publicidad*, que el 1892 recull:

Entre ellos sobresale una primorosísima arquilla; una vitrina y mesa de centro Luis XV; dos preciosas columnas de roble, con capitel de amaranto y guirnalda de hierro forjado y un salón dormitorio, compuesto de cama, mesas de noche, sillas y sillones, todo de nogal, estilo Luis XV.

La mateixa publicació fa esment dels importants tallers Riquer al carrer de les Corts, que disposaven d'uns grans magatzems amb més de dos-cents operaris. Allí el redactor va veure els mobles fets per encàrrec d'Onofre Jarpa que s'estaven construint per a la família de Don Juan Francisco Ribas, de Santiago de Xile, un potentat que volia decorar el seu palau i que, segons la crònica, havia de llogar un vaixell de vapor per traslladar el mobiliari dels tallers Riquer, coneguts pel bon gust i habilitat de construcció (*La Publicidad*, 24 juliol 1892).

Tot sembla indicar que es tractava d'un negoci i s'adaptaven als gustos de la clientela, lluny de l'esperit de l'empresa de Morris —dedicada a fabricar objectes que responien a la idea que una llar confortable aportava qualitat de vida i dignitat. Com aclareix Trenc, la qualitat tècnica del taller devia ser bona, ja que l'única medalla d'or de la secció espanyola a la World's Columbian Exposition de Chicago del 1893 fou guanyada per A. Riquer y Cía, que hi presentà una arqueta. També hi va participar amb les pintures a l'oli *La divina pastora* i *Guardiana de patos*.

11. Ricard BRU, «A. Riquer y Cía (1892-1893): un projecte empresarial efímer d'arts del moble i de decoració d'interiors a Barcelona», *Estudi del Moble / Estudio del Mueble*, núm. 24 (juny 2017), p. 15-19.



Tanmateix, l'empresa va començar amb mal peu. Tal com recull *La Vanguardia*, mentre feien unes obres en un domicili, els operaris dels tallers Riquer van resultar ferits i alguns van morir a causa d'una explosió de gas.

El mateix any de creació de l'empresa, el 1892 —no descartem que fos una mena de sala d'exposicions (*showroom*) d'obres procedents dels tallers Vidal—, Riquer formava part del jurat d'admissió de classificació i col·locació d'obres d'art a les exposicions internacionals d'indústries artístiques organitzades per l'Ajuntament de Barcelona. Aquestes exposicions es van celebrar al Palau de Belles Arts amb l'objectiu d'aprofitar el capital industrial de què disposava aleshores la ciutat i treure les arts industrials d'una situació precària, a fi de recuperar l'esplendor d'èpoques passades, inspirats en l'exemple anglès.

Riquer hi va participar amb el seu cartell apaïsat per a la Tercera Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques de 1896,<sup>12</sup> amb dues muses —una sosté una paleta de pintor, i l'altra, una escultura i un gerro— amb una indumentària com les casulles florals medievals. A banda, Riquer hi va exposar dibuixos a la ploma i aquarelles de plats, rajoles, gerros, làmpades i un remat de reixa;<sup>13</sup> projectes de vidrieres per executar-les amb vidres de color i cristall gravat combinats, un armari llibreria, un projecte d'arqueta i de reclinadori (aquestes darreres peces, per ser executades en fustes fines, policromades i amb aplicacions de ferro) i un projecte de cornucòpia d'estil Lluís XV.<sup>14</sup>

Alexandre de Riquer dissenyava igualment la capçalera neogotocista de la revista *El Arte Decorativo*, òrgan de l'entitat homònima, integrada per una cinquantena de socis, entre els quals, Alexandre de Riquer, Esteve Andorrà, Manuel Ballarín, Joan Busquets, Concordi González, Gaspar Homar, Frederic Masriera —aleshores independitzat de Vidal. Hi trobem anuncis de Riquer, com a pintor al carrer de Roger de Llúria, 138, i s'hi publiquen alguns dels seus projectes decoratius.

De les exposicions d'art organitzades a tombants i principis de segle xx, la V Exposició Internacional d'Art de 1907 va ser la més important i la que va registrar més participació d'artistes estrangers, si bé la coincidència amb la Biennial de Venècia li va fer perdre una certa brillantor. Riquer, a més de presentar-hi alguns exlibris i un paisatge, va ser el comissari de la secció anglesa i va gestionar —amb el periodista anglès Konody, amb Eduard Toda i amb Tamburini— els

12. Rafael Cornudella ha identificat la figura que apareix en primer pla del cartell amb un relleu escultòric de George Frampton, titulat *The Vision*, que va participar en l'exposició de l'Arts and Crafts Exhibitions Society de l'any 1893 i que va ser reproduït a la revista *The Studio* (Londres) (7 octubre 1893), Rafael CORNUDELLA, «Sobre els cartells d'Alexandre de Riquer i les seves fonts», *Locus Amoenus* (Bellaterra), núm. 1 (1995), p. 231, lám. 2, i p. 232.

13. Vegeu el catàleg *Exposició Indústries Artístiques*, Barcelona, 1892, cat. núm. 404 a 409, p. 97.

14. Vegeu el catàleg *3ra. Exposición de Bellas Artes é Industrias Artísticas*, Barcelona, 1896, cat. núm. 994 a 998, p. 174.



préstecs d'obres i algunes adquisicions per al Museu dels traspassats Whistler i Burne-Jones; també, d'A. Rackham, A. Woodward, Brangwyn, Léon Solon o d'Alexander Fisher, dissenyador i esmaltador de l'Arts and Crafts. Així mateix, Riquer va ser l'encarregat de decorar la Sala d'Anglaterra. L'àlbum *Recort de la V Exposició Internacional d'Art de 1907* publica fotografies d'aquestes sales amb fileres de pintures i dibuixos dels artistes esmentats i, també, d'Anning Bell, Thomas Grosvenor, John Lavery, Gerald Moira, Arthur Rackham, James Whistler, Alice Woodward, i dels esmalts, miniatures, joies i llibres d'A. Fisher, ubicades en vitrines, sense oblidar un gran llum de paret, amb forma de cua de paó amb esmalts de tons verds i blaus, un *tour de force* del talent d'aquest joier i esmaltador.<sup>15</sup> Riquer també es va encarregar de decorar la Sala del Japó. Cal recordar que en aquesta mateixa exposició de 1907 hi presentava un estand el moblista i *ensemblier* Gaspar Homar, amb qui Riquer havia treballat, com veurem tot seguit, en diferents projectes.

Així doncs, en ple estiu del 1900 les revistes i els diaris notificaven l'obertura de la farmàcia i laboratori al carrer Nou de la Rambla del doctor Ferran Grau Ynglada,<sup>16</sup> projecte decoratiu dirigit per Riquer i construït pels tallers Homar. El doctor Ferran Grau Ynglada, cosí de Riquer, anunciava els seus elixirs, depilatoris, tintures, els xarops per a mares i dides i els tractaments suposadament miraculosos per a la sífilis. La farmàcia, oberta tota la nit, estava ubicada no gaire lluny del districte cinquè i del llegendari Edèn Concert, lloc d'espectacles psicolítics, del qual el jove Picasso va ser client. El taller de Gaspar Homar va fer-se càrrec dels treballs decoratius de fusteria, com ara les mampares, amb uns plafons de marqueteria que tenien una paleta de rica policromia natural, sense fer ús dels tints. Riquer va fer les composicions de *La medicina* i *La botànica*, publicades a *Materiales y Documentos de Arte Español*. La publicació esmentada, que funcionava mitjançant subscripcions, en va fer una targeta publicitària.

Com recordava la revista *Juventut*, Riquer també va fer quatre projectes de vidre gravats a l'àcid que representaven *La reflexió*, *L'observació*, *L'anàlisi* i *L'estudi*, reproduïts a l'esmentat *Materiales y Documentos de Arte Español* i executats per a la firma A. Rigalt & Cia. Hi havia uns frisos a l'oli, un dels quals decorava el mur superior de la porta amb una nimfa de cabells ondulants que toca una flauta (fotografia de la col·lecció de Joan Graells).

Els tallers de Gaspar Homar es distingien per la creació d'un tipus de mobiliari, de gran qualitat d'execució, amb estructures ancorades a la tradició. Una

15. Objecte que pertany a les col·leccions del Victoria and Albert Museum, M.24-1970.

16. Fàtima LÓPEZ PÉREZ i Núria GIL I FARRÉ, «La farmàcia Grau Ynglada: un establecimiento singular de la Barcelona modernista», *Res Mobilis*, vol. 4, núm. 4 (2015). Estudi complet i amb detalls de la farmàcia.

tipologia molt visitada eren els secreters: barguenyos, escons medievals i arquilles. Les marqueteries —amb dissenys de Josep Pey, Sebastià Junyent o el mateix Riquer— els donaven un segell modern i distintiu. Així doncs, la composició allegòrica de *La botànica* de Riquer de la farmàcia Grau Ynglada la trobem en un dels projectes d'un escó d'Homar (MNAC/GDG 107426/D). Altres projectes de Riquer van ser traduïts amb una rica paleta lígnica també per Gaspar Homar. Els trobem en les marqueteries que decoren, com si fossin cartells, els mobles localitzats en col·leccions particulars de Barcelona<sup>17</sup> o bé en subhastes. Fins i tot, es visualitza un aire riquerià en alguns capçals de llit dels tallers d'Homar.

Homar i Riquer van treballar plegats en l'establiment d'una vaqueria catalana, desapareguda, on Riquer va fer pintures murals i de què tenim notícia a través de l'Arxiu Mas i, sobretot, en la decoració interior al Cercle del Liceu, que ha estat objecte d'un estudi monogràfic.<sup>18</sup> Riquer va dissenyar l'antic guardarooba, que inclou sobreportes simbolistes pintades sobre fusta. Cal destacar el moble escriptori, amb una butaca i dues cadires; un receptacle de paper de carta amb tapa de marqueteria, en la qual Riquer va dissenyar una nimfa tocant l'arpa, i amb llautó retallat (n'existeix un altre model de plafó);<sup>19</sup> dos mobles a banda de l'escriptori amb una vitrina de vidres bisellats i amb esmalts, o, també, unes làmpades de paret i l'embigat decorat amb motius florals, entre d'altres. En el conjunt, hi llueixen els principis estètics de l'Arts and Crafts: el nostàlgic renaixement de les artesanies, amb una finalitat pràctica i noble en què la invenció pren part; la bellesa i l'honestetat dels materials, i la qualitat de la fusta, amb els seus nusos, rugositats i aigües de color, en combinació amb els metalls, els vitralls o el tèxtil. La natura és una font d'inspiració inesgotable i les formes orgàniques són transmutades en models; el mobiliari combina la sobrietat de matriu anglesa i la gracilitat de l'Art Nouveau. El conjunt es complementa amb el paviment hidràulic de la casa Escofet segons el disseny de Riquer amb el motiu del cigne i que s'ha localitzat en d'altres interiors.

Així mateix, Riquer és l'autor de la traça de l'arquimesa, feta per encàrrec del Cercle Artístic de Barcelona com a regal institucional i que va ser lliurat per l'entitat el 1909 a Antonio Maura, president del Consell de Ministres. Es tracta d'un

17. Alguns han passat per les mans de la família Pinós.

18. Francesc FONTBONA (dir.), *El Cercle del Liceu: Història, art, cultura*, Barcelona, Edicions Catalanes, 1991.

19. Mireia Freixa el va donar a conèixer en l'exposició *Modernisme. Art, tallers, indústries*, feta a la sala d'exposicions de la Pedrera, a Barcelona, del 8 d'octubre de 2015 al 7 de febrer de 2016. Una marqueteria que el col·leccionista Lluís Gelabert va trobar a la conillera d'una granja. Teresa Sala, d'altra banda, recorda la participació en la saleta de llotja del prosceni del segon pis del Liceu amb marqueteries de Riquer.

moble expositor d'una col·lecció de pintura de petit format d'artistes catalans, membres del Cercle Artístic.<sup>20</sup>

En un altre ordre de coses, Riquer va deixar la seva empremta a Terrassa<sup>21</sup> i va contribuir a la difusió del Modernisme, juntament amb Joaquim Vancells, amic seu del Cercle Artístic de Sant Lluç i amb qui va participar en la decoració del presbiteri de Montserrat. A grans trets, els seus treballs cristallitzen en el projecte de la decoració del cafè de l'Agrupació Regionalista (popularment conegut com a *El bròquil*); en la decoració pictòrica, amb reminiscències de Puvis de Chavannes, del saló d'actes de l'Institut Industrial el 1902, avui conservat a la Casa Alegre de Sagrera, sense oblidar la seva participació en la «Manifestació d'art aplicat», celebrada al Palau d'Indústries.

A la seva casa taller del carrer de la Freneria no mancava la seva traça en la decoració interior, que reflectia l'enyor del passat, com documenten algunes fotografies de l'Arxiu Mas. D'altra banda, l'estudi era concorregut per artistes, des de Pau Casals —que havia estat casat amb una de les filles del moblista Vidal—, el guitarrista Llobet —família dedicada a la imatgeria religiosa i als altars litúrgics—, així com altres artistes tan polièdrics com ell —des de Joaquim Renart, que va conrear el dibuix, l'exlibris, el gravat, la pintura i les arts de la decoració interior; Josep Triadó, que va excel·lir com a exlibrista, pintor simbolista i autor de projectes d'arts decoratives, brodats i mobles, sense oblidar Jaume Llongueras, que va iniciar-se en el món del gravat i de l'exlibris amb Riquer i va ser un dels decoradors més conspicus del Noucentisme. I, com Riquer, van compartir una de les màximes de William Morris: «el veritable interès de la felicitat rau a sentir un interès genuí pels petits detalls de la vida quotidiana».

20. Genoveva TUSELL GARCÍA, «Un mueble modernista del Círculo Artístico de Barcelona regalado a Antonio Maura», a *El Modernismo catalán: Un entusiasmo*, Fundación Santander Central Hispano, 2000, p. 95-104.

21. Joan Manel OLLER, Daniel GIRALT-MIRACLE i Mireia FREIXA, *El Modernisme a Terrassa*, Terrassa, Ajuntament de Terrassa i Lunweg, 2002; Mireia FREIXA, *Modernisme i Noucentisme a Terrassa*, Terrassa, Xarxa de Biblioteques Soler i Palet, 1984, i Alícia SUÀREZ, «Les arts plàstiques i la crítica», a *Terrassa: 100 anys d'art i cultura* (catàleg de l'exposició), Terrassa, Fundació Cultural Caixa de Terrassa, 1992.



## Alexandre de Riquer, crític d'art

FRANCESC FONTBONA  
Institut d'Estudis Catalans

Per conèixer amb quatre pinzellades Alexandre de Riquer, el millor és veure com es definia ell mateix, cosa que va fer a la revista *L'Atlántida* el 1898. Hi deia que Botticelli, Van Eyck i Memling eren els pintors que més li agradaven; Shakespeare, el seu autor dramàtic; Flaubert, el seu prosista; Dafnis i Cloe i Hermann i Dorotea, els seus personatges de ficció; de poetes, els clàssics, i de músics, els populars. Era molt més rural que urbà: li agradava viure en un mas català voltat de boscos; el que més li plaïa era caçar i, potser per això, el seu animal preferit era el gos. Reconeixia com a pitjor defecte seu tenir la mà foradada.<sup>1</sup>

Abans de res, cal dir que qui ha estudiat més a fons Alexandre de Riquer com a escriptor d'art és el mateix Eliseu Trenc, organitzador d'aquesta jornada i el gran biògraf del polifacètic artista. Trenc, a part de tractar el tema a la seva monografia més completa,<sup>2</sup> va recopilar, editar i comentar els treballs escrits de Riquer en un volum monogràfic.<sup>3</sup> En aquesta aportació meva faré referència sovint als textos de Riquer publicats en el llibre esmentat. L'artista no va escriure excessivament, però el seu corpus com a artífgraf té prou volum i explica prou coses perquè l'hi dediquem atenció.

Riquer començà a ampliar els estudis de pintor a Roma, però allò no li va agradar. «Yo no sentía aquello. No vivía a gusto entre aquella multitud de pintores que se pasaban los mejores años pintando tablitas para marchantes sin entrañas»,<sup>4</sup>

1. Alexandre de RIQUER, «Declaracions íntimes», *L'Atlántida* (Barcelona), núm. 59 (28 octubre 1898).

2. Eliseu TRENC, *Alexandre de Riquer*, Barcelona, Caixa Terrassa i Lunweg, 2000.

3. Alexandre de RIQUER, *Escrits sobre art*, ed. a cura d'Eliseu Trenc, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2017.

4. Les citacions textuals, tant en català com en castellà, s'han adaptat a l'ortografia actual.

confessà un cop a Miguel Sarmiento.<sup>5</sup> De fet, després de passar per Florència i París, la gran descoberta la va fer a Londres; per això els seus textos més amplis serien monogràfics d'artistes modernistes d'allà. El 1899 va escriure a *La Renaixensa* sobre Burne-Jones, i el 1900, a *Joventut*, sobre Aubrey Beardsley;<sup>6</sup> més endavant va escriure sobre Frank Brangwyn en un article que quedà inèdit i no fou donat a conèixer fins al 2017 per part de Trenc mateix.<sup>7</sup> Si els dos primers artistes continuen sent ben presents en la memòria col·lectiva i en la bibliografia recent sobre l'art internacional del tombant de segle XIX-XX, Brangwyn, en canvi, ara ha perdut pes —fet que no ha de tenir res a veure amb una menor qualitat de la seva obra—; aleshores, però, era famosíssim, amb un estil abarrocat i orientalista, i tingué sala pròpia a l'Exposició Internacional d'Art de Barcelona de 1907.

D'altra banda, com la majoria d'artistes catalans de la seva època, Riquer va tenir una admiració profunda per Marià Fortuny. A part dels seus mèrits intrínsecs, Fortuny, mort prematurament, era el paradigma del nou artista català que havia triomfat mundialment a través d'un virtuosisme que transcendia la pura habilitat tècnica. Riquer també escriví sobre ell, però mai no publicà en vida aquest text —que es quedà en conferència—, sinó que fou Trenc qui, a partir del manuscrit, el va incloure al seu llibre sobre els escrits d'art de Riquer.<sup>8</sup>

Alexandre de Riquer no va ser un crític d'art típic, d'aquells que tenen una tribuna periodística fixa. A part d'etapes breus a *Joventut*, el 1900, i a *El Poble Català*, el 1907-1908, la resta de les seves col·laboracions tingueren lloc discontinuament en publicacions diverses, com *La Renaixensa*, *La Lectura. Revista de Ciencias y de Artes* (de Madrid), *Revista Gráfica*, *La Il·lustració Catalana*, *La Veu de Catalunya*, *La Publicidad*, *La Actualidad*, *La Sembrador* (de Terrassa), *El Día Gráfico*, *Mediterrània* o *Mallorca* (de Palma).<sup>9</sup> En total són una quarantena llarga de textos, i uns quants més si hi sumem els poemes de tema artístic publicats en revistes, que fan de Riquer un escriptor d'art amb una quantitat d'obra gens negligible.

La primera col·laboració de Riquer en premsa recollida per Trenc és a *La Renaixensa*, el 1899, motiu pel qual podem dir que aquest aspecte de l'activitat de l'artista és tardà, ja que, ni durant la seva època creativa més significativa —el decenni dels noranta— ni abans, no sembla que es dediqués a escriure sobre art.

Lògicament va escriure d'una manera especial sobre figures i conceptes que pertocaven directament al seu món estètic o les seves especialitats com a dibui-

5. Miguel SARMIENTO, «Alejandro Riquer», *La Tribuna* (Barcelona), núm. 53 (22 maig 1903), p. 1.

6. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 23-40.

7. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 76-81.

8. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 265-278.

9. Les publicacions de les quals no s'ha indicat el lloc de publicació eren de Barcelona.

xant: el preraphaelisme, l'exlibris, el cartell o les arts aplicades, aspectes que ell mateix com a artista cultivava intensament. El món del cartell va tenir en ell no sols un practicant de primera sinó també un teòric, fins al punt que, entre els seus escrits més antics, trobem un llarg article a *La Renaixensa*, el 1899,<sup>10</sup> que era la transcripció d'una altra conferència al Cercle Artístic de Sant Lluc. Allà Riquer va demostrar que només ell coneixia tantes coses del món del cartell, entre les quals, que una dona de Massachusetts, Ethel Reed, era ja un dels grans noms internacionals del cartellisme, i que, com a cartellista que era, tenia idees molt taxatives sobre aquest art, com quan deia que «el cartell no es pot aprofitar d'un altre lloc: cal que hagi estat concebut i creat per a aquest objecte» o que «a la litografia li fa nosa el negre que la impremta adopta molt sovint com a base i punt de partida».

En el camp de les arts aplicades, que Riquer tant practicava, podia valorar empreses que potser un altre crític menys sensible no remarcaria, com la de l'àlbum catàleg que publicà la casa Escofet-Tejera & Cia, el 1900,<sup>11</sup> amb el repertori d'enrajolats hidràulics que posava a disposició dels arquitectes i dels interioristes per completar adequadament les construccions modernistes. El mateix Riquer havia dissenyat uns enrajolats excel·lents per a aquesta casa, i, lògicament, també escriví sobre els exlibris, un gènere artístic que va renèixer en el Modernisme català, especialment, gràcies a ell i a uns altres pocs artistes.

En tots aquests escrits sorprèn el nombre de textos —sis— que dedicà a Anglada-Camarasa, al llarg dels anys, ja que, a part de ser gairebé de dues generacions diferents, Riquer i Anglada no tenien gaire cosa en comú. El primer d'aquells escrits se centrà en la primera exposició individual d'èxit que Anglada va fer a Barcelona, el 1900, a la Sala Parés. Aquella exposició va ser una de les fites més importants de l'evolució de l'art contemporani català i Riquer ho va detectar, per bé que Anglada —tot i ser barceloní— era encara pràcticament un desconegut aquí, que aleshores vivia a París, batallant per sobreviure des de feia pràcticament sis anys.

Evidentment, encara que un artista i altre siguin habitualment classificats amb l'etiqueta de *modernistes*, no s'assemblaven gaire d'estil. Mentre que Riquer era molt detallista i posava el seu art al servei d'una temàtica simbolista, l'Anglada parisenc, el d'aleshores, havia optat per no donar cap importància a l'argument dels seus quadres, que esdevenien només pretextos per practicar una pintura pura que es complaïa a cercar combinacions cromàtiques impactants. Per això Riquer

10. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 93-108.

11. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 47-48.

en la seva crítica —publicada a *Juventut*— retreia a Anglada que no resolgués prou les figures principals, i lamentava que:

[...] 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.<sup>12</sup>

Fins i tot gosava dir que Anglada no hauria tingut dificultat a fer-ho, cosa que era ben certa, però el que Riquer ignorava era precisament que a aquell Anglada —en aquell moment emergent— l'importaven molt poc els detalls i la precisió de les formes, que Riquer li reclamava, perquè només el preocupaven les taques de color. Si Anglada podia tenir —i, potser, no encara aleshores, sinó més endavant— un difús sentit simbolista, pesava molt més en ell la línia postimpressionista i nabí.

Tot i les pegues que li posava, Riquer s'adonà de seguida que «les divagacions de color» del nou pintor «no s'assemblaven a les de Besnard ni a les de cap altre autor que jo recordi»<sup>13</sup>, i que això per alguna cosa devia ser. Albert Besnard —de qui curiosament el jove Anglada havia copiat algun quadre temps enrere, a l'inici de la seva estada a París— era aleshores per a molts sinònim d'extrema modernitat en l'art, i això era així perquè en realitat altres artistes més «moderns» —Van Gogh, Gauguin, Cézanne, etc.— encara eren desconeguts aquí i, fins i tot, havien tingut o tenien dificultats per prosperar a París mateix.

Però catorze anys més tard, quan Anglada ja havia esdevingut un dels pintors més reconeguts i famosos d'Europa, Riquer tornà a fixar-se en ell. Ho va fer al diari *El Día Gráfico* l'octubre de 1914 per desmentir que el pintor barceloní s'hagués allistat a l'Exèrcit francès per combatre contra Alemanya en la Primera Guerra Mundial,<sup>14</sup> com havia fet circular un rumor infundat que havia publicat l'ABC de Madrid poc abans. El fet que Riquer es prengués la molèstia d'escriure un text sobre la situació personal d'Anglada ens indica que entre ells dos hi havia un cert contacte. Riquer precisava que, quan s'inicià la mobilització bèl·lica, Anglada ja era a Mallorca, i d'allà no s'havia mogut posteriorment.<sup>15</sup> A part, hi deia d'ell que tenia un «cerebro excepcionalmente privilegiado» i el qualificava d'«admirable músico de la luz»; deia també que «su misterioso idioma policromo es tan vasto, tan sutil y tan directamente psicológico como las infinitas combinaciones de las gamas», i que les seves tonalitats només podien rivalitzar amb Monticelli, un altre pintor, provençal, més reconegut abans que ara. Si el 1900 Riquer havia

12. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 146.

13. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 147.

14. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 212-213.

15. Precisa que vivia a l'Hotel Continental de Palma.



elogiat Anglada, però amb reserves, ara semblava ja lliurat completament a la qualitat del seu art.

Mesos després, ja el 1915, Riquer tornava a escriure sobre Anglada, ara a l'efímera revista *Mediterrània*, en què recordava les exposicions del pintor a la Sala Parés, fetes a càrrec seu ja en plena època de triomfs mundials. Es referia, tot i que no ho deia, a la de 1909, en què Anglada havia exposat alguns olis principals de temes gitanos i valencians, no vistos encara a Barcelona aleshores, ja que en la seva exposició individual anterior, la famosa de 1900, només s'hi havien vist els temes de *Paris la nuit*. Segons Riquer, aquelles dues exposicions a la Sala Parés havien estat les úniques que Anglada havia pagat de la seva butxaca particular, malgrat saber que li havien de ser molt menys productives que les que feia «en els grans mercats de l'estranger».

El mateix any, al diari *El Día Gráfico*, Riquer publicà tres àmplies crítiques, al llarg del mes de maig, sobre la gran exposició antològica d'Anglada-Camarasa que aquest tenia a Barcelona, aprofitant que la Gran Guerra havia interromput la vida artística a Europa. Aquell diari era una tribuna creada pel pintoresc empresari i futur alcalde de Barcelona i governador general de Catalunya Joan Pich i Pon, lerrouxista, que tindria un paper destacat en la posada en funcionament de la que acabaria sent l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929. Hi qualificava el pintor de:

[...] 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.

I arribava a una conclusió òbvia: «Anglada es Anglada y no es nadie más que él». Descrivia la tècnica de l'artista amb unes metàfores molt gràfiques:

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.<sup>16</sup>

En un article posterior de la mateixa sèrie, Riquer encerta del tot quan sentència que:

[...] 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.<sup>17</sup>

16. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 214-217.

17. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 220.

Riquer, doncs, se'ns mostra com un gran defensor d'Anglada, malgrat que ell com a pintor no era gaire de la mateixa corda, i que, com a catòlic militant, tot això de l'hedonisme que l'obra d'Anglada vessava no l'havia d'interessar gaire. I, en aquell moment en què feia els articles d'*El Día Gráfico*, cal constatar que Riquer havia perdut ja la personalitat artística que l'havia fet famós: ja no se li notava la petjada prerrafaelita d'abans, i practicava un paisatgisme realista polit, però aigualit. Potser per això, per a ell, veure que Anglada perseverava sense por en un estil que pràcticament ja no estava de moda —perquè, això, malgrat el prestigi del barceloní, era evident— el devia admirar.

Entre els altres artistes de qui Riquer va fer crítica personalitzada, hi ha Santiago Rusiñol, a qui dedicà un article a *Juventut* l'abril del 1900, generat no pas per cap exposició sinó per una visita que Riquer li va fer per presentar-li el seu amic Hans Bethge, aleshores jove poeta orientalista,<sup>18</sup> que volia conèixer l'obra de Rusiñol. Ja era l'època en què Rusiñol feia jardins solitaris, i Riquer els elogiava vivament sense entrar gaire en raons. Creu que aquelles teles són «indubtablement les millors que ha pintat», potser perquè l'autor ja havia deixat enrere el naturalisme de Montmartre i s'havia girat decididament cap al simbolisme, tendència modernista a la qual Riquer també s'afiliava com a artista, i potser també per l'èxit que aquestes obres havien tingut feia ben poc a París en ser exposades individualment a la botiga de Siegfried Bing. En canvi, al mateix article, Riquer feia una crítica breu a una exposició de Fèlix Mestres a la Sala Parés i el seu entusiasme davant d'aquesta era molt menor.<sup>19</sup>

Com que mai no va acabar de ser un crític d'art típic, Riquer parlava del que volia. Insistia força a retreure als artistes del país que s'inspiressin en el que havien vist de l'art francès o italià, i que els que no l'havien vist directament imitessin els que sí que ho havien conegut amb els propis ulls (*de visu*).<sup>20</sup> No deixen de sorprendre aquests retrats en algú que, en la seva obra plàstica personal, també s'inspirava en forasters, només que eren anglesos en lloc de francesos o d'italians.

Com que pertanyia al Cercle Artístic de Sant Lluc, no és rar que, a *Juventut*, l'abril del 1900, dedicés un article molt ampli a una exposició col·lectiva d'aquest grup, en què els millors elogis se'ls enduia l'escultor Josep Llimona, mentre que amb els joves era menys contundent: valorava Francesc Sardà i les promeses d'artista Ricard Opisso i Francesc Galí, però, en general, veia en ells una dependència excessiva de Steinlen.<sup>21</sup>

18. Bona part d'*El cant de la terra*, el recull de cançons amb orquestra que constitueixen tàcitament la *Novena simfonia* de Mahler, estaria basat en versions de poesies xineses de Bethge.

19. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 145-146.

20. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 154 i 157.

21. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 155-158.

I a la mateixa revista va tenir una polèmica més aviat bizantina amb Raimon Casellas, que fa més l'efecte d'una baralla personal que no d'una veritable divergència intel·lectual. L'excusa podia ser si Josep Llimona era millor dibuixant que Ramon Casas o no, però francament no crec que aquest, i algun altre element que es discutia, fos el fons de la qüestió. Riquer, que anomena Casellas «l'home que porta la batuta de la nostra estètica», li diu que parla des d'una càtedra, un setial, des del qual envia encícliques llançades «des del papat de la crítica barcelonina».<sup>22</sup> Aquesta és la constatació d'un fet potser indemostrable, però que era percebut així, ja que Casellas gaudia d'aquelles adherències mítiques que de vegades exornen algú per una suma de circumstàncies que fan que altres coetanis igualment valuosos no les tinguin. El mateix Trenc, en parlar d'aquesta picabaralla de Casellas amb Riquer, apunta —crec que amb raó— que podria ser deguda al fet que el primer «no suportava gaire els altres crítics d'art de Barcelona».<sup>23</sup> No volia competència, i si just en aquell moment s'estava perfilant a *La Vanguardia* la figura d'Alfredo Opisso com a crític d'art d'una magnitud similar a la de Casellas, per les raons que sigui, Opisso —que precisament era el successor allà mateix de Casellas, que s'havia passat a *La Veu de Catalunya*— mai no gaudí d'aquelles adherències mítiques de què sí que ho feia aquest.

L'etapa de Riquer com a crític a *Juventut* acaba el juny del 1900 amb una crítica centrada en una exposició individual de Ramon Casas.<sup>24</sup> Va ser una exposició antològica, de fet, en què hi havia obres no sols recents, sinó també de totes les èpoques del pintor, i així, sense proposar-s'ho, aquella seria gairebé el resum magnífic d'una gran carrera, una carrera massa breu, ja que durà, en la seva esplendor, no gaire més d'un decenni —el dels noranta. A partir d'aquell moment, Casas continuaria sent un gran pintor, però jo més aviat el qualificaria aleshores de gran professional de la pintura, mentre que el Casas dels anys noranta —i d'una mica abans i d'una mica després, però no gaire— havia estat veritablement el gran pintor del Modernisme, al costat de Rusiñol.

I Riquer demostra que s'adona precisament d'això en la seva crítica, quan diu que, de Casas, aquell que havia fet una obra mestra com *Interior del Moulin de la Galette* —per a Riquer, i per a mi també, la seva millor obra, i present en l'exposició glossada per Riquer—, espera que en el futur, a més de ser un gran pintor, esdevingui també un gran artista. Aquesta frase tal vegada és una mica forta, potser fins i tot injusta i en bona part subjectiva, però ja entenc què vol dir l'autor. Sigui com sigui, Casas pintarà fins a la seva mort, trenta anys més, però sense plantejar-se cap altre oli com l'*Interior del Moulin de la Galette*, i el seu regnat de

22. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 164-166.

23. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 152.

24. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 167-168.

protagonista de la pintura catalana haurà acabat, com aquell qui diu, amb el segle, ja que aquest protagonisme, al primer decenni del segle xx, el tindrien uns altres: Anglada-Camarasa, Mir i Nonell. I, encara, d'aquests, el primer s'havia establert fora del país, a París, on s'havia nacionalitzat francès i des d'on es projectava amb gran èxit al món, gairebé aliè, però, a la vida artística catalana.

Entre 1907 i 1908, Riquer va tenir breument una nova tribuna fixa per exercir la crítica d'art: era, com ja hi he alludit abans, el diari *El Poble Català* de Barcelona, nou mitjà de difusió del catalanisme progressista. Tanmateix, hi va exercir poc de comentarista d'exposicions, ja que, així que podia, es dedicava a altres aspectes artístics menys determinats per l'actualitat del món de les galeries d'art. S'hi estrenà parlant del llibre en si mateix,<sup>25</sup> que també pot interpretar-se com un altre suport artístic —especialment, quan està il·lustrat amb gravats. S'hi congratulava també que la revista *Forma* hagués estat sol·licitada en règim de subscripció per part de la biblioteca del Museu de Boston, després que aquesta l'hagués rebuda gratuïtament en les seves primeres trameses.

En un altre article, també a *El Poble Català*, trencava una llança a favor de les nades,<sup>26</sup> que aleshores estaven en un moment baix perquè per felicitar Nadal i Cap d'Any se solien utilitzar, segons ell, uns impresos convencionals amb cromos importats d'Alemanya. Riquer proposava que s'introduïssin aquí felicitacions a l'estil de les angleses, amb aiguaforts o altres gravats fets per artistes reconeguts. Segurament ho deia pensant que aquelles estampes serien ideals per al seu propi estil, de manera semblant a com feia *christmas* el seu amic Robert Anning Bell, a qui aviat Riquer dedicaria un llibret en castellà.<sup>27</sup> El mateix que reclamava en els *christmas* ho reclamava també en un altre gènere d'imprès il·lustrat —els menús de restaurant—, víctimes també aquí de la invasió dels cromos alemanys.

Quan ressenyava una exposició col·lectiva, a Riquer se li quedava curt l'article. A Tamburini i Brull els retreia que sempre pintessin el mateix, i, especialment a aquest darrer, li feia notar que als seus quadres antics hi havia una bona fe i una lluita que els seus quadres d'aleshores no tenien, perquè eren pintats amb facilitat i poc esforç. En canvi, a un jove que es deia Bertran, sense detectar-li tampoc una excel·lència especial, li trobava aquella «bona fe» que deia que el darrer Brull ja havia perdut, i que és ell sense assemblar-se a cap altre.<sup>28</sup>

La densa exposició d'autoretrats que es va fer a la Sala de la Reina Regent, el desembre del 1907, l'obligà a ser molt sovint telegràfic a l'hora de valorar les peces exposades. Tot i això, quan volia subratllar negativament l'aportació d'un Gili

25. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 174-177.

26. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 182-185.

27. Alexandre de RIQUER, *Robert A. Bell*, Vilanova i la Geltrú, Oliva Imp S. en C., 1910.

28. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 177-178.

Roig o d'un Bagaria, ho feia. I quan volia enaltir algú, també ho feia, encara que fos a costa de trencar la norma autoimposada de la pinzellada telegràfica. Així ho feia amb Néstor, el nou pintor decadentista,<sup>29</sup> canari actiu a Catalunya, que a Riquer li agradà tant que també l'elogiaria en un article monogràfic arran de la seva exposició individual el juny del 1908 al Círculo Ecuestre. Però, com que ja havien passat uns anys, aleshores Riquer trobava que una de les figures de Néstor era «un xic massa preraphaelita que adquireix un aire com emmanllevat a Dante Rossetti o a Burne-Jones que la relega a una escola passada de moda».<sup>30</sup> Potser per això Riquer, que ell mateix havia estat força marcat com a creador pel preraphaelisme, no acabaria de trobar quin estil havia d'utilitzar per fer pintura sense semblar passat de moda (*demodé*).

En canvi, els significatius murals noucentistes de Torres-Garcia al Saló de Sant Jordi del Palau de la Generalitat el desagradaren, i així ho feu notar a *La Actualidad* i a *La Sembla* de Terrassa, en què polemitzà amb Alexandre Galí. Tot i que Torres era «fill» de Puvis de Chavannes com el mateix Riquer, aquest no suportava la paleta pobra, indeterminada i bruta del pintor nascut a l'Uruguai, i, per bé que li reconeixia un cert equilibri de volums i de línies, li trobava manca de personalitat i una execució deficient,<sup>31</sup> i quan va respondre al seu contradictor encara qualificà pitjor l'art de Torres, dient que era «pobre, anèmic» i que «respira una misèria imperdonable, és faltat de sang, de musculatura».<sup>32</sup> Contràriament, quan parlà de Mir —el Mir de 1915— a *Mediterrània*, tot eren elogis.<sup>33</sup> Era el Mir de l'època en què als seus paisatges apareixien figures de format important.

Entre els pintors en actiu també glossà la figura de Joan González, a *La Il·lustració Catalana*, el 1908, carregant, però, contra la tendència de la seva família a treballar els metalls:

La mania del ferro arribà en aquella casa a imposar-se despòticament, tirantitzant els fills, fins al punt de voler ofegar en ells les seves aptituds i els seus ideals, de mires molt més elevades.<sup>34</sup>

Precisament el ferro [...] seria el que donaria fama universal a Juli, el germà de Joan, si bé uns quants anys després.

I els valors que ell subratllava en Laura Albéniz, la jove filla del músic Isaac Albéniz, una dibuixant i gravadora excellent, també queden de manifest en un

29. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 179-182.

30. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 190-192.

31. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 200-201.

32. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 204.

33. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 209-210.

34. Alexandre de RIQUER, 2017, p. 245-248.

article de Riquer al catàleg d'una exposició de grup al Fayans Català el gener del 1911.<sup>35</sup>

A Mallorca, en la seva darrera etapa vital, també publicaria un parell de crítiques d'exposicions, però com que eren o d'exposicions collectives àmplies o d'algun pintor ara poc conegut, els seus arguments s'esmicolaven en haver de parlar de massa noms, o els mancaven punts de referència.<sup>36</sup>

Riquer, a part de comentar temes concrets de l'actualitat artística, també opinà per escrit sobre temes de fons; tenia una visió molt clara de les coses en el que es referia, per exemple, a les mancances dels museus catalans. Aquesta sensibilitat anava lligada amb la que demostrà quan elogià, a *El Poble Català*, la iniciativa de recuperar el pintor postromàntic Francesc Torras Armengol, a Terrassa.<sup>37</sup>

Quan encara no havia pres cos la Junta de Museus que havia de treballar per crear un museu d'art a Catalunya que fos mínimament comparable als grans museus del món, Riquer es preguntava:

On són els museus que han ensenyat als nostres artistes? On són les obres que han de prendre com a bones per establir un punt de partida i un terme d'arribada?<sup>38</sup>

L'únic museu català d'aquestes característiques era el de l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona i, evidentment, es quedava curt. Tot i això, la millor part del seu contingut seria aportada en dipòsit al nou museu d'art de Barcelona que es crearia a partir del 1906. Riquer tenia molt clar el perquè d'allò:

El fet que avui l'art català (que, amb tot, jo crec superior a l'art espanyol) estigui en un estat de llastimos 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.<sup>39</sup>

Aquesta era una idea que Riquer tenia molt clara. Anys enrere, abans que ell comencés a escriure d'art, en una entrevista que li varen fer a la revista *Madrid Cómico*, sota l'encapçalament «Los artistas de provincias» —que ja per si mateix

35. Alexandre de Riquer, 2017, p. 248-250.

36. Alexandre de Riquer, 2017, p. 224-230.

37. Alexandre de Riquer, 2017, p. 194-195.

38. Alexandre de Riquer, 2017, p. 72. Era un article publicat a *La Renaixensa* l'abril de 1902.

39. Alexandre de Riquer, 2017, p. 70.

és tota una pertinaç declaració d'intencions de com s'estructurava i s'estructura Espanya per ells: tot el que no era Madrid, eren «provincias»—, a la pregunta de l'entrevistador sobre els dibuixants madrilenys, contestava que «están en mantillas. Allí como no ha entrado el arte nuevo, el arte moderno, el impresionismo es desconocido para ellos. No solo lo desconocen sino que lo desprecian». Val la pena transcriure com Riquer ho explicava amb una certa amplitud, quan respongué a la pregunta de si hi havia diferència entre el públic català i el de Madrid:

¡Y tanta! Les separa un abismo [...] tan profundo como la lengua, las costumbres y la idiosincrasia de ambas regiones. Aquí oreamos nuestra inteligencia con todo lo nuevo y bueno que sale de Europa: lo que no admiramos lo respetamos [...]. El espíritu catalán está preparado para toda clase de transformaciones. El castellano está encerrado en su concha, contento con su hermosa tradición, pero solo les queda la tradición porque contados son los que producen obras tan geniales como las que ha producido el antiguo arte castellano, y su público prefiere los dibujos lamidos, acabaditos y anodinos [...] que las líneas firmes, valientes, de nuestros pintores modernistas. Casas, que en el manejo del lápiz es un maestro genial, no será nunca popular en Madrid.<sup>40</sup>

Això potser no és ben bé Riquer crític d'art, i tampoc no ho va escriure directament ell, sinó que ho va transcriure el seu entrevistador, però sí que és una reflexió seva, a partir de l'art, d'un pes tan considerable que pot cloure perfectament ara aquesta aportació meva.

40. Francisco GIRALDOS ALBESA, «Los artistas de provincias», *Madrid Cómico* (Madrid), núm. 806 (30 juliol 1898), p. 544-547.





## **Alexandre de Riquer: una aproximació al japonisme en temps del Modernisme**

Ricard BRU

Universitat Autònoma de Barcelona

Alexandre de Riquer és d'aquells artistes que permet endinsar-nos en tota una època. La seva obra i la seva mirada ens transporten cap a un temps d'utopies artístiques, de somnis i de quimeres i, alhora, ens descobreix alguns dels trets més idiosincràtics del Modernisme. Així, Riquer és també un pont perfectament vàlid per descobrir un dels fenòmens artístics més transversals del tombant de segle XX: el japonisme —és a dir, l'atracció i la inspiració que va suposar descobrir la que va ser, segons deia Siegfried Bing, l'última gran pàgina de la història de l'art que quedava per descobrir. Parlar de Riquer, per tant, és parlar també de japonisme i de la fascinació que aquests models llunyans i desconeguts de l'Àsia oriental van suscitar en artistes catalans i en molts dels referents europeus i nord-americans.

El japonisme, com a fenomen transversal i de gran abast, pot ser estudiat des de molts vessants en tant que va ser interpretat de maneres infinites, segons els interessos, els gustos i el caràcter de cada societat, de cada cultura i de cada artista. Per això mateix, aproximar-nos al japonisme que traspua l'obra d'Alexandre de Riquer ens pot permetre descobrir alguns dels trets més singulars del mateix artista: la mirada, els gustos, els referents i l'actitud que aquest va adoptar com a poeta i creador d'imatges.<sup>1</sup>

### **UN PRIMER JAPONISME, EN TEMPS DE L'ESTETICISME**

El primer Riquer, el més jove, se'ns mostra com un artista fascinat per la natura i atret per una mirada que ràpidament va saber-se emmirallar en la dels artistes japonesos vers el món natural. En aquest aspecte, l'amistat amb Apelles

1. Per a més detalls sobre el japonisme en l'obra d'Alexandre de Riquer, vegeu Ricard BRU, «El japonisme d'Alexandre de Riquer», *Exlibris: Associació Catalana d'Exlibristes*, núm. 68 (2020), p. 30-56.

Mestres va ser providencial en tant que tots dos es van erigir en estendards d'un primer esteticisme i japonisme sorgit a finals de la dècada de 1870. Riquer, que havia nascut a l'Alta Segarra el 1856 i que havia passat part de la joventut al sud de França, va tenir en Apelles Mestres —dos anys més gran— un company ideal, un amic amb qui va aprendre a respectar i admirar la natura que els envoltava, «la mare natura que tant tu com jo sabem estimar», escrivia Riquer.<sup>2</sup> El mestratge que va rebre d'Apelles Mestres, que havia iniciat la seva formació a l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona el 1868 i que l'any 1876 ja va publicar *Microcosmos*, és palpable en la manera com tots dos artistes es van començar a sentir atrets per la bellesa de la natura, dels insectes i de les flors, efímeres i alhora exuberants. Tal com mostren algunes il·lustracions del *Llibre verd*, sabem que Mestres, seguint els models francesos, es va interessar per l'art japonès ja des de la segona meitat de la dècada de 1870, anys en què va començar a incorporar elements japonitzants i esteticistes en algunes de les seves il·lustracions. En aquest sentit, la sensibilitat japonesa que palesen algunes de les primeres obres de Mestres és paral·lela a la d'algunes de les primeres il·lustracions que Riquer va començar a fer poc temps més tard, també a finals dels anys setanta.

El culte a la natura i la recerca de solucions formals suggeridores van portar Mestres i Riquer a crear unes imatges noves i representatives de l'esteticisme, quan aquest tot just naixia al voltant d'arquitectes amics i decoradors d'interiors. Ens referim a il·lustracions com les que Riquer va començar a publicar a *La Academia* i, especialment, a *La Il·lustració Catalana*, en què sovint apareix una eurítmia i una manera de compondre l'espai innovadora que recorda alguns dels trets que Josep Masriera destacaria poc temps més tard en el seu discurs sobre la *Influència del estil japonès en les arts europees*, pronunciat el maig de 1884 a la Reial Acadèmia de Ciències Naturals i Arts de Barcelona. El detallisme del dibuix i l'interès pels microcosmos naturals, de flors i d'insectes com els del volum il·lustrat *Ehon mushi erami*, d'Utamaro, que el 1902 Mestres va adquirir procedent de la col·lecció japonesa de Josep Lluís Pellicer, n'és un bon exemple. El disseny d'enquadernacions i la il·lustració de llibres —com *María* (1882)—, la decoració de ventalls, mobles i objectes d'indústries artístiques —com les de Francesc Vidal—, o bé la jardineria de ferro forjat projectada per l'arquitecte Camil Oliveras amb vidres pintats per Riquer (1883), eren tan sols alguns dels molts camps en què Riquer va començar a aplicar aquests models naturals tan celebrats en l'art japonès. Un exemple prou

2. Carta de Riquer a Mestres del 4 de setembre de 1918. Ricard BRU, «Apelles Mestres i Alexandre de Riquer: entre el naturalisme i el japonisme», a *Els orígens del japonisme a Barcelona*, Barcelona, Institut d'Estudis Mòn Juïc, 2011, p. 767-796.

il·lustratiu d'aquest camí el tenim en el paravent pintat amb motius naturals que Riquer va exposar a l'establiment de Pere Llibre l'abril de 1885:

En la propia tienda y junto á los ejemplares del Japón se halla de manifiesto un biombo pintado al óleo por el señor Riquer, con mucho gusto, con notable habilidad de pintor y sobre todo con verdadera inteligencia en el arte decorativo. Los cuatro plafones del biombo representan las estaciones del año por medio de figuras, plantas, flores y fondo de paisaje, todo combinado con feliz inventiva y produciendo un conjunto armónico muy delicado.<sup>3</sup>

En definitiva, la temàtica natural, la preferència per representar la poesia d'un bri d'herba i el vol d'una libèl·lula, així com el gust per les composicions asimètriques i els formats verticals —evocant les pintures sobre seda o sobre paper pensades per ser penjades (*kakejiku*)—, juntament amb la voluntat decorativa de composicions a la manera dels models de l'Aesthetic Movement anglès —com és el cas de les pintures semblantment a tapissos que Riquer va pintar per a la casa Bofill (1887)—, posen de manifest fins a quin punt l'artista va integrar de manera plena un nou llenguatge nascut de l'atracció per les formes naturals de l'art japonès i les solucions del japonisme sorgides més enllà dels Pirineus al llarg del tercer quart del segle XIX.

La ràpida adscripció de Riquer a aquesta estètica va ser possible per diversos factors. D'una banda, per l'interès que des de ben jove va tenir per les aportacions sorgides dels principals centres artístics estrangers i, de l'altra, per l'arribada progressiva del japonisme a Barcelona durant els anys de joventut, a partir de la dècada de 1870, a través del seu cercle d'amistats i companys de professió més propers, entre els quals, a més de Mestres, hi havia des de Francesc Vidal, Josep Lluís Pellicer i els germans Masriera Manovens, fins a joves arquitectes com Josep Vilaseca, Lluís Domènech i Montaner i Antoni Gaudí. L'obertura de les primeres botigues especialitzades en la venda de productes artístics del Japó i el fenomen creixent del colleccionisme d'art japonès, juntament amb la presència cada cop més àmplia de llibres de repertoris, monografies, revistes i reculls de models com *L'Art Japonais* (1883) i *Le Japon Artistique* (1888-1891) —tots dos ben coneguts per Riquer—, van fer que les formes naturals del japonisme que triomfaven des de feia més d'una dècada —delicades, sensibles i decoratives— fossin adoptades amb naturalitat per Alexandre de Riquer en moltes de les seves creacions dels anys vuitanta.

3. *Diario de Barcelona*, núm. 105 (15 abril 1885), p. 4604.

## EN PLE MODERNISME, I EN TEMPS DE L'ART NOUVEAU

Després d'uns anys de treball intens durant el qual va explorar totes les arts, treballant com a pintor i també com a il·lustrador i com a decorador per a tota mena d'indústries i tallers, a la fi de segle —coincidint amb el ple desenvolupament del Modernisme a Catalunya i amb el sorgiment de les línies orgàniques i decoratives de l'Art Nouveau—, el japonisme es va començar a manifestar en l'obra de Riquer a partir d'uns principis estètics lleugerament diferents dels que havien guiat els primers anys de la seva trajectòria. La descoberta de nous models —francesos, belgues i, molt especialment, anglesos i nord-americans— va obrir-li les portes cap a una nova manera d'expressar-se d'acord amb algunes de les solucions estilístiques del 1900. Aquest nou rumb va venir marcat l'any 1894 per l'estada a Anglaterra, «a journey that fixed my present theory of art».<sup>4</sup> Aquest viatge li va permetre entrar en contacte amb alguns dels protagonistes dels corrents artístics moderns anglesos i, al mateix temps, descobrir l'estètica que va revolucionar les arts gràfiques de la fi de segle i, especialment, el món de la publicitat i del cartellisme. Riquer, que l'any 1895 es va començar a erigir en un dels principals autors de cartells moderns de Catalunya, va reconèixer en els models de Henri Privat-Livemont, William Bradley o Maxfield Parrish una estètica que, sovint de manera indirecta, bevia de les arts del Japó. A l'estilització decorativa de les formes naturals a la manera de Mucha —tan característica de l'Art Nouveau sorgit entorn del comerciant d'art japonès S. Bing—, s'hi va sumar, també, el treball a partir de colors plans i contrastats, com succeïa a les estampes japoneses i com ja havien posat en pràctica artistes de referència com Henri de Toulouse-Lautrec i Henri-Gabriel Ibels. Molts dels contrastos de plans i de colors, l'ús de nous punts de vista i composicions agosarades naixien, en part, de la descoberta dels gravats *ukiyo-e*, de la mateixa manera que les formes naturals arabesques, estilitzades i entrellaçades tenien com un dels seus principals referents els estergits *katagami*, fonts totes elles que Riquer coneixia de primera mà i que va emprar per als seus projectes, tant per a cartells com per a exlibris i obres de caràcter més personal.

La biblioteca i la collecció de Riquer, parcialment conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya, incloïen un recull extens de publicacions, juntament amb algunes de les revistes més destacades i influents del seu temps —com *The Studio*, *Art et Décoration* i *Jugend*—, així com una selecció important de cartells moderns europeus i nord-americans, i una petita selecció d'estampes i de llibres il·lustrats japonesos —especialment, els volums bimensuals de *Bijutsu sekai* (1890-1896). Es tractava, en tots els casos, d'estudis i de publicacions recents que ens permeten

4. Fernando de ARTEAGA Y PEREIRA, «A Spanish painter. Alejandro de Riquer», *The Studio*, núm. 85 (abril 1900), p. 57 i 185.

comprovar com l'artista estava ben informat i atent a les tendències més modernes, les quals sovint van esdevenir font d'inspiració directa.<sup>5</sup> Ben aviat, Riquer es va fer popular per uns cartells que van convertir-se en idiosincràtics de l'estètica del final de segle, així com per l'assumpció natural d'alguns dels principis de l'art japonès i de les estampes *ukiyo-e* que artistes com Chéret, Toulouse-Lautrec o Bradley havien integrat al món del cartellisme: composicions senzilles i clares, cartells bidimensionals basats en la simplificació de plans i ús de tintes planes contrastades, amb contorns marcats i gruixuts, amb perspectives elevades i formats allargats, així com marcats tant pel protagonisme de la dona com per un nou decorativisme floral i vegetal.<sup>6</sup> Els dissenys de 1895 per a *Napoleon Fotografos* i la *3ra. Exposición de Bellas Artes é Industrias Artísticas*, i cartells com els de *Salon Pedal* (1897), *Anís del Jalón* (1899) i *Mosaicos Escofet-Tejera y Ca* (1900), mostren com moltes de les solucions del japonisme —aplicades també de manera recurrent en el camp de l'exlibrisme— es van combinar de manera lliure i harmònica per integrar-se plenament a les formes més característiques de l'art del 1900.

### CRISANTEMES COM A SÍNTESE DE L'ESTÈTICA RIQUERIANA DEL 1900

A partir de l'estada a Anglaterra del 1894, el contacte amb l'Aesthetic Movement —profundament influenciat pel japonisme— i el prerafaelisme van convertir Riquer en l'ambaixador de l'art anglès a Catalunya. D'allà, en va dur el nou corrent simbolista. Un any més tard, a finals de 1895, van ingressar a la biblioteca del Cercle Artístic de Sant Lluç —del qual Riquer va ser membre fundador— els dos volums d'una obra de Hasegawa Keika dedicada al món dels crisantems: *Keika hyaku-kiku* (1893), és a dir, 'Cent crisantems de Hasegawa Keika'. Fou el punt d'inici d'un extens corpus de peces, de dissenys i d'obres en què Riquer, a partir de 1896 i 1897, va començar a desenvolupar un dels motius que el farien més popular i conegut: les flors de crisantem. Així ho va destacar l'any 1906 Eugeni d'Ors des del *Glossari*: «La crisantema ja és amada a Barcelona de bon amor. Grans merces caldria donarne al bon Alexandre de Riquer. Quan l'Alexandre de Riquer comensava a dibuixar crisantemes, molta gent de la ciutat y de sos volts va creure en una inhàbil mostificació de l'artista».<sup>7</sup>

El culte a les flors dels crisantems, sovint identificada com a flor del Japó pel fet de ser el símbol de la seva casa imperial i, també, per disposar d'una extensa

5. És especialment conegut l'exemple dels cartells projectats per Riquer, estudiat per Rafael Cornudella: RAFAEL CORNUDELLA I CARRÉ, «Sobre els cartells d'Alexandre de Riquer i les seves fonts», *Locus Amoenus*, vol. 1 (1995), p. 227-247.

6. ALEXANDRE CIRICI PELLICER, «Alexandre de Riquer, capdavanter de correnties», a *Alexandre de Riquer: L'home, l'artista, el poeta*, Calaf, 1978, p. 73.

7. XÈNIUS (Eugeni d'Ors), «Glosari», *La Veu de Catalunya*, núm. 2726 (15 novembre 1906), p. 3.

tradició iconogràfica vinculada a aquesta flor, es va estendre per Europa a finals del vuit-cents per mitjà de novel·les i espectacles com *Madame Chrysanthème* (1887) i *Papa Chrysanthème* (1892). La riquesa cromàtica i la varietat morfològica d'aquesta flor la van convertir ràpidament en una flor desitjada, destacada i icònica entre panteistes i amants de la natura, i, evidentment, entre els membres d'una societat fascinada per Orient i pel Japó en particular. És per això que el llibre d'artista *Crisantemes* —concebut i creat el 1898 i presentat el maig de 1899— va esdevenir, a més d'una peça de bibliòfil, un testimoni únic del japonisme en les arts gràfiques a Catalunya.

*Crisantemes* va ser planejat com una peça artística minuciosament articulada i en què l'artista va prendre tots els rols ideant cadascuna de les parts de l'obra —com a escriptor, poeta, il·lustrador i dissenyador— a fi de donar forma a una edició acuradament pensada. Riquer va plantejar al seu interior una obra que, sense referències cronològiques ni geogràfiques, retratava el culte a l'espiritualitat i el misticisme de la natura, amb ritmes i sonoritat musical, i amb moltes de les imatges pròpies de l'esperit del simbolisme finisecular. Va escriure un cant a la vida, plena de formes i color que reconciliaven l'artista amb el panteisme i amb el plaer de la contemplació de la natura. Com en tantes altres obres creades contemporàniament pel mateix Riquer, el format clarament vertical remetia als models pictòrics de l'Àsia oriental, alhora que el gust per l'asimetria i el decorativisme refinat i exquisit de les tiges i els pètals de crisantems —a la manera dels *katagami*— són testimoni de l'assumpció plena de l'estètica del japonisme. Fins i tot, l'ús de paper d'arròs de fabricació japonesa per protegir dues de les il·lustracions a color impreses fora de text i sobre cartolina —el mateix paper japonès que va utilitzar el 1903 per a diversos exlibris— és una mostra feaent de l'ús d'uns models que, en el cas de Riquer, van ser utilitzats en nombroses ocasions. En aquest sentit, la flor de crisantem era evocadora com cap altra pel fet de florir lluny de la primavera: esclata en la tristesa de la solitud i genera emocions ambivalents que evoquen somnis llunyans que encisaven l'ànima d'artistes i de poetes. Així, en molt poc temps, els crisantems es van imposar com la flor de tardor predilecta —la més expressiva, la més mística, melancòlica i poètica de totes—, just en el moment en què l'artista va perdre l'esposa, Dolors Palau. No en va, entre 1897 i 1903, Riquer va aplicar amb llibertat les flors descobertes en els volums de Hasegawa Keika a tota mena de projectes, plafons decoratius, cartells, exlibris, teixits i il·lustracions per a llibres i revistes, i, en última instància, van esdevenir un dels motius més característics de l'estètica japonitzant de l'artista al tombant de segle.

A l'obra autobiogràfica *Quan jo era noy*, escrita entre 1884 i 1896, Alexandre de Riquer mostrava una joventut idealitzada en què s'emfasitzava un amor especial pels petits detalls i els matisos minúsculs de la natura. Aquesta mirada és

la que, juntament amb Apelles Mestres, va començar a integrar cap a la dècada de 1880 en projectes esteticistes i composicions originals i esveltes nascudes d'una fascinació compartida per les arts japoneses. L'estima que Riquer va tenir per la flora i per la fauna no va fer més que créixer i expandir-se al llarg dels anys, en paral·lel a la descoberta del sentit decoratiu de l'art japonès. D'aquesta manera, aquest primer japonisme basat en l'estudi i la representació d'una naturalesa estèticament modelable, esvelta i salvatge —capaç de ser convertida en font inesgotable d'inspiració— es va enriquir posteriorment amb les formes de l'Art Nouveau, l'Aesthetic Movement i els nous corrents artístics de la fi de segle, molts dels quals havien sorgit de la mateixa fascinació compartida pel Japó. Al tombant de segle, els models japonesos van entrar en plena simbiosi amb les formes sintètiques del cartellisme de Chéret i Lautrec, amb la pirotècnia ornamental de Mucha o Privat-Livement i amb les formes melancòliques del simbolisme i el decorativisme policrom, estilitzat i exuberant de l'Art Nouveau. Riquer ho coneixia perfectament i la seva obra no va deixar de reflectir-ho, de manera que va esdevenir un mirall més de l'èxit exultant del japonisme. Això no obstant, cal dir que, malgrat disposar d'excel·lents estudis sobre Alexandre de Riquer —des de les monografies d'Eliseu Trenc fins a aquestes jornades celebrades a l'Institut d'Estudis Catalans—, encara resten aspectes de l'artista per estudiar i per descobrir, des del mobiliari d'A. Riquer y Cía (1892-1893) fins a algunes decoracions pictòriques localitzades en interiors de la burgesia de Barcelona. Amb tot, coneixedors del corpus principal de la seva obra, podem afirmar que Alexandre de Riquer va convertir-se, al tombant de segle, en un dels principals referents del japonisme a Catalunya, un dels qui van saber explorar i fusionar amb més llibertat i excel·lència els models del Japó amb l'esperit modern de l'època. El resultat va ser una obra plenament representativa de l'art en temps del Modernisme i, al mateix temps, un testimoni de primer ordre de l'impacte del japonisme a Catalunya.





## Alexandre de Riquer i les arts del llibre

Pilar VÉLEZ

Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi

Alexandre de Riquer és el gran nom de les arts decoratives i les arts gràfiques del Modernisme. Des de l'exposició «Alexandre de Riquer. Obra gràfica», que tingué lloc al Centre Cultural de Caixa Terrassa la tardor del 2006,<sup>1</sup> fins ara, quinze anys després, el coneixement de Riquer, del seu context i del seu temps s'ha incrementat notablement, tant amb estudis específics com amb d'altres de més amplis. Exposicions, projectes de recerca, jornades, materials audiovisuals, etc., entorn de l'època premodernista, o sobre el Modernisme, ho demostren bé. A tall d'exemple, entre les darreres exposicions hi ha la dedicada al «Modernisme, cap a la cultura del disseny», una nova visió des de les indústries artístiques que tan bé coneixia Riquer —un estudi panoràmic—, o bé la sèrie d'audiovisuals *Nets del Modernisme*, un dels quals està dedicat a Riquer.<sup>2</sup>

Cada vegada sembla més clar que la personalitat artística de Riquer es fonamentava per damunt de tot en un caràcter sensible i en un sentit decoratiu íntim, que no l'abandonà mai. Això explica que sigui molt difícil destriar entre les seves creacions decoratives, aplicades, pictòriques o gràfiques el Riquer cartellista, il·lustrador, exlibrista o gravador, i això és el que, sens dubte, li atorga el tarannà singular. Riquer va ser el gran protagonista de les arts gràfiques a Cata-

1. El catàleg que acompanyava l'exposició incloïa un text d'Eliseu Trenc, comissari de l'exposició, dedicat a «Alexandre de Riquer, capdavanter del disseny gràfic i del renaixement de l'aiguafort a Catalunya», i un de Pilar Vélez, «Alexandre de Riquer: "l'esperit decoratiu" en les arts del llibre». El present text es basa en una revisió i ampliació d'alguns aspectes d'aquest darrer article.

2. Exposició organitzada pel Museu del Disseny de Barcelona, amb el comissariat de Pilar Vélez i Mireia Freixa, de la qual s'edità un catàleg homònim (Barcelona, 2020). El projecte audiovisual que acompanyava l'exposició se centrava en entrevistes fetes a nets o besnets d'artistes o de personalitats destacades del Modernisme. En el cas de Riquer, l'entrevistat va ser el seu besnet, l'historiador Borja de Riquer.

lunya, un dels grans artífexs del llibre il·lustrat i, alhora, un gran nom del petit món de la bibliofília modernista, una autèntica joia gràfica, tant per la consideració de la imatge com del contingut literari. Creador d'un registre amplíssim, va ser capaç d'expressar-se gràficament, plàsticament i literàriament com molt pocs altres creadors del seu temps.

De jove havia treballat als tallers dels joiers i orfebres Masriera, on per sobre de tot calia saber dibuixar: copes, joies, objectes litúrgics, etc. El joier i esmaltador Lluís Masriera recordava en les seves memòries que Riquer, setze anys més gran que ell, treballava al seu costat, i li reconeixia una influència i un mestratge.<sup>3</sup>

Alhora també havia fet algunes col·laboracions per als tallers de F. Vidal y Cia —societat en què, fins al desembre del 1889, la família Masriera hi tenia una part—, un dels negocis artístics més innovadors i pròspers del país. Més ben dit, foren les primeres indústries d'art modernes de la ciutat, fundades el 1879, per a les quals Riquer va realitzar una targeta publicitària de to medievalitzant l'any 1888, mentre a Barcelona se celebrava l'Exposició Universal.<sup>4</sup>

Tanmateix, l'any 1892 Riquer i un seu cosí, Manuel Riquer, obriren al carrer de Pau Claris, número 38, un negoci propi de mobiliari i decoració d'habitacions i objectes d'art, en la línia de l'esmentat Vidal. L'empresa, però, va durar molt poc temps, i no se'n coneixen les realitzacions, llevat que van rebre l'única medalla d'or espanyola a la World's Columbian Exhibition de Chicago del 1893, per una arca.

Ara bé, mentre Riquer es dedicava a les arts decoratives i aplicades, també treballava per a les arts gràfiques i el món editorial barceloní, projectes que li permetien obtenir uns ingressos addicionals. Cal recordar que tenia una família molt nombrosa per mantenir —nou fills—, fruit del seu casament amb Dolors Palau González de Quijano, que havia oficiat mossèn Cinto Verdager el 1885. Lolita, tal com sempre fou anomenada en el marc familiar, morí molt jove, l'any 1899.

De fet, des dels inicis dels anys vuitanta fins al final de la primera dècada del segle xx, Riquer conreà diversos camps alhora, tot i que va dedicar molta atenció a la il·lustració editorial en un moment de gran impuls d'aquesta indústria a Barcelona, des de l'etapa premodernista —marcada pel gust esteticista d'arrel britànica, en què tant Apelles Mestres com Riquer, companys de Llotja i bons amics, excel·liren— fins al Modernisme.

3. «Hacia el fondo del despacho de mi padre se alzaba un tabique de madera, de unos tres metros de altura, detrás del cual dibujaba yo al lado de Alejandro de Riquer [...]». Vegeu Luis MASRIERA, *Mis memorias*, Barcelona, Editorial Dalmau y Jover, 1954, p. 11.

4. Sobre la importància de Vidal i els seus tallers a Barcelona, vegeu *Francesc Vidal: L'aposta per les indústries d'art a Barcelona (1878-1914)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Museu del Disseny de Barcelona, 2022, especialment els textos de Ricard Bru, Mònica Piera i Pilar Vélez.

Tots dos, Mestres i Riquer, van tenir la fortuna d'iniciar la carrera just quan havia tingut lloc la revolució fotomecànica; és a dir, que van poder dibuixar lliurement, sense l'esclavitud d'estar sotmesos als procediments de reproducció manual com era el gravat xilogràfic o el calcogràfic, fins aleshores traductors forçosos de l'obra dels dibuixants.<sup>5</sup> La fotomecànica, per primera vegada, feia possible reproduir el dibuix a la ploma, simple o amb ombres, sense necessitat d'intermediaris, sense gravadors. La reproducció gràfica havia fet un gran salt endavant. Riquer, com d'altres, podia excel·lir en les seves composicions ornamentals tan delicades, plenes d'arbres, flors, ocells i insectes, dibuixades a la ploma i reproduïdes fidelment.

### RIQUER, ILLUSTRADOR DE PRODUCCIONS EDITORIALS BARCELONINES

La primera referència sobre el seu treball en el món editorial data del 1876, quan justament Mestres li va demanar que el substituís a l'editorial de Faustino Bernareggi, on treballava fins aleshores, al carrer de Vigatans, número 7. En una carta de Riquer als seus pares, del 31 de maig del 1876, els ho explicava: «El señor Bernareggi me da trabajo y me da cuatro duros por cada dibujo, teniendo asegurados dos por semana [dos dibujos]». <sup>6</sup> De fet, sabem que no tan sols feia dibuixos per ser reproduïts fotomecànicament, sinó també sobre pedra litogràfica.

Per les dades que coneixem fins ara, sabem que Riquer comença a treballar sistemàticament com a il·lustrador a partir del 1882. És un moment editorialment molt actiu a Barcelona i sorgeixen una sèrie de col·leccions populars a l'abast d'un gran públic —en una bona part femení—, a conseqüència de l'esmentada revolució fotomecànica, que, entre altres coses, va comportar més rapidesa en la realització i, per tant, l'abaratiment del procés editorial.

De seguida esdevingueren molt famosos els volums de la denominada «Biblioteca Arte y Letras», a cura d'Enric Domènech i l'impressor Verdaguer, que sortí al carrer per primer cop el 1881. Dos anys després passà a mans de Francisco Pérez, posteriorment a Daniel Cortezo i, en darrer terme, a la casa Maucci.

Sota el nom de *biblioteques*, als anys vuitanta sorgiren a Barcelona diverses col·leccions que no eren res més que llibres de petit format —19 × 13,5 cm—, els primers llibres populars il·lustrats, gràcies a la fotomecànica, fet que els diferenciava dels llibres fins aleshores il·lustrats mitjançant la litografia o els galvanotips

5. Sense oblidar la litografia, que permetia el dibuix amb llapis gras directament sobre la pedra, que exigia altres coneixements i facilitava un altre tipus de resultats.

6. Carta publicada per Martí de RIQUER el 1979 a *Quinze generacions d'una família catalana*, recollida posteriorment per Eliseu TRENÇ, *Alexandre de Riquer*, Barcelona, Caixa Terrassa i Lunwerg, 2000, p. 16.

—versió electrotípica o galvanoplàstica dels gravats en fusta. Editorials, grans i petites, van publicar les seves biblioteques o col·leccions, de més o menys tiratge.

La «Biblioteca Arte y Letras» fou una de les més reeixides i de més qualitat gràfica. Els seus col·laboradors van ser noms de primera línia, tant pel que fa a les il·lustracions interiors com als motius de les enquadernacions industrials, una altra gran novetat d'aquell moment.

Apelles Mestres n'illustrà el primer volum, *Cuentos de Andersen* (1881), amb els seus característics personatges del bosc, bestioles, insectes i flors. Cal recordar que el director artístic d'aquesta col·lecció era Lluís Domènech i Montaner, amic de Riquer, al qual, al llarg del temps, va proporcionar alguns encàrrecs editorials. La primera col·laboració de Riquer en aquesta col·lecció va ser el volum *María*, de Jorge Isaacs, publicat el 1882. De gran delicadesa, en va fer les il·lustracions i el disseny de la coberta, reproduïda industrialment, presidida per una jove figura femenina que sosté la inicial «M», del seu nom, sobre un fons daurat amb què contrasta. A l'interior, unes grans caplletres decorades, que emmarquen un fragment de paisatge, reproduïdes mitjançant la zincografia —tècnica que permetia reproduir les mitges tintes, les ombres i els clarobscur.

Tot seguit n'illustrà d'altres: *La razón social. Fromont y Risler*, el 1883, amb una coberta de gran contrast cromàtic i tipografia de fantasia; *Nora, Elena i Magdalena*, tots tres del 1884, i algun en col·laboració amb altres dibuixants —*Odas de Quinto Horacio Flaco*, el 1882—, i *Tres poesies*, un any després. Parallelament, col·laborà en la revista *Arte y Letras*, el 1882 i el 1883. De la reproducció fotomecànica, en tenia cura el taller Thomas, la primera indústria fotomecànica de Barcelona. Les imatges que acompanyaven els textos —generalment, novel·les o reculls de llegendes, contes, etc.— els dotaven d'un caràcter més amè. Però, sobretot, el que cridava l'atenció del possible comprador lector eren les cobertes, de colors vius, estampats en relleu —sovint amb or i plata—, com l'esmentada de *La razón social. Fromont y Risler*. Una bona estratègia comercial, pròpia dels darrers anys del segle XIX, en plena industrialització i amb el creixement del món editorial al servei de les noves classes burgeses.

Altres col·laboracions com a il·lustrador en obres col·lectives dels anys vuitanta foren els quatre volums en format foli de *La caza en todos los países y a través de los siglos*, del capità Robert Campwell, traduïts directament de l'anglès i editats per A. Elías y Cía, el 1885, amb una rica i vistosa enquadernació industrial; i el volum *Locuras humanas*, de Justo López de Gómara —amb il·lustracions de Riquer, Josep Lluís Pellicer, Joan Llimona i Apelles Mestres—, publicat primer a Buenos Aires el 1886 i després a Barcelona per Henrich & Cia.

El 1886 també dissenyà unes vinyetes per a la primera edició de *Canigó*, de Jacint Verdaguer, imprès a Barcelona per la Llibreria Catòlica. No es tracta d'una edició il·lustrada per Riquer, sinó simplement decorada amb unes capçaleres

decoratives de gust esteticista reproduïdes mitjançant el fotogratat —també, per la casa Thomas— que encapçalen els cants del poema. De fet, de la primera edició de *Canigó*, se'n feren dues versions. La primera, més senzilla, només tenia el titular *Canigó*, el nom de l'autor i la data i estava estampat en lletres de fantasia en or sobre tela. La segona era una composició de la muntanya del Canigó retallada sobre una creu, i en primer terme, un cavaller, tot emmarcat per una orla d'un cert caràcter cèltic en colors or, plata, gris i blau. N'era autor Francesc Jorba Curtils, un dibuixant especialitzat en la confecció de planxes matriu per a l'enquadernació industrial, com demostra la seva participació en l'esmentada «Biblioteca Arte y Letras», les cobertes de la qual ens fan pensar molt en aquestes de *Canigó*. Uns anys després, el 1901, la «Biblioteca de Catalunya Artística» va publicar una altra edició de *Canigó* reaprofitant les capçaleres de Riquer, però amb una nova coberta industrial amb un tema allegòric a la muntanya i una orla d'estil Art Nouveau, d'Alfred Solé, gravada novament per Francesc Jorba.<sup>7</sup>

La segona participació de Riquer en una nova biblioteca il·lustrada no va arribar fins al 1896, quan va participar en la «Biblioteca Universal», un altre projecte dirigit per l'arquitecte i editor Domènech i Montaner —en aquest cas, de l'editorial familiar, Montaner y Simón—, iniciat el 1887. Col·lecció concebuda com a obsequi als subscriptors de la revista *La Ilustración Artística*, sembla que Riquer va col·laborar en els volums següents: *Para ellas* (1896), *Antología americana* (1897), *La ciencia moderna* (1897), *El ídolo* (1897) i *La perfecta casada* (1898).

Fins aquí la col·laboració editorial de Riquer com a dibuixant d'una casa editorial. Ara bé, si hem definit Riquer com un artista global capaç de conrear diverses arts alhora, dins del món del llibre —des del punt de vista artístic— el més destacat són les produccions pròpies, sovint de text i imatge alhora, en què mostra la seva capacitat creativa més íntima i refinada.

## ELS LLIBRES D'ALEXANDRE DE RIQUER

Mentre Riquer decorava la primera edició de *Canigó* (1886) va publicar també el seu primer projecte personal de llibre il·lustrat, *Los estudiantes de Tolosa*, del qual era autor del text i la imatge, de caràcter neogòtic. De format 15 × 16 cm, conté sis il·lustracions a pàgina sencera, incloent-hi la coberta, que acompanyen la narració d'una trista cançó que situa els fets en una edat mitjana fantasiosa. El procediment tècnic emprat és la fototípia, que permetia una reproducció molt

7. Pilar VÉLEZ, «Traductors gràfics de l'obra de Jacint Verdaguer: els seus il·lustradors», a *Verdaguer, un geni poètic: Catàleg de l'exposició commemorativa del centenari de la mort de Jacint Verdaguer (1902-2002)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2002, p. 163-173.

fidel de l'original, perquè no emprava cap trama, i era molt útil per a les reproduccions d'originals d'art. No tots els tallers la coneixien ni tenien la maquinària adient, tot al contrari. En aquest cas, se n'ocuparen els esmentats tallers Thomas, uns dels més innovadors de Barcelona.

De totes maneres, si volem ser puristes, el primer llibre de Riquer en què ell és plenament autor del text i de la imatge no va publicar-lo fins onze anys després, el 1897, quan ja havia fet el viatge a Anglaterra, que tant havia d'influir-lo. Ens referim al volum que va titular *Quan jo era noi*, preparat mentre, paral·lelament, treballava per a la «Biblioteca Universal» de Montaner y Simón i publicat per *L'Avenç*. Sens dubte, el disseny gràfic ens fa pensar en William Morris i l'Arts and Crafts, per la decoració floral esteticista. La mateixa enquadernació, també disseny seu, de tapa dura, presidida al bell mig per un floró ornamental que encercla els mots «ARS, NATURA, VERITAS», corrobora que la natura és per a Riquer una font d'inspiració habitual. Uns dibuixos refinats a la ploma són reproduïts amb zincografia pels tallers Casals. Les il·lustracions són la traducció plàstica d'un contingut intimista i extremament sincer, ple de records d'infantesa i de joventut, que escriu quan té ja quaranta anys. Com ja hem comentat en altres ocasions, aquest llibre no pot deixar de recordar-nos alguns llibres d'Apelles Mestres —a qui ja ens hem referit—, en especial, *Margaridó* (1890).

A mesura que passen els anys noranta, sota l'influx prerrafaelita i atent a les novetats europees, com molts altres dibuixants, arquitectes o industrials, a través de les nombroses subscripcions a revistes d'art europees —*The Studio*, *Ver Sacrum*, *Art et Décoration*, *Jugend*—, Riquer s'amara cada cop més dels trets característics de l'Art Nouveau, un fet comprensible si tenim en compte la seva estima per la natura, font d'inspiració de l'estil europeu del final de segle. Això el porta a les característiques figures femenines, fades i nimfes del bosc, de llargues cabelles rinxolades, als ornaments florals i els fons boscosos, com veiem ja en la coberta del llibret de l'òpera *La fada*, amb text de Jaume Massó i Torrents i música d'Enric Morera, del 1897, una veritable explosió de sinuositat, amb un bon complement tipogràfic en els textos.

En aquesta línia, Riquer assolirà el punt àlgid amb dos llibres personals, màxims exponents de l'edició Art Nouveau europea. Es tracta dels volums *Crisantemes*, del 1899, i *Anyorances*, del 1902, dos llibres més decorats que no pas il·lustrats, que encapçalen la selecta bibliofília modernista catalana i són exemples destacats de la bibliofília Art Nouveau europea.

*Crisantemes*, imprès pels esmentats tallers Thomas, té un format molt allargassat —19,5 × 9,5 cm—, influència dels *kakemonos* japonesos, font d'inspiració de l'Art Nouveau europeu. Riquer hi fa servir per primera vegada tintes de molts colors —lila, groc, verd, taronja, rosa, etc.—, que li atorguen una qualitat cromàtica pròpia, present en totes les pàgines i també en la coberta gofrada amb

uns crisantems d'uns tons lila i verd molt refinats. En realitat, es tracta, com dèiem, d'un llibre decorat, en què totes les pàgines tenen alguna vinyeta. Només inclou dues il·lustracions a pàgina sencera —reproduïdes amb fototípia—, amb unes fades simbolistes emmarcades en un paisatge, molt pròximes a la que presidia el llibret de *La fada*, o les il·lustracions de la revista *Luz* —de la qual havia estat cofundador—, en què Riquer col·laborà l'any 1898. Pel que fa a la tipografia, Riquer hi dibuixa unes grans caplletres decorades amb motius florals. Tot plegat va fer mereixedor el volum *Crisantemes* del tercer premi de la revista francesa *Art et Décoration*, en què sortiren reproduïdes les caplletres el mes d'abril del 1899.

Escrit en prosa, Riquer hi reflexiona, un cop més, sobre la natura i el pas del temps. Ramon Casas, al número de juliol del 1899 de la revista *Pèl & Ploma*, va qualificar-lo com «un dels pocs llibres de bibliòfil que corren per la nostra terra».

*Anyorances* és el primer llibre en vers de Riquer, que va dedicar a la seva enyorada esposa, que morí el 1899 i el deixà sol amb nou fills petits. És un llibre «d'amorós dolor». Un poema a cada pàgina, emmarcat cadascun amb una orla a 90° diferent. Encara més, si és possible, que *Crisantemes*, *Anyorances* és el llibre intimista per excel·lència, el més subtil i delicat. Com l'anterior, està imprès en paper de fil, que contribueix a la qualitat bibliofílica i el converteix també en una de les joies de la bibliofília modernista catalana, al costat d'un dels llibres més de l'Art Nouveau, *Boires baixes*, de Josep M. Roviralta, amb il·lustracions de Lluís Bonnin i música d'Enric Granados, imprès per Oliva de Vilanova el 1902.

Una bibliofília que representa un món diametralment oposat a les novel·les de les biblioteques i col·leccions populars a l'abast de tothom. Són edicions de tiratge curt, enfront dels grans tiratges de cases editorials de renom com ara Montaner y Simón, Henrich & Cia, Espasa o Salvat, per esmentar-ne algunes.

*Crisantemes* i *Anyorances* són el punt àlgid del Modernisme Art Nouveau, que probablement havia pensat de continuar en un altre volum, que portava per títol *Petons* i que havia de ser la continuació d'*Anyorances*. En són testimoni unes proves d'impremta que l'any 1975 van ser localitzades per Eliseu Trenc en el Fons Riquer de la biblioteca del Museu d'Art Modern —avui, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Dos anys més tard, el 1977, a Calaf, el seu poble, s'editaren dins del llibre homenatge *Alexandre de Riquer. L'home, l'artista, el poeta*, a cura de Mariàngela Cerdà Surroca.

Tanmateix, amb *Anyorances*, l'estil simbolista de l'Art Nouveau arriba al seu clímax en les arts gràfiques, de tal manera que, de mica en mica, va anar perdent força, i, quan el 1906 Riquer edità el seu penúltim llibre, els temps havien canviat.

*Aplech de sonets. Les cullites. Un poema d'amor* és un recull de poemes, alguns d'anys enrere, prologat pel seu amic Apelles Mestres, «a raig de ploma», com ell



mateix justifica. De format 19,5 × 14,5 cm, no té ja cap relació formal amb els anteriors, llevat de les tintes de colors (vermellosa per al text i blava per a les orles i les vinyetes). De les tres parts, *Un poema d'amor* el dedica novament a la muller traspasada i especialment enyorada.

En paper de fil, i un tiratge especial de deu exemplars en paper Japó, numerats i signats per l'autor, amb coberta de cartolina de color or vell a tres tintes (negra, gris i blau clar), imprès pels tallers Thomas, ja presenta un caràcter classicista, ben lluny dels temes modernistes: un estípit d'una testa d'una dama, mostra de la transició entre el Modernisme i el Noucentisme.

Llibre ja plenament noucentista és el que intitulà *Poema del bosch*, publicat el 1910, el darrer llibre escrit i decorat per ell mateix. Imprès a la Tipografia La Acadèmica, de gran renom i trajectòria a Barcelona, està ordenat en divuit cants, escrits entre el 1901 i el 1909, i una darrera *Cançó del jutglar*, amb música de Jaume Pahissa, de què reproduceix també la solfa. Un últim testimoni del seu amor pel bosc i la natura, que sempre tingué present. En paper verjurat, en format de 25,8 × 17,3 cm, com era habitual en aquest tipus d'edicions, se'n van fer deu exemplars en paper Japó, numerats i signats per l'autor. A diferència de tots els seus llibres anteriors, en aquest fa servir com a motiu decoratiu una sèrie de vinyetes xilogràfiques; és a dir, uns gravats en fusta que formaven part de la seva col·lecció d'elements gràfics o relacionats amb les arts del llibre com, per exemple, papers de guardes o una gran col·lecció d'exlibris que avui es conserva a la Biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Amb aquest *Poema del bosch*, ja plenament dins del món noucentista, sempre, però, amb el segell personal de Riquer i l'amor per la natura, es tanca el repertori de llibres escrits i il·lustrats per ell mateix. No obstant això, hi podem afegir un altre títol, en aquest cas només il·lustrat per ell, que va editar-se molt tardanament, l'any 1948, després de la seva mort. Es tracta d'un petit llibre de poemes —*Lo rossinyol*—, de Francesc Matheu i Llopis, director de la revista *La Il·lustració Catalana* als anys 1880, on s'anuncià per primera vegada el 15 de gener de 1884. De petit format, 7,8 × 7,8 cm, anava il·lustrat amb vint-i-cinc làmines fototípiques i alguns gravats. L'anunci es repetí diverses vegades, però no va ser fins a l'any 1912 que Matheu va escriure a Riquer comunicant-li la publicació definitiva del volum. Malgrat tot, tampoc aquest cop va ser cert, i no va ser fins al 1948 que finalment veié la llum, amb un tiratge de vuitanta exemplars. És un llibre, com correspon al seu temps, de caràcter esteticista, amb la natura com a protagonista.

A més, cal sumar-hi dos títols més. El primer, del mateix any 1910, en què realitzà el *Poema del bosch*, un llibret dedicat al dibuixant anglès Robert Anning Bell, editat per Oliva de Vilanova, les grans indústries gràfiques del Modernisme, amb Víctor Oliva Sala al capdavant, i responsable, entre altres projectes, dels qua-



tre volums anuals de la *Revista Ibérica de Exlibris* (1903-1906), que reproduí nombrosos exlibris de Riquer.

El segon títol és *Contes de Perrault*, del 1911, que forma part de la «Nova Col·lecció Artística», editada per Ramon Miquel i Planas. Riquer dibuixà una gran orla vegetal que fa de marc de totes les pàgines, en tinta verda i el text en negre. Com a novetat, Riquer hi afegeix dos gravats a l'aiguafort, a pàgina sencera, que fan de frontispici —el retrat de Perrault— i de portada, tots dos de caire classicista, d'acord amb el caràcter del llibre. No és estrany, perquè Riquer va ser un dels grans reivindicadors de l'aiguafort, tècnica que conreà regularment en els seus exlibris.<sup>8</sup>

Del 1882 al 1911, en trenta anys, Riquer va conrear regularment la il·lustració i la decoració o ornamentació del llibre, tant col·laborant en les col·leccions de les editorials i impremtes més reconegudes del moment, com amb les seves pròpies edicions. Tal com apuntàvem al principi, va tenir la fortuna de coincidir amb l'inici i el desenvolupament de la fotomecànica, de manera que es poden veure els seus dibuixos refinats reproduïts mitjançant els nous procediments, sense haver de passar per l'estadi intermedi del gravat de reproducció com fins aleshores.

## CODA

Actualment el Modernisme és reconegut arreu com la versió catalana de l'Art Nouveau internacional. Riquer va ser el gran artista de les manifestacions gràfiques i decoratives de l'Art Nouveau, les més trencadores amb els historicismes vuitcentistes i inspirades fonamentalment en la natura. Va ser un gran creador gràfic, un dissenyador, en diríem ara. Però, per damunt de tot, la seva característica més destacada era el «sentiment decoratiu» —enriquit, probablement, per l'estima de la natura—, que li va permetre conrear totes les arts i esdevenir l'arquetip de l'*artista global* del Modernisme. Sens dubte, el viatge a Londres del 1894 va ser decisiu, no tant per conèixer altres artistes més enllà del món català, sinó per reafirmar-se en aquest sentiment, ja que allà devia adonar-se que allò que sentia i el camí que havia iniciat era possible, i s'hi llançà.

Dissenyador i artista plural, es dedicà al mobiliari, els paviments, els vitralls, l'orfebria, els teixits, els exlibris, les il·lustracions, els gravats i els cartells, però també, a la pintura; a més, va ser escriptor i —com subratllà Raimon Casellas— «poeta i somniador». I, hi afegim, capaç d'integrar més d'una d'aquestes vessants

8. Eliseu TRENÇ, «Alexandre de Riquer, capdavanter del disseny gràfic i del renaixement de l'aiguafort a Catalunya», a *Alexandre de Riquer: Obra gràfica*, Terrassa i Barcelona, Caixa Terrassa i Marc Martí, 2006, p. 11-26.

ahora, perquè Riquer va fer realitat la integració de les arts tan característica de la fi del segle XIX i l'inici del segle XX, la fusió de la modernitat internacional i la tradició autòctona, sempre portat pel seu esperit decoratiu, com demostren els llibres estudiats. Per això, quan els temps canviaren, va abandonar aquest món i es va recloure en la pintura, refugi dels seus darrers anys.

## Alexandre de Riquer i el triomf (efímer) de l'art per l'art

Margarida CASACUBERTA  
Universitat de Girona

### DE «L'ART PER L'ART» A «L'ART PER FER PÀTRIA»

L'11 de setembre de 1902, el setmanari *Catalunya Artística* es feia ressò de la convocatòria d'un certamen literari destinat a incentivar el conreu de la prosa catalana.<sup>1</sup> L'entitat convocant era una altra revista, *Montserrat* (1900-1906), butlletí de la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat i portaveu dels sectors intel·lectuals vinculats al catalanisme catòlic i tradicionalista —molt especialment— dels joves universitaris que, com Enric Prat de la Riba o Josep Carner, tant pes començaven a tenir en el procés de construcció del discurs ideològic que fonamentava el primer partit polític catalanista, la Lliga Regionalista, i que el 1906 rebria el nom de *Noucentisme*.

El jurat qualificador del certamen, presidit pel narrador de costums urbans barcelonins Emili Vilanova, el componien el novel·lista Marian Vayreda, el narrador i membre del Centre Escolar Catalanista Claudi Planas i Font, el traductor i fotògraf Lluís Bartrina i el jove poeta Josep Carner, que hi actuava com a secretari. També formava part del jurat un altre reconegut artista i escriptor, Alexandre de Riquer, membre destacat —com Vayreda— del Cercle Artístic de Sant Lluc, i autor de *Quan jo era noy* (1897) —un llibre de narracions breus, de contingut autobiogràfic i unificades a través dels records i la mirada del jo, que, segons una part de la crítica del moment, anunciava l'adveniment d'un futur novel·lista.<sup>2</sup>

1. Aquesta informació és recollida a la secció de «Noticias», *Catalunya Artística*, núm. 117 (11 setembre 1902), p. 599.

2. Giraldo Albesa, l'encarregat de presentar l'autor de *Crisantemes* a la revista *L'Atlántida*, sembla estar-ne convençut quan escriu que, després de llegir *Quan jo era noy*, «vaig sentir vius desitjos de conèixerlo personalment al nou novel·lista, perquè això és en Riquer a més d'excel·lent dibuixant y pintor decorador». I afegeix: «Riquer conreua el modernisme; mes no per recurs, sinó perquè'l sent; si l'obliguessin a fer novelas com las d'en Narcís Oller també las faria y aixís ho veuran nostres llegidors

El 1899, Riquer va publicar una obra d'art total, *Crisantemes*, un conjunt de poemes en prosa en diàleg amb il·lustracions plàstiques del mateix autor, publicat per Àlvar Verdaguer, i, el mateix 1902, un llibre de poemes, *Anyorances. Poesies íntimes* —editat per J. Thomas— al qual seguirien *Aplech de sonets. Les cullites. Un poema d'amor* (1906) i *Poema del bosch* (1910), tots dos llibres publicats també per Àlvar Verdaguer.

Deixant de banda l'èxit que tingué el certamen, la iniciativa de la revista *Montserrat* és d'allò més significativa. El 1902 és l'any de la important vaga general que va encendre totes les alarmes socials a Barcelona i que converteix l'enterament de Jacint Verdaguer en una manifestació de les classes populars en contra del sistema establert, representat per la burgesia i pel poder eclesiàstic contra els quals s'havia rebel·lat el poeta sacerdot. També és l'any en què la festa dels Jocs Florals de Barcelona és suspesa per les reivindicacions nacionalistes dels sectors més combatius del catalanisme i s'ha de celebrar fora de les fronteres de l'Estat espanyol, a Sant Martí del Canigó, al mateix temps que Santiago Rusiñol estrena a Barcelona *Els Jocs Florals de Canprosa*, davant la indignació del catalanisme en bloc, que interpreta la comèdia de Rusiñol —un nou allegat de l'artista a favor de l'art per l'art i en contra de la utilització propagandística i política de la poesia— com una burla despietada dels símbols i els mites de la catalanitat i, per tant, com un pecat de lesa pàtria.

El rebuig frontal de la ironia i de la mirada agredolça sobre el món de l'artista modernista que encarnava Rusiñol no era patrimoni exclusiu del catalanisme, com ho havien demostrat els liberals i republicans que s'havien vist reflectits mesos abans en el drama *Llibertat!* (1901). Eren uns temps convulsos, en plena crisi de l'Europa dels imperis, tal com acabava de posar de manifest la recent ensulsiada espanyola de 1898 i la reconstitució de l'espai polític estatal amb la creació del primer partit polític catalanista, la Lliga Regionalista, amb la consegüent polarització de les relacions Catalunya-Espanya, per una banda, i el debat i la fragmentació ideològica del catalanisme, per l'altra. En aquest context, l'artista, l'intel·lectual modern —individualista, visionari i crític amb la societat a la qual pretén conscienciar i regenerar— es veu impellit a sacrificar la tan defensada individualitat del «caminant de la terra», del vagabund, del viatger a la recerca del «*Deo ignoto*» a què es referia Joan Maragall a l'article «La nueva generación»<sup>3</sup> i comprometre's a un projecte social, polític i cultural concret.

---

d'aquí a un temps quan publiqui un llibre que té en preparació titulat *Episodis de la guerra*». Francisco GIRALDOS ALBESA, «Alexandre de Riquer», *L'Atlántida*, vol. II, núm. 59 (28 octubre 1898), p. 5.

3. Joan MARAGALL, «La nueva generación», *Diario de Barcelona* (26 novembre 1893).

L'any 1902, doncs, ni la pràctica de l'art per l'art ni la figura del sacerdot de l'art no eren ben vistes ni pels uns ni pels altres. Com va afirmar Josep Torras i Bages en el discurs presidencial dels Jocs Florals de Barcelona de 1899, «la poesia, la història y la vida actual del país estan tant lligades entre sí, que formen una sola cosa»,<sup>4</sup> i, per tant, Jaume Collell reblava el clau en aquest sentit quan en el parlament als Jocs Florals de Sabadell de 1907 afirmava:<sup>5</sup>

Nosaltres, els catalans del nou temps, podem dir que l'hem democratisada la Poesia, sense fer-la una avilada musa de carrer; nosaltres no l'hem fet *l'art per l'art*, sinó que hem fet art per fer Pàtria.<sup>6</sup>

Quedaven lluny aquells temps, d'altra banda tan pròxims cronològicament, en què la idea de la independència de l'art i de l'artista, l'ideal de l'art per l'art propugnat per Santiago Rusiñol i el seu grup en les festes modernistes de Sitges, convertia el moviment artístic de Barcelona en un motor de regeneració del conjunt d'Espanya, tal com assenyalava la revista *L'Atlántida* a través d'un dels seus redactors.<sup>7</sup>

La selecció cada vegada més dràstica entre gèneres artístics, musicals i literaris, la defensa del vitalisme i la defenestració del decadentisme en el marc de la reacció antisimbolista que impregna el moviment modernista i, molt especialment, la potenciació de la imatge de l'intel·lectual compromès com a elements essencials d'un discurs ideològic que —a través de l'acció política de la Lliga Regionalista— acabaria essent hegemònic a la Catalunya de començament del segle xx, conduïa indefectiblement a una presa de posició ideològica i un compromís polític per part dels artistes. En aquest sentit, Alexandre de Riquer, que, tot i ser membre de la confraria de Sant Lluc, forma part activa de projectes esteticoculturals tan eclèctics com la revista *Luz* (1897-1898), publica a la revista *Catalònia* (1898)<sup>8</sup>

4. Paraules reportades per F., «El Dr. Torras y Bages als Jochs Florals», *L'Atlántida*, núm. 88 (20 maig 1899b), p. 2-3.

5. Com que una part important dels textos citats són escrits amb ortografia prefabriana, he optat per respectar l'ortografia, la morfologia i la sintaxi original. Únicament n'he regularitzat i normativitzat l'accentuació.

6. Marc COMADRAN ORPI, «L'art per fer pàtria». Els certàmens literaris a Sabadell (1882-1923)», *Plecs d'Història Local*, núm. 157 (abril 2015), p. 2.

7. F., «Moviment artístich», *L'Atlántida*, núm. 72 (27 gener 1899a), p. 2-3. En aquests moments, aventurarem que «F.» podria correspondre a un dels germans Folch i Torres, Manel o Josep M.

8. Alexandre de RIQUER, «Els foners», *Catalònia*, núm. 1 (25 febrer 1898a), p. 6-8. Sobre la reacció antisimbolista de *Catalònia*, especialment antimallarmeana, vegeu Jordi CASTELLANOS, «Josep Pijoan i els orígens del Noucentisme», *Els Marges*, núm. 14 (1978), p. 31-49, i Margarida CASACUBERTA, «La poesia modernista», a Jordi CASTELLANOS, Jordi MARRUGAT, dir., *Història de la literatura catalana*, vol. VI: *Literatura contemporània (II): Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2020, p. 85-160.

un dels primers baluards de la reacció antisimbolista, o participa en els inicis del setmanari catalanista *Juventut* (1900-1906), el 1902 el trobem perfectament alineat en el grup que, liderat pel jove Carner, posarà les bases del moviment noucentista (Castellanos, 1978; Aulet, 1984). La manera com aquest compromís cívic, públic i, en darrer terme, polític afecta la seva obra literària és el que pretén analitzar aquesta aportació a l'estudi d'una de les figures més rellevants i representatives de la complexitat del moviment modernista a Catalunya.

### EL LLIBRE COM A VEHICLE DE L'ART TOTAL: UN IDEAL COMPARTIT

La idea de l'art per l'art que defensava Rusiñol des del Cau Ferrat de Sitges traspasa les fronteres dels gèneres literaris i dels llenguatges artístics i impregna des de la dansa fins a l'òpera, passant per l'edició de llibres que són una autèntica mostra de l'art total que s'ha convertit en una de les icones del Modernisme a Europa, en general, i a Catalunya, en particular. A aquesta iniciativa contribueix *L'Avenç*, que es manté com a tipografia i que portarà a terme iniciatives artístiques tan interessants com la publicació dels llibres de Rusiñol a partir d'*Anant pel món* (1896), sobretot els llibres d'art *Oracions* (1897) i *Fulls de la vida* (1898), amb il·lustracions gràfiques i musicals de Miquel Utrillo, Ramon Pichot, Enric Morera i Joan Gay. D'acord amb una de les idees de força del Modernisme, que Rusiñol inclou també en el discurs de la Tercera Festa Modernista de Sitges, cal potenciar «l'art per l'art» contra l'«art cromo». A aconseguir aquest objectiu dediquen també esforços altres cases editorials, com la impremta d'Àlvar Verdguer —que publica *Llibre d'horas. Devocions íntimes* (1898-1899), d'Adrià Gual, i *Crisantemes* (1899), d'Alexandre de Riquer— i l'impressor Oliva, de Vilanova i la Geltrú —que s'encarregarà de l'edició de *Boires baixes* (1902), de Josep M. Roviralta, amb il·lustracions plàstiques de Lluís Bonnín i musicals d'Enric Granados (Trenc i Trenc, 2005).

És interessant remarcar que els autors d'aquests llibres tan especials, veritables «joies literàries» (Trenc, 2010, p. 27), «espai poètic d'invenció i de reflexió» en què l'artista «poeta i pintor alhora, creador d'un món imaginari» arriba a la fusió dels diferents llenguatges artístics (Trenc, 2020, p. 218), coincideixen en els mateixos ambients artístics i publicacions periòdiques: la revista *Luz* (1897-1898), l'hostal i la revista *Quatre Gats* (1899) i, sobretot, *Pèl & Ploma* (1899-1903). Hi ha uns noms que es repeteixen en totes aquestes publicacions: Josep M. Roviralta i Francesc d'A. Soler són l'ànima de la primera etapa de *Luz* i col·laboren a la segona, dirigida per Utrillo, una de les ànimes de *Quatre Gats* juntament amb Pere Romeu i Ramon Casas, amb qui compartirà també la direcció de *Pèl & Ploma*. D'altra banda, Rusiñol, Gual, Roviralta i Alexandre de Riquer —tots ells artistes plàstics alhora que escriptors— hi reben una atenció especial de part de la crítica, responsabi-

litat que acostuma a recaure, en totes tres publicacions, sobre la ploma de Miquel Utrillo.<sup>9</sup>

Què tenen en comú, a part d'una concepció total de l'art i de l'adopció del poema en prosa *Crisantemes*, *Boires baixes*, *Oracions* i *Llibre d'horas*? Quina relació mantenen els autors respectius amb *Luz*, *Quatre Gats* i *Pèl & Ploma*, de vida efímera en un marc temporal tan breu (1897-1903) i artísticament i històricament determinant? D'entrada, una concepció de l'art com a bàlsam i consol de la humanitat i de l'artista com a «caminant de la terra» a la recerca d'un ideal de bellesa que porta l'artista a l'exploració dels marges de la realitat en un viatge d'autoexploració no pas exempt de riscos físics, psicològics, morals i socials. En segon lloc, l'assumpció plena del simbolisme com a alternativa al positivisme i de la síntesi de totes les arts i de tots els gèneres artístics com a via d'aprehensió de la realitat en les seves múltiples dimensions i complexitat. Per això, veuen en l'obra de Maeterlinck i Verlaine el model del «arte nuevo», una de les seccions principals de la segona etapa de *Luz*. De Verlaine, en concret, assumeixen com a pròpia la idea de la música com a síntesi de totes les arts. Així ho reconeixen els redactors de *Luz* en iniciar amb el poeta francès una secció dedicada «exclusivament» a popularitzar «los buenos literatos extranjeros» entre «la mayoría de los españoles» sense cap mena de prejudici d'escola. Verlaine, «que ha llegado a ser jefe en París de una escuela novísima» i havia estat traduït al català per Ruyra, no ha estat encara traduït al castellà:

Abrasado en ardores místicos, cuando no sacudido por los amargos latigazos de una lascivia enferma y refinada, es el poeta de las sangrientas poesías religiosas, con visiones de Edad media y de las afrodisíacas apologías de la carne en versos que palpitan con estremecimientos de mujer vencida. Sensible hasta la enfermedad, es en sus sonetos particularmente descriptivo hasta el análisis. Es el poeta de las frases sugestivas y de las palabras con *verdadero color*. En sus últimos años, cuando eran su vivienda habitual los hospitales, se dio con terquedad de niño a la bebida del ajeno y no escribía sin tener delante la copa dulcemente amarga. Algo de eso se trasluce en su obra; la atormentadora musa verde ha inspirado la mayor parte de sus versos, que si perpetuamente revelan

9. En aquest sentit, *Pèl & Ploma* assumiria, entre 1899 i 1903, les diferents expressions de la modernitat artística i literària en el significat ampli i divers que havia caracteritzat l'antic *L'Avenç* —i que *Catalònia* havia esmussat— i que constitueix una de les característiques fonamentals del Modernisme. Així, al costat dels Rusiñol, Gual, Riquer, Maragall, Massó i Torrents, Guanyavents, Tell i Lafont, Iglésias, Roviralta, Enric de Fuentes, Frederic Rahola, Josep M. Jordà, Perés o Matheu i dels mallorquins Miquel S. Oliver, Joan Alcover, Miquel Costa i Llobera i Gabriel Alomar, *Pèl & Ploma* acull els joves Marquina (en català i en castellà), Montoliu (Manuel), Josep Pijoan, Carles Capdevila, Eugeni d'Ors, Jaume Pahissa, Fèlix Escalas, Xavier Viura, Joan Llongueras, Joan Oller i Rabassa, Manel Folch i Torres i Luis de Zulueta.

una mano de artista y un corazón de hombre, son, al mismo tiempo, como confesaba el mismo Verlaine «*aegri somnia*», *sueños de los que inspiran al enfermo las estrambóticas flores pintadas en las cortinas de su cama*.<sup>10</sup>

Dedicar-se «seriosament a les lletres» vol dir rebutjar el diletantisme i assumir professionalment la condició d'artista, sense concessions a un públic «adormit, fatigat i apesarat», declararà Gual a «Voldria», el pròleg a *Donzell qui cerca muller* (1910), el desvetllament del qual és condició indispensable per a la «regeneració artística d'Espanya» i el primer pas per a la regeneració política de l'estat que acaba de liquidar, amb la guerra de Cuba, les darreres colònies i una quota important de poder a Europa i al món. Per això, tot i ser produïdes i editades a Barcelona, *Luz* i *Pèl & Ploma* es dirigiran explícitament a un públic espanyol —el mateix, segurament, a què es dirigirà *Arte Joven* (1901), la breu i significativa aventura editorial de Francesc d'A. Soler i Pablo Ruíz Picasso a Madrid (Herrera, 1997)—, al qual se li demana un compromís amb l'art com a única via de regeneració d'Espanya. Com escriu Utrillo a «Arte nuevo. La regeneración artística de España»:

[...] un país como el nuestro y el de los demás *inquilinos* de la península, que componemos la *entidad* España, si no podemos improvisar un pasado ni un presente científico, podemos sensatamente echar mano de cuanto se ha producido artísticamente y apoyados en tan sólida base, erigirnos en *foco* artístico respetable y respetado. Las obras literarias a base artística, la pintura, la poesía intelectual y la música en sus distintos aspectos, son mejores murallas que las chapas blindadas y los serones de tierra, así como los cerebros fuertes, atacan a los débiles y les resisten, mejor que las más perfeccionadas baterías a eclipses *sincrónicos*. Pero todo esto, no se improvisa; precisan sólidas bases y solo en algunas cosas artísticas contamos con las primeras materias indispensables; hasta ahora, el principal factor, un público ilustrado y remunerador hacía completa falta y malograba los esfuerzos mejor dirigidos; hoy, ya es otra cosa y la costra débil por donde el esfuerzo de la inteligencia rompe la costra de la indiferencia rayana en la imbecilidad, este punto sensible que debe y puede acreditararnos como centro artístico, es el drama lírico.<sup>11</sup>

A aquest públic il·lustrat i remunerador es dirigirà també el projecte del Teatre Íntim, de Gual, en el qual participarà el grup de Rusiñol en ple, però també a la potenciació de «las obras literarias a base artística, la pintura, la poesía intelectual

10. «Paul Verlaine», *Luz*, vol. II, núm. 8 (1a setmana desembre 1898), p. 88. En cursiva a l'original. Eduard Marquina i Luis Zulueta signen les traduccions al castellà dels poemes de Verlaine «Arte poética», «Vendimias», «El esqueleto» i «La hostería», p. 88-89.

11. A. L. de BARÁN (Miquel UTRILLO), «Arte nuevo. La regeneración artística de España», *Luz*, núm. 7 (4a setmana novembre 1898), p. 74-75.



y la música en sus distintos aspectos».<sup>12</sup> Per això, al costat de les diverses propostes artístiques provinents de Rusiñol, Josep M. Roviralta presentarà Gual com una de les promeses de la modernització de la literatura catalana en publicar a *Luz* el poema inèdit «Flors»:<sup>13</sup>

Hemos puesto en Gual nuestras más hermosas esperanzas, las de crear en Cataluña un arte completamente deslindado de las tendencias hasta ahora conocidas: Gual nos lleva la esperanza de hacer comprender que Cataluña siente, y en su modo de sentir, no se amolda a ninguna escuela.<sup>14</sup>

Gual havia començat a publicar poesia el 1895 en relació estreta amb la seva pràctica artística i amb els ulls posats en l'obra de Rusiñol, com ho demostra la coincidència entre el poema «La música» i un dels plafons simbolistes del Cau Ferrat, o la publicació del *Llibre d'horas. Devocions íntimes* (1899) com a resultat de la seva investigació en el camp de la poesia en prosa partint sobretot del model d'*Oracions* i de *Fulls de la vida*.<sup>15</sup> Seguint el recorregut horari del dia, Gual ofereix «una visió cíclica de la vida, des del naixement fins a la mort, amb imatges de factura prerafaelita» (Batlle, 2001, p. 57-58). També com Rusiñol, Gual és un dels artistes «totals» que es proposa portar fins a les últimes conseqüències el sacerdoci de l'art. Per això, la mirada del poeta artista és a la base d'unes peces híbrides —quadres poemàtics, nocturns, cants populars—, producte de la síntesi entre música, paraula i color per a aprofundir els nivells de suggestió i d'emotivitat en l'expressió de les analogies entre la naturalesa i els estats de l'ànima i aconseguir, per mitjà del xoc emotiu, la connexió íntima amb el lector —oient o espectador— i, consegüentment, la seva redempció i purificació: «sublimar-nos» —escriurà en el pròleg a la segona edició de *Blancaflor. Cant popular armonisat per la escena* (1904)— «per medi de l'expressió senzilla, la inclinació a l'hermosura, l'aspiració a la bondat...».

12. A. L. de BARÁN (Miquel UTRILLO), «Arte nuevo. La regeneración artística de España» (1898), p. 74-75.

13. Adrià GUAL, «Flors (Inèdit)», *Luz*, núm. 3 (15 desembre 1897), p. 2-3.

14. J. M. R. (Josep M. ROVIRALTA), «Adrián Gual», *Luz*, núm. 3 (15 desembre 1897), p. 2.

15. El mateix any 1899, Apelles Mestres publicava *Llibre d'horas*, a la Llibreria Espanyola d'Antoni López, amb un pròleg-diàleg entre l'autor dels poemes i el crític Josep Roca i Roca. Malgrat la coincidència del títol i la condició d'artista poeta de Mestres (cosa que podia fer pensar en un cinquè llibre sorgit de l'experiència del llibre com a espai de l'art total), els poemes d'Apelles Mestres responen a una idea del tot convencional de la poesia i el pròleg planteja un rebuig evident del simbolisme portat fins a les últimes conseqüències.

### LES CRISANTEMES, D'ALEXANDRE DE RIQUER

Al costat de Gual, finalment, *Luz* fa un cas especial a Alexandre de Riquer,<sup>16</sup> a qui Francesc d'A. Soler dedica una semblança a propòsit de la imminent aparició del llibre *Crisantemes*, acompanyada d'un dels trenta-quatre poemes que el componen —el poema xxv— i de quatre il·lustracions del mateix Alexandre de Riquer que —amb els títols de «Primavera», «Estiu», «Tardor» i «Hivern»— constitueixen un exemple clar del refinament i la modernitat de la proposta poètica d'un dels artistes més representatius i polifacètics del Modernisme artístic.<sup>17</sup> Soler presenta Riquer com un artista conegut pel «público ilustrado, el público inteligente» que l'admira «porque ve en él uno de los primeros artistas españoles»:

Es un artista inspiradísimo, un artista que siente lo que dibuja, que está tan identificado con el arte, que para él el arte lo es todo y este culto que al arte tributa, necesariamente debe de traslucirse en sus obras que resultan completas y correctas, aparte de la exuberante inspiración que todas ellas respiran.<sup>18</sup>

Francesc d'A. Soler, que el 1901 intentarà sense èxit portar a Madrid una iniciativa semblant a la revista *Luz* amb Picasso com a director artístic, situa Riquer en l'avantguarda del moviment artístic que es proposa regenerar des de Catalunya la societat espanyola:

Hoy que el arte está tan viciado, que el mal gusto campea a sus anchas y lo invade todo en España, vemos en Cataluña una pléyade brillante de artistas que desinteresadamente están luchando para regenerarnos artísticamente.

Cataluña, forzoso es confesarlo y no nos mueve al hacerlo la pasión; Cataluña marcha a la vanguardia del movimiento artístico español y esto de puro sabido nadie se atreve ya a discutirlo, puesto que salvando contadas excepciones no encontraremos un artista notable en el resto de España.

En vano se oponen los partidarios del obscurantismo en el arte, a este movimiento que se ha iniciado con gran fuerza; en vano ponen diques para contener esta revolución que ha de regenerarnos; todos los obstáculos, todos los escollos serán salvados por los que, entusiastas del arte moderno que tiende a romper moldes anticuados y rutinarismos ridículos, se han lanzado con ardor a la lucha segurísimos del triunfo.<sup>19</sup>

16. Alexandre de RIQUER, «Crisantemas. Primavera. Estiu. Tardor. Hivern», *Luz*, vol. II, núm. 3 (4a setmana octubre 1898b), p. 28-29.

17. Francesc d'A. SOLER, «Alejandro de Riquer», *Luz*, vol. II, núm. 3 (4a setmana octubre 1898), p. 27-28.

18. Francesc d'A. SOLER, «Alejandro de Riquer» (1898), p. 27.

19. Francesc d'A. SOLER, «Alejandro de Riquer» (1898), p. 27.

Soler ressegueix la trajectòria de Riquer com a dibuixant i com a cartellista reconegut internacionalment abans de presentar la seva tasca com a escriptor. *Crisantemes* continua l'estela del llibre anterior, *Quan jo era noy* (1897), construït sobre la recreació dels records de la infantesa:

Son naturales los cuadros que en él nos presenta, tan sentidos, tan llenos de vida, tan inspirados, que evocan en nuestra alma recuerdos de un pasado que ya no puede volver, de un pasado de ilusiones y de esperanzas, de un pasado tranquilo, alegre y apacible.<sup>20</sup>

Sobre *Crisantemes*, assenyala que són una «colección de artículos literarios que llamarán seguramente la atención por la corrección con que están trazados y por su inspiración brillantísima». Quan el llibre surt publicat, al cap d'un mes, el poema en prosa escollit com a exemple és el XXII, que a *Luz* apareix amb el títol «La bacant»:

A ella, la forma escultural del segle d'or d'Atenes no li escau.

És de color esblaimat de flor exòtica i concentra la vida en la rojor dels llavis, en lo brill esbojarrat dels ulls que guspiregen.

Té l'expressió perversa i l'ample gest de la bacant moderna. Esgroguèida, nirviosa, és la imatge vivent del vici refinat, de la luxúria.

Sacerdotissa obscena, de vells i joves revifa el plaer extenuat: en sa boca hi xuclen los petons que al dring de l'or hi esclaten; metzina que hi deixa el llavi sec, la boca salabrosa i la consciència contorbada.

Los seus sospirs són los sospirs d'escola: son pit, joguina de lascius, no nodrirà mai l'infantó rialler color de rosa, de rínxols d'or i de mirada d'àngel; que per allí on les altres dones donen vida, ella dona la mort.

I envellirà sens que son cap s'acotxi, sens que la desperti la idea redemptora ni el temor paorós del *dies irae*; no flectirà el genoll penedida; lo desig de perdre's en la fosca solitària sota la volta de la nau colpejant-se el pit, de cap en terra a la llum tremolosa de la llàntia, no el sentirà jamai. Lo neguit amorós de vida eterna que fa vessar les llàgrimes, lo penediment que santifica amb la pregària i el místic desconhort, ni l'esperança, no niaran en ella.

És la bacant lasciva, l'obscena cortesana, l'eixorca decadent de fi de segle.<sup>21</sup>

És a dir, la dona moderna, l'ídol de perversitat que atreu i que alhora fa basarda al jo poètic, el caminant que, d'acord amb la màxima de Maurice Barrès que encapçala *Crisantemes* —«L'esprit souffle où il veut, nul ne sait d'où il vient, où il

20. Francesc d'A. SOLER, «Alejandro de Riquer» (1898), p. 28.

21. Alexandre de RIQUER, «Crisantemas. La Bacant», *Luz*, núm. 6 (3a setmana novembre 1898c), p. 63. Il·lustració d'Alexandre de Riquer.

va»—, s'arrisca a explorar els boscos. Encara que, com ocorre a *Boires baixes*, el caminant es vegi incapaç d'atènyer l'ideal i opti per convertir l'experiència del viatge en paraula, en poesia, en música. I, encara que, com adverteix Ors al final de la crítica que dedica a *Boires baixes* a *Pèl & Ploma*, «potser com a aquella cançó que va fer perdre el camí al viatger estrany *les boires se l'han enduta...*», la conclusió és clara: «Sí. Però... quina *música!*...».<sup>22</sup>

Les *Crisantemes* de Riquer —com *Oracions* i *Fulls de la vida* de Rusiñol, el *Llibre d'horas* de Gual i *Boires baixes* de Roviralta— adopten i adapten el poema en prosa com a forma d'expressió de les sensacions d'un jo fos, integrat en la natura. El jo hipersensible de l'artista, l'únic dels mortals capaç de copsar les correspondències entre els diferents elements de la natura —el sol, la lluna, les estrelles, el mar, les flors, els arbres, el bosc, el llac, la serp, les salamandres, les abelles, els follets i les fades—, és el jo del poeta, del caminant de la terra, un jo que mira i endevina els secrets de la natura: la vida i la mort, el bé i el mal, en una unió indestructible; els cicles de la natura i de les estacions de l'any són com una forma d'etern retorn.

El caminant resa davant de les belleses creades per l'individu o per la força de la natura (*Oracions*), desgrana els fulls d'una vida marcada per la nostàlgia del passat i una malenconia còsmica, en què la bellesa esdevé mòrbida, mortuòria, decadent, fruit de la degeneració i la mort. El caminant fuig de la ciutat i, tanmateix, s'adreça a la «ciudadana adolescent»<sup>23</sup> o a la «ciudadana de forma escultural» (*Crisantemes*) perquè no caigui en la temptació d'endinsar-se en el bosc màgic, en el jardí abandonat, on la natura ha reconquerit el seu espai, on el vent regna, les flors canten i riuen i les aigües quietes conviden a entrar en el repòs del somni i de la mort. Les flors són omnipresents en aquesta poesia antiretòrica, sincera, exploració dels estats de l'ànima de l'artista poeta a través del motiu simbòlic del jardí abandonat, al qual Rusiñol dedica una de les seves «oracions», i es converteix en tema de totes i cadascuna d'aquestes obres: l'autoreferencialitat.

La «crisantema» XIV n'explora les deus; la XIII, la condició del poeta, identificat amb el pastor que troba la vareta màgica de l'última fada, que es converteix en flauta en el seu «devocionari íntim», que parla del «cant etern de l'ànima devota». El cant, el vent, el mar o les flors adquireixen consistència simbòlica («flors de debò», si pensem en Mercè Rodoreda), més que no pas descriptiva o analítica. La raó es troba en crisi, tal com ho demostra la «crisantema» XXVI (segurament una

22. Eugeni d'ORS, «*Boires baixes*, poema d'en Josep M. Roviralta i d'en Lluís Bonnín», *Pèl & Ploma*, núm. 85 (1 febrer 1902), p. 260-269, especialment la p. 269.

23. Aquest mateix caminant, que s'adreça a la «damisella ciudadana» en el pròleg a *Drames rurals*, es converteix en la veu narrativa de Víctor Català i, en definitiva, podríem dir que és el personatge que unifica l'obra d'art total que Víctor Català construeix.

de les primeres distopies de la literatura catalana contemporània), amb la humanitat vencedora de la mort condemnada a la grisor eterna:

Cansada de tants segles de fer feina, la Mort, lassa, va voler reposar.

Son exèrcit formidable de malalties i rancúnies va ensopir-se en lo país del silenci a la vora dels interminables llacs negres murallats per les roques quietes que argenta la lluna, i tot lo del món va viure sens finir.

La nova vida essent lo complement de la mort i havent desaparegut aquesta, aquella desaparegué en lo mateix temps. Los pits van estroncar-se, los gèrmens se varen assecar, i tota paternitat deixà d'ésser.

*L'home etern*, pelegrinant va conèixer els llocs més escondits del món, i ni la terra, ni les profunditats, ni les altures van guardar sos secrets misteriosos.

L'experiència i l'estudi li revelaren lo *perquè* de totes les coses, fins que vingué el dia en què tots los homes, nivellats pels mateixos drets i el mateix saber, foren iguals.

Los arbres guardaven eternament ses fulles, les flors immortals badaven al sol ses amples corolles, interminable primavera floria al món sens que una flor pogués marcir-se; mes havien desaparegut los perfums, i les poncelles s'enyoraven eternament poncelles.

No brotava ni una fulla ni una flor novella, la inquebrantable regularitat de l'existència prosseguia amb sa immutabilitat fadigosa.

Les boscuries s'estenien immenses, encantades, los aucells s'ajocaven en la gola dels bronzes de guerra i les daines que apagaven la set en los estanys a on bevien les panteres, aixís com les dones rebolcant-se enjogassades amb los lleons i tigres, eren espectacles que els havien sorprès en los llunyans principis de la vida sens fi.

L'home havia baixat pel cràter dels volcans escorcollant les entranyes de la terra; al fons de la mar esmeragdada, havia construït palaus de pòrfit i blocs de turqueses que ombrejaven los boscs de coral i les algues viatjadores, perseguint somnis inextingibles, evocats en la velada llum de les profunditats líquides i que sempre tenien com ideal suprem lo record de la Mort o d'una nova vida.

Sentien la fadiga del caminant etern que a la vista hi té sempre les mateixes terres, dormint sota les branques esteses com a naus immenses dels boscs prodigiosos, sens que l'aparició, la riallada fresca, la inesperada visita d'una companya desconeguda vingués a sorprendre la nostàlgia de la vida.

La realitat d'una existència sens fi havia esborrat tot misteri amb l'*omni scienciae*, i, perdut lo misteri, s'havien perdut les arts i la poesia.

Los ideals d'un més enllà etern van desaparèixer amb la possessió de l'eternitat que els hi fou concedida.

L'esperança d'un demà compost tan sols de la vida de l'ànima, amb exclusió de la bèstia, s'havia extingit, i sens que la Mort ne fos culpable, la fe va morir, com va morir l'amor, sagrada flama que alimenta l'esperit.

Caravanes errants, perseguidores d'un *no sé què* indefinible, seguien l'una darrere l'altra, mudes i capficades; estol d'éssers errants com a visió de somni, cercant en professó inconscient lo que els feia falta, cercant en una cosa indefi-

nible que els deslliurés del buit que sentien; i aquells romiatges quietes se topaven amb altres romiatges que esferèits arrossegaven lo mateix buit a dintre.

Lo món revellit no engendrava ni una idea nova; amb la sola mirada, *los immortals* endevinaven lo pensament que ocupava el cervell dels altres, pensament gastat que no encloïa un intent ni una expressió que no fos vulgaritzada de centúries enrere.

La humanitat arrossegava la pesantor de l'existència, l'enyorament de la vida, la set del *no ser*, d'un més enllà rialler sempre, eternament variable i eternament verge, compost de misteris, d'ignoràncies i de sensacions inesperades.

\* \* \*

De sobte, com una ventada frescal vinguda de planetes llunyans, va comunicar-se amb la rapidesa del llamp un tremor esgarrifós, i d'un cap a l'altre de la terra va alçar-se un plany clamant misericòrdia.

Tot lo que viu i posseeix una ànima, alçava un reso fervent pregant al Déu de les batalles que els fes venir la mort i les formidables malalties, rancúnies i misèries; que els tornaveus adormits de les muntanyes repercutissin los sons de guerra, i responguessin a l'alenada de la pólvora, als espetecs de la dinamita i als sons amenaçadors dels cors de guerra, com al sord terratrèmol dels exèrcits devastadors i gent malvada.

Demaven que la sang se refredés fora les venes, que el plany dels empesats matés d'esgarripança, que les flors se marcissin, que els sols caniculars esberlessen les planes, que el pes del gebre soterrés les viles i la Mort triomfalment estengués ses negres ales damunt del món enter i es despertés del somni letàrgic que la tenia adormida i com apoderada de si mateixa al fons de la vall impenetrable, al peu de les aigües estancades dels llacs pestilents dels nenúfars grocs, voltada d'iris negres, gegants, que obrien part damunt d'Ella ses corolles somniadores.<sup>24</sup>

Si Rusiñol adreça les seves oracions a un lector intelligent, còmplice, artista, que comparteix amb el poeta el cansament «de caminar per les planes esteses de grisa monotonía», del «viure ensopit», i si Gual explora el viatge de l'artista per la seva pròpia cambra (interior) sense perdre el punt de llum que dona sentit a l'existència humana i que té segurament poc a veure amb la divinitat catòlica, les «crisantemes» que cull el jo poètic del llibre de Riquer en el seu viatge pel món deixen en l'ànima del lector el pes de la solitud, la tristesa i el decandiment més que no pas el ressò de la vida. Malgrat que la seva condició de «lluc» manté Alexandre de Riquer dins els límits de l'ortodòxia catòlica i que no concep el sentit de l'existència de l'individu més ençà o més enllà de l'Etern creador que és font de

24. Alexandre de RIQUER, «XXVI», a *Crisantemes*, Barcelona, Llibreria d'Àlvar Verdaguer, 1899, p. 85-90. Amb il·lustracions d'Alexandre de Riquer.

vida, el poder de la poesia, de la construcció de l'artefacte simbòlic, de l'ús paradoxal de la sinestèsia per a intensificar el xoc emotiu destinat a provocar en el lector una comunió directa amb l'obra d'art, tot plegat empeny l'artista poeta a l'exploració dels límits, dels abismes i els misteris de l'ànima humana, de l'instint, de la barbàrie i de la fascinació del mal.

## PER CONCLOURE

I cal dir que aquesta transgressió —probablement, inconscient— es fa extensible a la producció poètica posterior de Riquer, tant la poesia amorosa aplegada a *Anyorances*, a *Aplech de sonets. Les cullites. Un poema d'amor* (1906) i al recentment publicat *Petons* (Planellas, 2020), com la cosmogonia poètica que representa una obra com *Poema del bosch* (1910). Tot i que, com assenyala Èliseu Trenc a propòsit d'*Anyorances*, les imatges de la natura que acompanyen els poemes situen el dolor, la tristesa i la nostàlgia per la mort de l'estimada —muller, musa i amant— en «l'espai privilegiat de l'amor i la felicitat perdudes» i, al mateix temps, «símbol d'eternitat, ja que torna a néixer sense fi en el cicle vital de les estacions» (Trenc, 2010, p. 23), aquesta anhelada harmonia còsmica manté una relació sinestèsica i paradoxal amb el contingut eròtic i decadentista del text. El poeta Eduardo Marquina va presentar aquest contrast, altament ambigu i inquietant, com una de les grans troballes de l'exploració poètica de Riquer en la crítica que va dedicar a *Anyorances*:

Riquer no ha acertado a *monumentalizar* por completo su dolor. Ha fabricado y cincelado su estatua con alto sentimiento de belleza y nobles anhelos ideales; pero al terminarla, se ha levantado en su pecho la ola durmiente del amor antiguo, ha contemplado la estatua con ojos ardientes de hombre y no ha vacilado en descargar sobre ella, con transporte fogoso, su martillo. La huella queda en una que otra línea rota; en uno que otro contorno, demasiado humano; la estatua se ha conmovido y un deseo de vitalidad ha puesto en sus ojos un resplandor de angustia... Este es el libro.<sup>25</sup>

És el crit, l'esgarip, la dissonància que s'escapa d'una forma que pretén ser delimitadora, allò que manté l'obra oberta per al lector de tots els temps. I el que, en definitiva, converteix Alexandre de Riquer en un contemporani.

25. Eduardo MARQUINA, «Libros nuevos. "Anyorances. Poesies íntimes", por A. de Riquer», *La Publicidad* (edició de la nit, 22 gener 1903).

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AULET, Jaume. «La revista *Catalunya* (1903-1905) i la formació del Noucentisme». *Els Marges*, núm. 30 (gener 1984), p. 29-53.
- BARÁN, A. L. de (Miquel UTRILLO). «Arte nuevo. La regeneración artística de España». *Luz*, núm. 7 (4a setmana novembre 1898), p. 74-75.
- BATLLE, Carles. *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.
- CASACUBERTA, Margarida. «La poesia modernista». A: CASTELLANOS, Jordi; MARRUGAT, Jordi (dir.). *Història de la literatura catalana*. Vol. VI: *Literatura contemporània (II): Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2020, p. 85-160.
- CASTELLANOS, Jordi. «Josep Pijoan i els orígens del Noucentisme». *Els Marges*, núm. 14 (1978), p. 31-49.
- «La poesia modernista». A: MOLAS, Joaquim (ed.). *Història de la literatura catalana. Part moderna*. Vol. VIII. Barcelona: Ariel, 1986, p. 247-323.
- CERDÀ I SURROCA, Mariàngela (ed.). «Introducció». A: *Boires i crisantemes: El poema en prosa modernista*. Barcelona: La Magrana, 1990, p. 7-28.
- COMADRAN ORPI, Marc. «“L'art per fer pàtria”. Els certàmens literaris a Sabadell (1882-1923)». *Plecs d'Història Local*, núm. 157 (abril 2015), p. 2-4.
- F. «Moviment artístich». *L'Atlàntida*, núm. 72 (27 gener 1899a), p. 2-3.
- «El Dr. Torras y Bages als Jochs Florals». *L'Atlàntida*, núm. 88 (20 maig 1899b), p. 2-3.
- GIRALDOS ALBESA, Francisco. «Alexandre de Riquer». *L'Atlàntida*, vol. II, núm. 59 (28 octubre 1898), p. 5.
- GUAL, Adrià. «Flors (Inèdit)». *Luz*, núm. 3 (15 desembre 1897), p. 2-3.
- HERRERA, Carlos. *Picasso, Madrid y la generación del 98: la revista «Arte Joven»*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 1997.
- J. M. R. (Josep M. ROVIRALTA). «Adrián Gual». *Luz*, núm. 3 (15 desembre 1897), p. 2.
- MARAGALL, Joan. «La nueva generación». *Diario de Barcelona* (26 novembre 1893).
- MARQUINA, Eduardo. «Libros nuevos. “Anyoranses. Poesies íntimes”, por A. de Riquer». *La Publicidad* (edició de la nit, 22 gener 1903).
- «Noticias». *Catalunya Artística*, núm. 117 (11 setembre 1902), p. 599.
- ORS, Eugeni d'. «Boires baixes, poema d'en Josep M. Roviralta i d'en Lluís Bonnin». *Pèl & Ploma*, núm. 85 (1 febrer 1902), p. 260-269.
- «Paul Verlaine». *Luz*, vol. II, núm. 8 (1a setmana desembre 1898), p. 88.
- PLANELLAS, Maria (cur.). «Estudi introductori». A: RIQUER, Alexandre de. *Petons*. Barcelona: Trípole, 2020, p. 13-37.
- RIQUER, Alexandre de. «Els foners». *Catalònia*, núm. 1 (25 febrer 1898a), p. 6-8.
- «Crisantemas. Primavera. Estiu. Tardor. Hivern». *Luz*, vol. II, núm. 3 (4a setmana octubre 1898b), p. 28-29.
- «Crisantemas. La Bacant». *Luz*, núm. 6 (3a setmana novembre 1898c), p. 63.
- «XXVI». A: *Crisantemes*. Barcelona: Llibreria d'Àlvar Verdaguer, 1899, p. 85-90.
- SOLER, Francesc d'A. «Alejandro de Riquer». *Luz*, vol. II, núm. 3 (4a setmana octubre 1898), p. 27-28.



- TRENC, Eliseu. «La fusió entre imatge i text en els reculls poètics dels pintors poetes catalans de l'esteticisme al modernisme». A: *Actes del Quinzè Colloqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Lleida, 2009)*. Vol. 2. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2010, p. 7-29.
- «Els reculls poètics del Modernisme». A: QUINEY, Aitor; TRENC, Eliseu; VÉLEZ, Pilar. *El llibre català en temps del Modernisme*. Barcelona: Viena Edicions: Consorci del Patrimoni de Sitges, 2020, p. 205-218.
- TRENC, Eliseu; TRENC, Amandine. «*Boires baixes*, un décor et une mélodie au service d'une atmosphère». A: VÉDRINÉ, Hélène (dir.). *Le livre illustré Européen au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*. París: Éditions Kimé, 2005, p. 145-156.



## «Quan dorms sota el fullatge». La poesia amorosa d'Alexandre de Riquer

Maria PLANELLAS SAUMELL  
Universitat Oberta de Catalunya

A l'hora d'aproximar-nos a la poesia amorosa d'Alexandre de Riquer cal tenir en compte que, encara que als llibres es marqui una divisió entre poemes d'amor i poemes de mort, tots són escrits després del traspàs de la seva esposa —Dolors Palau mor el 1899 i els primers manuscrits que conserva el col·leccionista Joan Graells són del 1900—, amb la idealització que això comporta.

A través de la seva poesia amorosa podem reconstruir una biografia de l'estimada, dispersa a *Anyorances* (1902), però més estructurada a *Petons* i finalment consolidada a *Un poema d'amor* (1903). És clar que tractar tots tres títols com a llibres és fer trampa, perquè el segon no s'arriba a publicar en vida del poeta. *Petons*, una obra pòstuma que es fa pública el 1977, ha gaudit de l'atenció dels estudiosos de l'artista polifacètic,<sup>1</sup> però no és l'únic recull de poesia lírica abandonat abans de convertir-se en volum. Al començament d'un sonet que publica a *Catalunya Artística* l'any 1904 Riquer indica, entre parèntesis, que aquest forma part «del *Poema amorós*, que està en premsa» (p. 44). A diferència del cas de *Petons*, es desconeix si se n'han conservat les proves d'impremta. Afortunadament, Graells en posseeix un testimoni manuscrit, gràcies al qual podem comprovar que dinou composicions del *Poema amorós* passen a *Un poema d'amor*. No tinc prou dades per afirmar si es tracta d'una evolució del mateix conjunt i Riquer només hi canvia el títol (el fet que a la portadella d'*Un poema d'amor* hi manqui l'article tal vegada reforça aquesta teoria), o si crea un llibre nou a partir de la fusió de *Petons* (deu composicions) i *Poema amorós*, i per això cap dels dos títols no es publica de manera independent.

1. En parlen, entre d'altres, Maria Àngela CERDÀ (2017, p. 312-314), Jordi CASTELLANOS (1984, p. 298) i Eliseu TRENÇ i Alan YATES (1988, p. 76-81).

Aquí només em centraré en la poesia estructurada en llibres i que, com a mínim, va arribar a les proves d'impremta. És evident que es podrien establir diferents divisions. La primera és la més senzilla: d'una banda, *Anyorances*, i de l'altra, *Petons* i *Un poema d'amor*. Faig aquesta separació basant-me en el fet que el poeta, que va escrivint i reescrivint, reaprofitava poemes de *Petons* per a *Un poema d'amor*, però no hi barreja mai les composicions d'*Anyorances*. El primer grup, doncs, és més deutor de la poesia tradicional catalana, així com de Verdaguer i Mestres, tot i que també presenta composicions clarament dantesques; el segon, d'imaginari més petrarquista, divideix els poemes segons si són *in vita* o *in morte*. Però també podríem llegir els tres llibres en un itinerari circular, ja que a *Un poema d'amor* recupera temes d'*Anyorances* que havia deixat de banda a *Petons*.

Sigui com sigui, els tres llibres no es poden tractar de manera independent. Encara que les preferències poètiques de Riquer variïn —no sé fins a quin punt podem parlar d'evolució, perquè per les dates dels manuscrits és fàcil constatar que alguns poemes d'*Anyorances* i *Petons* els escriu a la vegada, i en canvi té molt clar on els ha de posar, i mai no fa transvasaments entre els dos reculls— i, malgrat aquestes variacions, hi ha alguns temes que es mantenen inalterables en els tres volums.

Comencem a desfilars, doncs, per *Anyorances*. Per a Maria Àngela Cerdà, el llibre és «un autèntic breviar amorós que dedica a la memòria de l'esposa morta» (2017, p. 307). No és la primera a dir-ho: Maragall, a la ressenya que en fa al *Diario de Barcelona*, el 20 de novembre de 1902, destaca la intensitat i la puresa en el plany del que ha perdut la mare dels seus fills, i en aquesta sinceritat veu traces de poesia pura. La ressenya que fa Salvador Vilaregut a *Juventut* va en la mateixa direcció, i marca la rellevància del «sentiment altament poètic que l'embolcalla per complert, donant-li un perfum de gran sinceritat que sedueix i corprèn al llegidor» (1902, p. 744).

Un dels errors que podem cometre en atansar-nos a la poesia de Riquer és cercar-hi meticulosament les traces de Dante Gabriel Rossetti que, com a màxim exponent del preraphaelisme a Catalunya, suposem que ha de tenir. Alan Yates i Eliseu Trenc, tanmateix, ja ens han advertit que no es tracta d'un preraphaelita pur. Primer, perquè també beu del simbolisme francès. Segon, per les limitacions lingüístiques i filosòfiques que tenia aleshores el marc cultural català en oposició a l'anglès. I, tercer, perquè Riquer és molt deutor dels models de la cultura popular catalana —recordem que inclou en la seva producció una cançó de bressol que es mimetitzava amb la melodia del noi de la mare (xvii)— i, també, de la poesia del moment, en la qual destaca la influència de Verdaguer i el seu llibre *Flors de Maria* (Trenc i Yates, 1988, p. 74-75; Trenc, 2000, p. 128). I jo encara hi afegiria el seu amic Apelles Mestres, sobretot pel que fa a la descripció dels paisatges.

Quan Riquer va donar a llum aquest llibre de poemes, Mestres ja feia més de vint-i-cinc anys que havia publicat el seu primer volum i no només s'havia consagrat com a cantor de la natura, sinó que havia creat una poètica tota seva, que anys més tard encara tenia continuïtat. Fins i tot a *La Revista*, ja el 1922, ho admetien: «hi ha en la lírica catalana una tradició de malícia descriptiva que separa la valoració mítica de la naturalesa enaltida per en Maragall, de la cupiditat panteista d'alguns devots de l'Apeles Mestres» (D. J., 1922, p. 43).

Ara no és moment d'arriscar-nos a inscriure Riquer dins d'un paradigma o d'un altre, i només direm que no és estrany que prengui el seu amic com a model quan es posa a escriure. I és així com, a *Anyorances*, ja s'hi poden trobar poemes que remetent a composicions de Mestres.

En els records de les passejades també s'estableix un curiós diàleg bidireccional amb Mestres. El poeta barceloní (a *Cants íntims*, «La selva», dins *Idilis. Llibre segon*) evoca els volts amb l'estimada, que en aquell moment és viva; anys més tard, després de la mort de Laura, escriu *Semprevives*: allà fa el mateix exercici que Riquer, i recorda, amb la melangia que encomana la naturalesa, tots els llocs per on han passat.

La natura, de fet, és l'escenari de gran part de la poesia amorosa de Riquer, fins al punt que, com assenyala Trenc, «és també l'element que recorda al poeta l'eternitat, ja que torna a néixer sense fi amb el cicle de les estacions» (2000, p. 130). La vinculació a aquest procés cíclic no és estrany en altres poetes del moment, però potser qui s'entrega amb més entusiasme a la seva poetització és, de nou, Apelles Mestres, que té reculls dedicats exclusivament a les hores, als mesos o al pas de les estacions (*Llibre d'horas*, de 1899; «Los mesos», dins *Cants íntims*, de 1889). En tot cas, és una idea molt diferent a la del *Roser de tot l'any* de Verdaguier (1893), que pren forma de dietari religiós i se centra en el calendari litúrgic, no en els canvis de la natura.

Tornem ara al dol de Riquer, que no es desvincula del cicle. A la composició XI té l'esperança que «la tardor passarà», però aquí, després de l'hivern no hi ha previsió d'una nova primavera. Només pot aspirar a trobar de nou la felicitat quan la mort el dugui al seu costat. I al poema xxxv arriba la primavera, però l'estació no aconsegueix esbargar-li el dolor. A la composició xxxix també recupera el cicle estacional: veu l'estimada «Com flor marcida que s'emporta el vent», d'un arbre que ha florit abans de temps i s'esvaeix amb la «glaçada tardanera».

Els paisatges que descriu poden ser nocturns (xxix i xl), tardorencs (xxiii), primaverals (l, lii), o, encara que no tinguin tant de pes, de llocs concrets, com ara Montserrat (xl, viii). Però no són només els grans espectacles el que el fascina: les flors —i aquí sí que podem posar com a referència la poesia de Verdaguier— sovint són l'eix que dona sentit al poema (xii, xiii, xxxi). I a la composició xxvii, sense desviar-se de la temàtica floral, fa una incursió a l'orientalisme, i parla de «Lo ku-

muda, lo gran lliri / que els Brakmes han consagrat». No podem deixar de banda el protagonisme dels ocells —cosa gens estranya, si tenim en compte la seva obra pictòrica. Els fills, per exemple, esdevenen l'aucellada que «Piula de fam i fred» (*Anyoranses*, II); ell s'identifica amb el rossinyol que canta perquè ha perdut la companya —«jau morta sobre los fills nonats / son cap enfora penja, i té els peus enramats» (*Anyoranses*, IV)—, i també són els ocells que l'acompanyen en la nostàlgia, quan baixa serra avall, després d'una excursió solitària (*Anyoranses*, XXVIII).

El record de l'estimada difunta es fon amb la naturalesa, fins al punt que esdevé una dona fada. Aquesta figura no té tant de pes com el que tindrà a *Petons*, on, aprofitant la temàtica més eròtica del recull, la dona sovint és descrita en sintonia amb l'aigua, la font, etc. Cerdà explica aquesta relació: «Té encara, la *dona-fada*, unes associacions aquàtiques, context simbolista dins l'obra en què, com hem vist, de l'aigua pura emana la bellesa» (2017, p. 334). De totes maneres, si a *Anyoranses* aquest símbol no és central, també hi ha composicions que l'empren (X, XXIV), amb especial menció del poema XXXIV, quan l'estimada, assedegada després d'una caminada, s'acosta a la font:

«Besa el rec clar i acabaran tes penes;  
que una nimfa agraïda calmarà  
lo foc amb què lo sol inflà tes venes;  
del fons del toll, la nimfa somriurà».

I al dar-li el bes te veia emmirallada  
en lo tranquil sotet d'aigua gemada,  
ton esguard espiant-me amb ulls verdosos,  
xuclant petons d'uns llavis humitosos  
ben aferrats als teus, que es reflectien,  
i de ta boca ferventment bevien.<sup>2</sup>

Ara la dona d'aigua és una excepció, perquè l'estimada és una presència espiritual que sembla que el vetlla després de la mort:

A voltes penso, enganyat,  
que vetlles prop del meu llit  
i escorcollo hipnotisat  
l'ampla fosc de la nit.

(*Anyoranses*, III)

2. Els textos prefabrians s'han normalitzat d'acord amb els «Criteris de transcripció per a les obres maragallianes» (ARDOLINO *et al.*, 2017).

En la seva absència, la venera com una santa; per exemple, al poema LIX, el poeta confessa: «Caic de genolls davant la teva imatge». Fet i fet, el que el sedueix a *Anyorances* és la figura de la «dolça piadosa» (xxxii), la dona guia que li donarà la mà, el durà «per l'espai» i el redimirà (vi). I així entren en joc els models italians, principalment el de Dante, i no només pel que fa a la figura femenina. A la composició v, fa una processó d'ànimes que semblen tretes del purgatori; i també en aquest mateix poema parla de «l'aspra selva», d'on «suau s'eleva la humil pregarà».

En parlar de l'estimada, Trenc detecta en *Anyorances* nombroses imatges que expressen el «desig comú de tornar a viure l'amor terrenal en la glòria del Paradís» (2000, p. 126): d'aquí ve el desig de fugir, «de volar a una altra estada» (ix). I passem als dos poemes en què Dolors s'assimila a la figura de Beatriu. A la composició xxxvii, en què hi ha una clara influència de «La donzella benaurada» de Dante Gabriel Rossetti (traducció de Jeroni Zanné, recollida en la monografia de Cerdà), hi llegim un viatge astral, en què la dona exerceix de guia. I també inclouria dins aquesta línia dantesca la tercera estrofa de la composició que clou el llibre, en què ella s'ha trasmutat en un «raig de llum, irradiant, puríssim», que diu:

Soc la santa promesa d'una llum consagrada;  
alenada vital, pura, immaculada,  
que ansia el complement i anhela amb son anhel:  
soc d'un món eternal, sempre teva, i del cel.

(*Anyorances*, LXII)

Per tant, a *Anyorances* Riquer intenta lligar una sèrie d'influències, a partir de la idea del dol, que fa de fil conductor. Dante Gabriel Rossetti, Dante Alighieri, Verdaguier, Mestres i la poesia popular catalana. D'altra banda, si ens hi fixem, cada composició funciona de manera individual, i fins i tot es poden llegir per grups temàtics, que ha d'anar configurant el lector, tot i que no aconsegueix crear la impressió d'unitat final.

Passem al segon bloc, *Petons* i *Un poema d'amor*. El primer llibre, segons Trenc i Yates, «stands as a significant stage in Riquer's poetic production, a work which might have achieved viability if its positive features had not been subsumed in the subsequent collection and part of its weakness overcome there» (1988, p. 80). També Jordi Castellanos en parla, i el considera un «intent d'adaptació a la poètica classicitzant d'exaltació vitalista, que s'esforça a compaginar amb l'idealisme i el misticisme» (1986, p. 298).

El volum recupera d'*Anyorances* el dol, l'escenari natural, la dona fada, que aquí sí que té un paper més representatiu, i introdueix o destaca temes com el bes

(a partir del títol), i la maternitat, un concepte que assumeix connotacions més sensuals respecte al volum anterior. Potser és també per això que el poeta s'auto-censura, segons Trenc i Yates, quan al final de la primera part fa: «després estriparem los versos amb què cantes» (1988, p. 77).

També, en contraposició amb la citació anterior —torno a Trenc i Yates—, «*Petons* does not contemplate the possibility of a transcendental Love and reunion beyond the grave» (1988, p. 80). Per tant, tot allò que es relaciona amb la figura de Beatriu —de fet, la part més dantesca d'*Anyorances*— ha desaparegut.

El que m'interessa remarcar d'aquest volum no és tant l'acceptació de la sexualitat, que ja assenyala el títol i de la qual han parlat els estudiosos que se n'han ocupat, sinó la influència del petrarquisme, que es pot trobar, per posar-ne l'exemple més evident, en la presència freqüent de l'estimada dormint. Això es pot interpretar com a premonició de la mort, perquè només apareix a la primera part. Al poema XIV li demana que no es desperti, ja que això trencaria l'encís: «dorm i somriu que es baden poncelles dins el cor!». A la composició IX, ella reposa, i es fusiona amb tota la naturalesa que l'envolta:

Quan dorms sota el fullatge, que hermosament t'escau  
l'atenuant reflexe de la verdosa nau,  
la llum que per les branques filtra, tot tremolant  
a claps d'or movedissos, te besa, festejant  
les curves delicades i fines de ton cos  
que sorgeix d'entre l'herba i ruixades de flors.

Ara bé, si cerquem el text més petrarquista, ens adreçarem a la composició XIX, en què la veu poètica demana a Pan que canti «avui que el llorer rosa ombreja mon amor», i clou el poema amb un: «Ella que s'ha dormida al descantar-se el dia / espera que es desvetlli dessota el bosc tot blau». Riquer, sense renunciar a fer l'ullet al *lauro*, canvia la planta aromàtica per un baladre.

Passem, per acabar, a *Un poema d'amor*, el qual per a Trenc i Yates, culmina el cercle de la poesia amorosa de l'autor (1988, p. 80). Amb aquesta culminació hi ha un retorn a l'espiritualitat d'*Anyorances*, «now, unlike *Petons*, Riquer can transcend despair through the hope of being reunited beyond the grave with his beloved» (1988, p. 83); tot i això, en aquest recull es noten més les seves limitacions literàries (1988, p. 82).

El motiu principal d'aquesta davallada qualitativa és la tria de la forma: el sonet. Perquè Riquer en té de bons, però de vegades cau en tots els defectes que criticava Apelles Mestres a «De poetica catalana». I no es tracta només d'errades tècniques. Com deia el seu amic, «en el sonet, o hi sobrarà sempre algun vers o la conclusió vindrà brutalment sobtada, atapeïda en els darrers versos» (1902, p. 59).



I aquesta afirmació l'hem d'agafar amb pinces, ja que no afecta ni totes les composicions d'aquesta forma, ni tots els sonets que escriu Riquer, que en té alguns de molt reeixits. Ramon Miquel i Planas, a la ressenya de *Joventut*, critica justament això. A grans trets, considera que «literàriament se'ns presenta mal preparat, i d'aquí ve lo deficient de sa producció en aquest ordre» (1906, p. 296) i assenyala que l'error principal és haver triat «una forma poètica tan complicada com el sonet, qui requereix una traça i un domini del llenguatge molt superiors a la que l'artista manifesta posseir» (1906, p. 296).

En aquest llibre Riquer posa més esforç en l'estructura, que, si abans, a *Petons*, tenia dues parts (*in vita* i *in morte*), ara en té tres: *ver sacrum*, sol del migdia i sol post. Un altre error que podem atribuir a l'autor és d'encallar-se en els tòpics més masegats de la poesia amorosa. Això passa especialment a la primera part, en què, tanmateix, es pot trobar una composició prou aconseguida i que no té equivalent ni a *Anyorances* ni a *Petons*, per descriure la trobada inicial:

Al punt que los meus ulls sorpresos varen veure  
ta ingènua positura humil, de collegiala  
vestida amb l'esclavina posada per distreure  
el jove brotonar de florida primala,

desvergonyidament, encar m'ho pots retreure,  
amb habitud d'artista de la que feia gala,  
mirant-te poc a poc, que bé vaig entreveure  
l'hermós poncellejar que un sant perfum exhala!

Llavors, al deturar la mirada atrevida,  
topava ton esguard d'aucelleta afligida;  
la sang transparentava en ta pell ruborosa

i ta boca contreta amb actitud plorosa;  
captaven los teus ulls clemència de bon cor,  
i aixís, en lloc de forma, trobava mon amor.

(*Un poema d'amor, II*)

En aquest poema, i en d'altres, sembla que el poeta vulgui establir un eix cronològic: coneixença i núpcies, a la primera part, i poemes que remetent a l'inici de la vida matrimonial o que anuncien la maternitat (XIV o XVII), a la segona part. Ara bé, entremig hi va intercalant composicions amoroses, més o menys encertades, que entrebanquen el ritme (XVIII, XIX), que es recuperarà amb els poemes sobre el part, la imatge de la mare i el nadó com a escena secular (XXII) o la pèrdua d'alguns fills nounats.

El més interessant d'*Un poema d'amor* és que introdueix el dolor en la vida de Dolors Palau, que als altres dos reculls havia idealitzat. Intenta inserir composicions més realistes, i descriu l'estimada esgotada després del part (xxi), o el dolor de la pèrdua dels fills, quan queda a la casa «un bressolat desert, sens vida, abandonat» (xxvi), o quan tot esdevé silenciós després d'una mort prematura: «i en nostra llar, de viure fortunat, / los xiscles s'han suspès de la mainada» (xxvi).

A la tercera part, després de la mort d'ella, recull alguns motius dels llibres anteriors, però incorpora, en aquesta deriva realista, una religiositat més tradicional: és ell qui s'ha d'adreçar a Déu i pregar-li per trobar un més enllà, no és l'estimada que l'acosta al paradís: «Pietat, Senyor: Creador omnipotent, / estreny el llaç que ens lliga eternament!» (xxxvi). Quan s'adreça al creador, parteix també de la tradició cristiana. Revisa, per exemple, el Nou Testament (Mt 6, 24-34) en afirmar que «Déu ha donat al lliri una noble existència», i si els ocells, les roses, els desvalguts no són deixats de la mà de l'altíssim, l'home també hi ha de confiar (xl). Finalment, després d'etapes de ceguera espiritual, sembla que és recompensat i finalment pot contemplar la seva bellesa «en l'hort del paradís pregant il·luminada!» (xlvii).

És clar que això no funciona en clau cronològica, és a dir, no aconsegueix la pau, perquè al sonet següent veu una «jove blanca desconeguda» (xliii) que li fa pensar en ella, i el poema que clou el recull parla d'un viatger assedegat que no troba aigua (xliv). Amb això, si ho llegim com un diari petrarquesc, podríem pensar que ha tornat a l'etapa de sequera espiritual.

En total, el llibre té quaranta-quatre poemes: vuit a la primera part, vint a la segona i setze a la tercera. Trenc diu que potser la intenció és d'acostar-se a les quaranta-tres seccions de *La Vita Nuova* (2000, p. 149), que ja és una partició discutible. Sigui com sigui, la impressió del recull és que moltes de les composicions hi són per ocupar espai i, a banda de trencar el ritme, en fan baixar la qualitat global. A més a més, potser torna a cometre l'error d'intentar barrejar massa coses: l'idealisme, el petrarquisme de *Petons*, i el realisme en la descripció de la maternitat, el part, la mort dels fills, etc.

Amb això acabem el recorregut. La conclusió és que la poesia de Riquer representa un model de poètica amorosa catalana que no podem menystenir. Com altres companys de generació, explora diferents camins, i pretén casar la tradició literària europea més consolidada amb la cultura popular catalana, sense deixar de banda les noves tendències. Sí, comet errors, però sovint se'n surt, i deixa com a llegat una obra literària de vàlua, que es pot llegir de manera independent o com a complement de la pictòrica però, en qualsevol cas, mereix tota la nostra atenció. I és cert que, amb l'oportunitat de l'efemèride, algunes de les obres que només trobàvem en llibreries de vell s'han tornat a publicar. Potser d'això es tracta, de continuar aquest camí amb altres propostes, tant d'estudis com d'edicions.

**REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES**

- ARDOLINO, Francesco; CASALS, Glòria; MORETA, Ignasi; QUINTANA, Lluís. «Criteris de transcripció per a les obres maragallianes». *Haidé: Estudis Maragallians*, núm. 6 (2017), p. 129-140.
- CASTELLANOS, Jordi. «La poesia modernista». A: RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim. *Història de la literatura catalana*. Vol. VIII. Barcelona: Ariel, 1986, p. 247-323.
- CERDÀ, Maria Àngela. *Els preraphaelites a Catalunya: L'art total: modernisme simbolista*. Ònix Editor, 2017. [1a ed., 1981]
- D. J. «Les rectorals, poesies de Mossèn Angel Garriga». *La Revista: Quaderns de Publicació Quinzenal*, núm. 153 i 154 (1-16 febrer 1922), p. 43.
- MARAGALL, Joan. «Un libro piadoso». *Diario de Barcelona* (20 novembre 1902), p. 13693-13694. Citat al volum *Periodisme*, encara inèdit, de les *Obres completes* de Joan Maragall, ed. a cura de Francesco Ardolino, Ignasi Moreta i Lluís Quintana.
- MESTRES, Apelles. «De poetica catalana. Fragments d'un llibre inèdit». *Joventut*, núm. 102 (23 gener 1902), p. 59-60.
- MIQUEL I PLANAS, Ramon. «Alexandre de Riquer. - *Aplech de sonets. Les cullites. Un poema d'amor*. - Barcelona. 1906». *Joventut*, núm. 326 (10 maig 1906), p. 296.
- RIQUER, Alexandre de. *Anyorances*. Barcelona: A. Verdager, 1902.
- «Sonet». *Catalunya Artística*, núm. 3 (28 juliol 1904), p. 44.
- *Petons*. Ed. a cura de Maria Planellas. Barcelona: Trípole, 2019.
- TRENC, Eliseu. *Alexandre de Riquer*. Barcelona: Caixa Terrassa: Lunwerk, 2000.
- TRENC, Eliseu; YATES, Alan. *Alexandre de Riquer (1856-1920): The British connection in Catalan 'Modernisme'*. Sheffield: The Anglo-Catalan Society, 1988.
- VILAREGUT, Salvador. «Anyorances: Poesies íntimes, per Alexandre de Riquer». *Joventut*, núm. 146 (27 novembre 1902), p. 774-775.



## **Il·lustracions**





FIGURA 1. Ramon Casas, *Retrat de Jacint Verdaguer*, cap a 1901. Museu Nacional d'Art de Catalunya, donació de l'artista, 1909. Núm. d'inventari 027620-D.  
FONT: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2024.

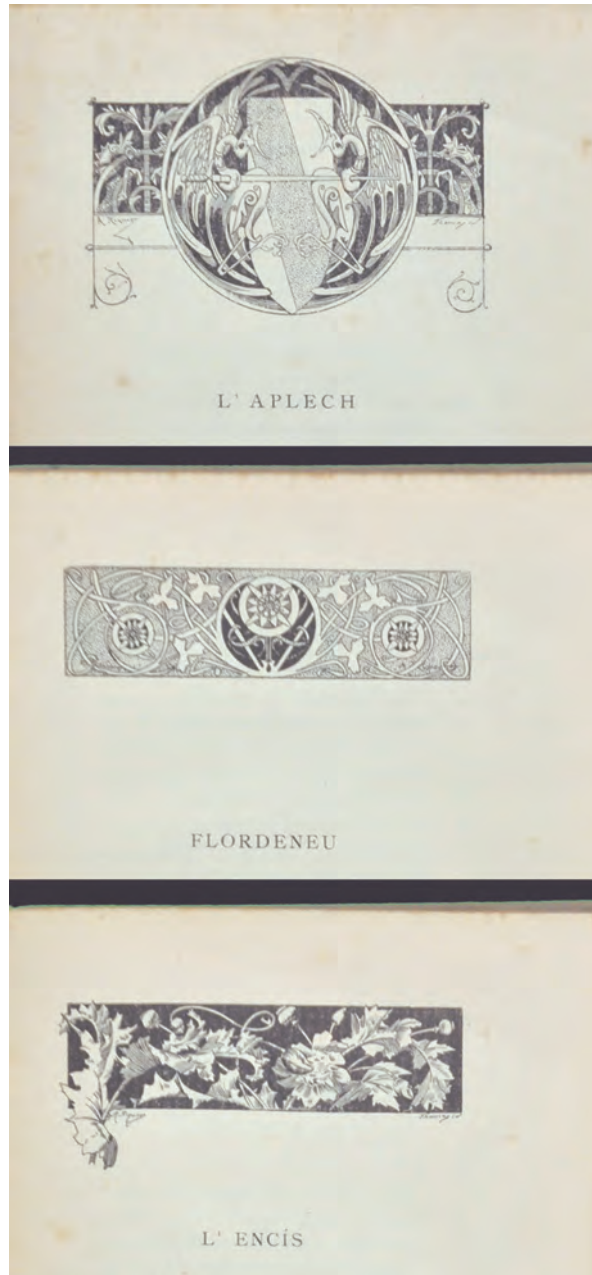


FIGURA 2. Capçaleres decoratives de tres capítols de *Canigó*, 1886, dibuixades per Alexandre de Riquer.  
FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.



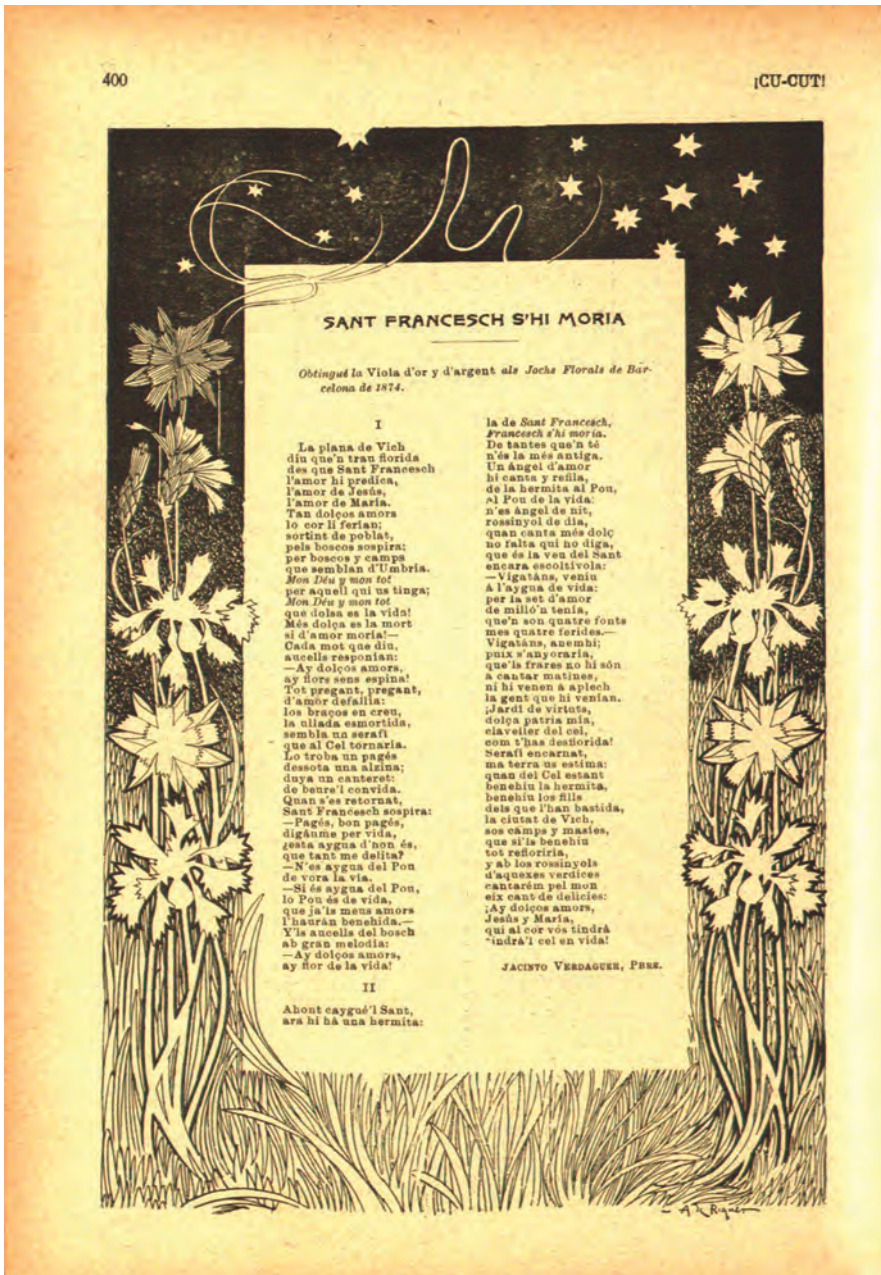



FIGURA 3. Orla que emmarca el poema verdaguerià «Sant Francesch s'hi moria» en el número d'homenatge de ¡Cu-Cut!, del 19 de juny de 1902.

FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.



TORNADA

*De la patria bella Aurora,  
que per Ripoll nos isqué,  
de Catalunya Senyora,  
feu re florir nostra fe*

La bandera Vos donareu  
vostre mantell s'axumpla,  
s'acempla fins Barcelonís  
y la Patria s'hi abrigha.  
Escombrada de gent mora  
Catalunya renaixqué:

Oh Contessa, cap a Ausona  
vostre mantell s'axumpla,  
s'acempla fins Barcelonís  
y la Patria s'hi abrigha.  
Escombrada de gent mora  
Catalunya renaixqué:

Perquè us faça companyia  
vos fundà aqueix Monestir  
hon en terra nit y dia  
cants del cel pugan sentir.  
Lo son Fill vos hi companyora  
per cantar-vosthi també.

Del Pilós seguint l'exemple  
son hesatí Bisbe y Abat,  
vos dedica aqueix gran Temple,  
aliqueu del Principat.  
De la Patria Fundador,  
que sa llar aquí tingué:

Axeccat com doble flama  
sos dos braços al Senyor,

# Goigs de Santa Maria de Ripoll.

per Mossèn Jacinto Verdaguer

ni set beldes reclama  
los set dons del Sant Amor:  
rich mosaich té per estora,  
per cimbori un encensó:

¡Quina pàgina de gloria  
ab son dit li grava al front,  
ab los fets de nostra historia,  
la sagrada, y la del mont!  
Jesu críst eix cel enlora,  
de famor astre seré:

Es aqueixa portallada  
graditós arch triomfal,  
que us alçà la Patria mudada  
d'una roça de Puigmal.  
Oh Judith, escapadora  
de Holoternes agaré:

Nostres Comtes tots venian  
a portarvos llurs trofeus,  
y, al morir-se, tots volian  
reposar a vostros peus.  
De tots ells sou guardadora  
Del Pilós a Blerengat:

A vostra coroma bella  
vos hi posen per florens  
cada cèn una capella  
exos cingles y tirons:  
d'exos pobles son Pastora,  
la ramada os coneix bé:

Mans sacrilegues un dia  
cremaren eix Monestir,  
y de Vos, dolça Maria,  
nos laurem de despedir?  
Sospirant dia qui os anyora,  
Sol del cel quàn vos veuré!

Lleó Tretze nostre Pare,  
qui en son cor té als catalans  
dits, al vèureus sense Mare  
vull que'n tingueu com abans;

y es Estrella de la aurora  
la que trista nit'a pongué:

Oh Maria, vostre braçco  
nostra Patria aquí lunt braçat,  
més de fer sos primers passos  
de Ripoll a Montserrat.  
Aixa terra que os adora  
de sos maïs guarida bé:

Deix mil anys de nostra gloria  
Vos, Maria, sou're'l Sol,  
la clau d'or de nostra historia  
que té aquí engrat l'arc col.  
Deix pags y Conquistadors,  
conquistau los cors també:

Vos sou la Àlga divina  
qui ensagréu de voler  
a una raça gegantina  
per la terra y per la mar.  
De la Patria vetlladora,  
desvetllau vostre algué:

En aqueixa confluència  
de torrents y de canins,  
font d'amor y de clemència,  
esperàu dia palegrins.  
Deix moltsos son guardadora,  
sou consol de qui no'n té:

Puix un altre Bieho Ollva  
aqueix Temple hi restaurat,  
Vos que'n sou la padra viva  
restauràu lo Principat.  
De la raça fundadora  
l'esperit tornau també:


*De la patria bella aurora,  
que per Ripoll nos isqué,  
de Catalunya Senyora,  
feu re florir nostra fe.*

s. Ora pro nobis Sancta Dei Genitrix.

OREMUS. Deus, qui per Immaculatam Virginitatem dignum Filio tuo habitaculum preparasti: quoniam; ut qui ex morte ejusdem Filii tui praevasi, cum ab omni labe praeversasti, nos quoque mundos ejus intercessione ad te pervenire concedas. Per eundem Dominum, etc.

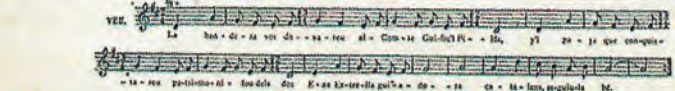
ii. Ut digni effectumur promissionibus Christi.

Música de F. Altó. TORNADA



COPLA

VEZ.



Publicació de la LLIGA ESPIRITUAL DE NOSTRA SENYORA DE MONTSERRAT, de Barcelona, - 1912

Tipografia La. RENARDEN - Mallorca, 254

FIGURA 4. Goigs de Santa Maria de Ripoll, 1912.

FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.



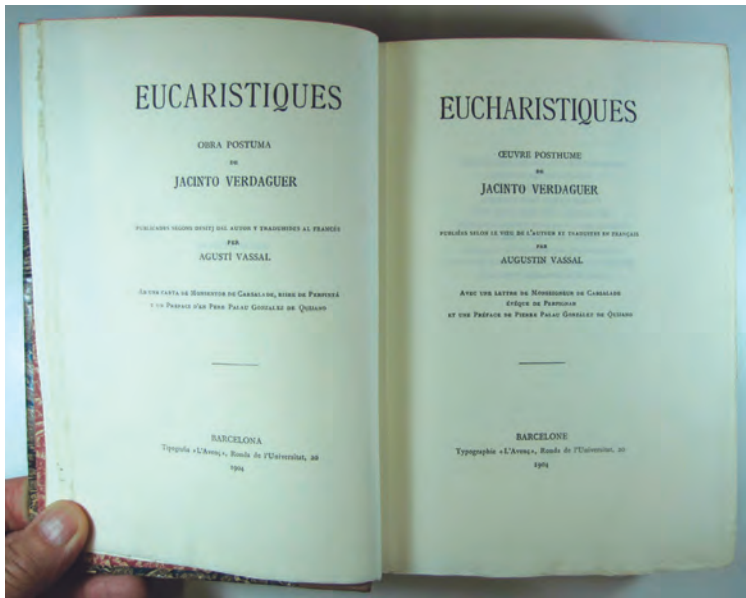


FIGURA 5. Portades de l'edició bilingüe pòstuma d'*Eucarístiques*, 1904, de Verdaguer, amb pròleg de Pere Palau González de Quijano.  
 FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.



FIGURA 6. Anuncis de carnaval, de Mestres (a l'esquerra) i Riquer (a la dreta).  
 FONT: Col·lecció Xavier Jové.



FIGURA 7. Medievalisme. Apelles Mestres, targeta de visita, 1873 (a l'esquerra); Alexandre de Riquer, medalló per a Francesc Vidal, 1888 (a la dreta).  
FONT: Col·lecció Xavier Jové.



FIGURA 8. Cromos de Xocolata Amatller, de Mestres (a l'esquerra) i Riquer (a la dreta), cap a 1900.  
FONT: Col·lecció Xavier Jové.





FIGURA 9. Concurs de cartells per a Pastillas Morelló, 1899, Mestres (a l'esquerra) i Riquer (a la dreta).  
FONT: Col·lecció Xavier Jové.



FIGURA 10. Apelles Mestres, portada de *Juventut*, 1903 (a l'esquerra) i exlibris d'Alexandre de Riquer, 1905 (a la dreta).  
FONT: Col·lecció Xavier Jové.

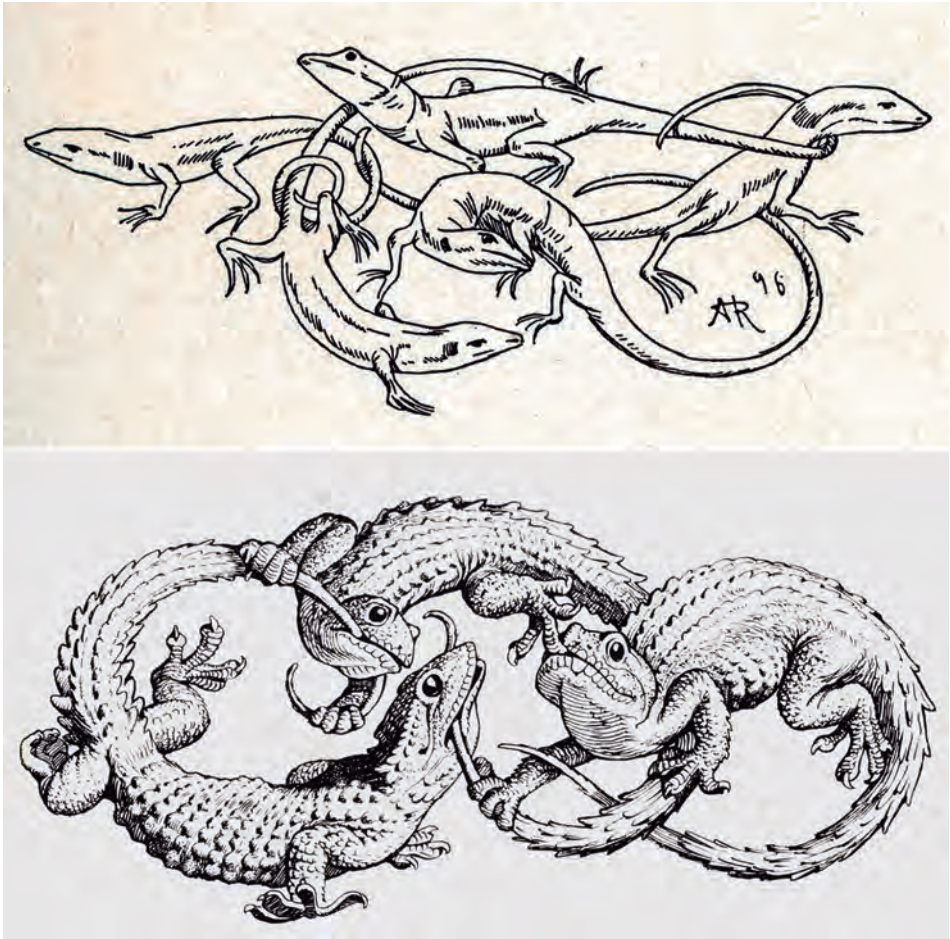


FIGURA 11. Sanefes de rèptils. Alexandre de Riquer, *Quan jo era noy*, 1897 (a dalt); Apelles Mestres, *Liliana*, 1907 (a baix).  
FONT: Col·lecció Xavier Jové.

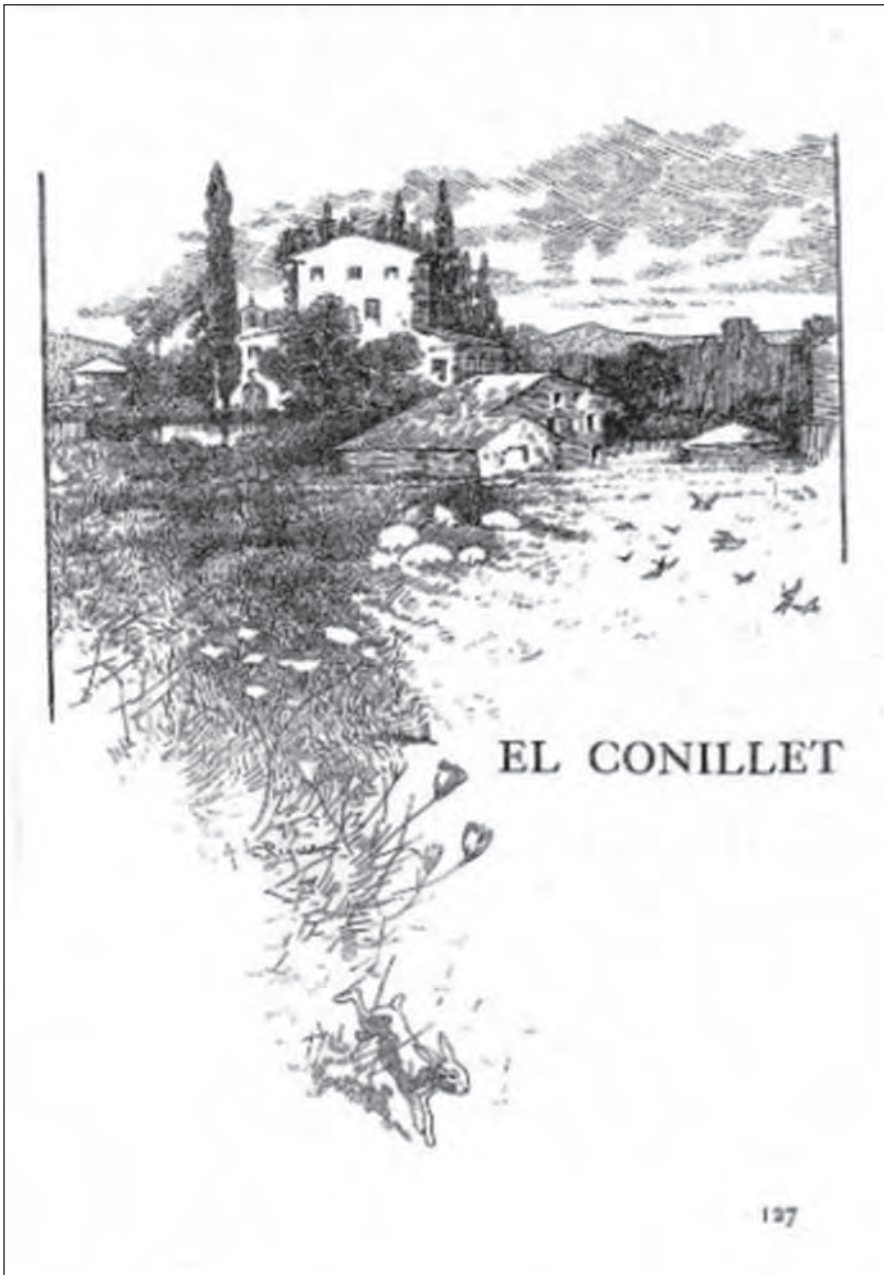


FIGURA 12. Alexandre de Riquer, Bassols, casa pairal de la família Riquer a la Segarra, capçalera del conte «El conillet», a *Quan jo era noy*, 1897, p. 127.

FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.





FIGURA 13. Alexandre de Riquer, cuina de Bassols, 1876, dibuix.  
FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.



FIGURA 14. Alexandre de Riquer, Bas-sols, fent punta, 1876, dibuix.  
FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.



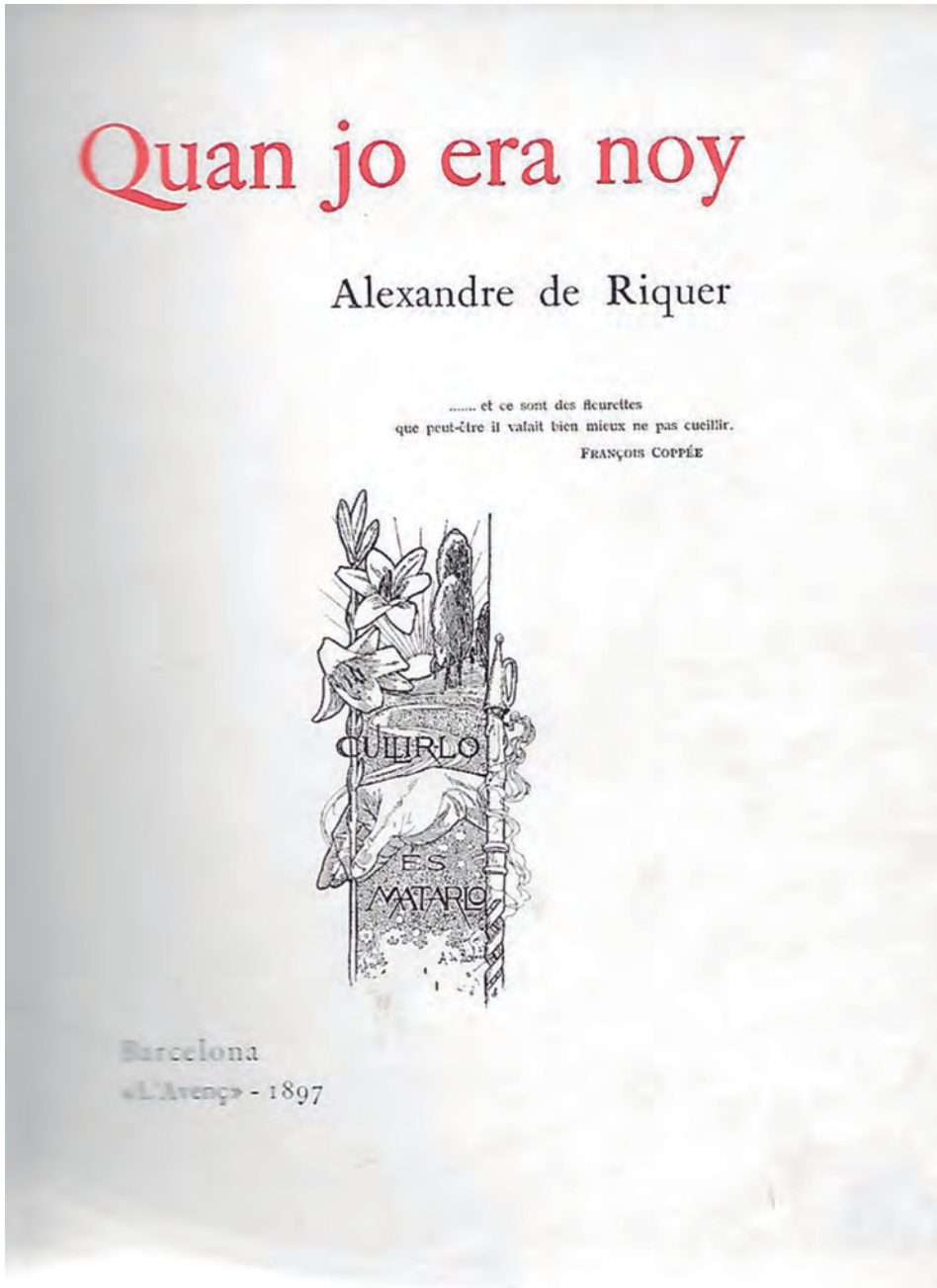


FIGURA 15. Alexandre de Riquer, portada de *Quan jo era noy*, Barcelona, L'Avenç, 1897.

FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.



FIGURA 16. Alexandre de Riquer, paisatge de la Segarra, 1876, oli sobre tela.  
FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.

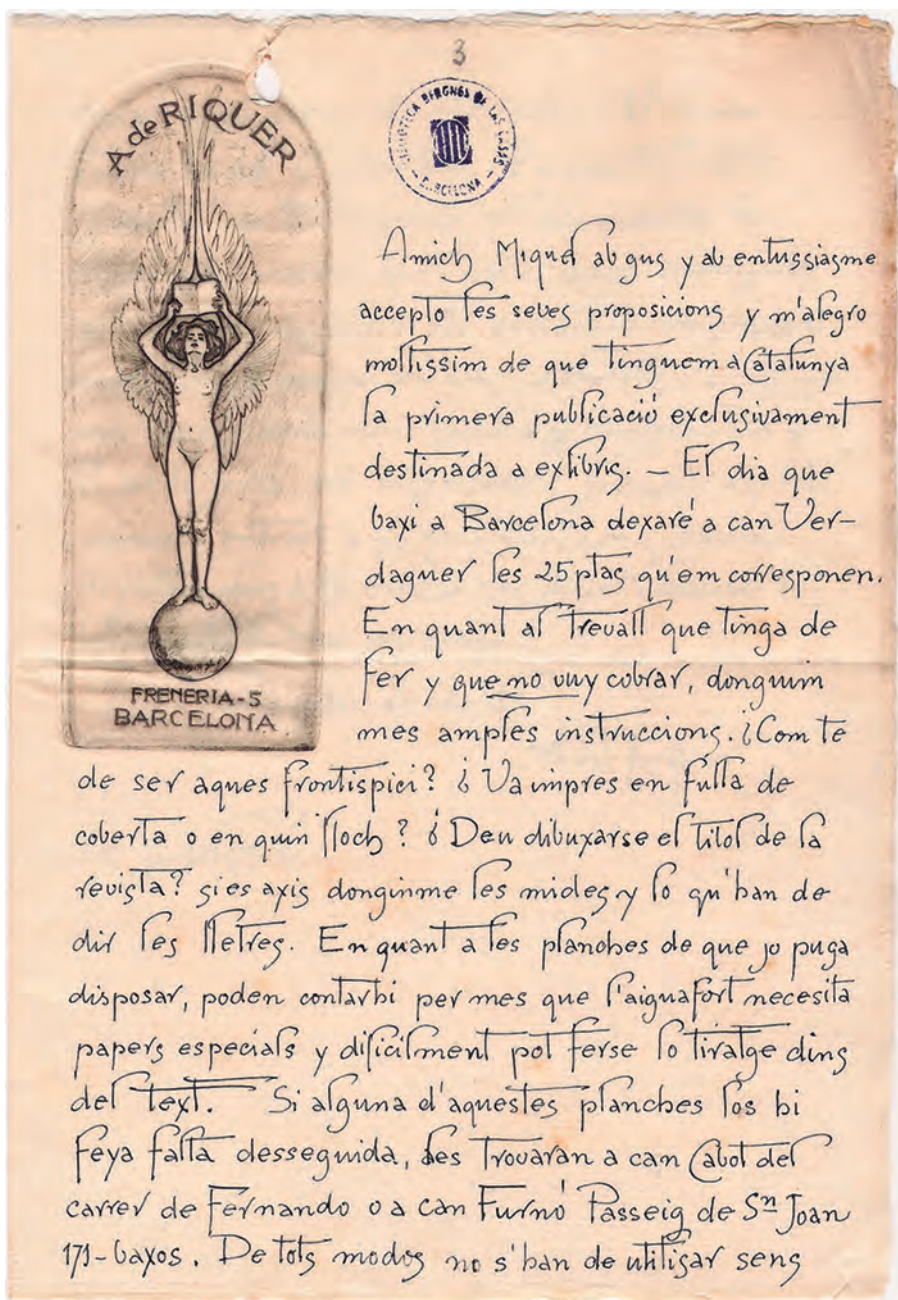


FIGURA 17. Carta d'Alexandre de Riquer a Ramon Miquel i Planas (30 juliol 1903).  
 FONT: Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Fons Ramon Miquel i Planas.





FIGURA 18. Sobrecoberta del primer número de la *Revista Ibérica de Exlibris*, composició al·legòrica d'Alexandre de Riquer, amb lletres dibuixades per Josep Triadó, 1903.  
 FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.

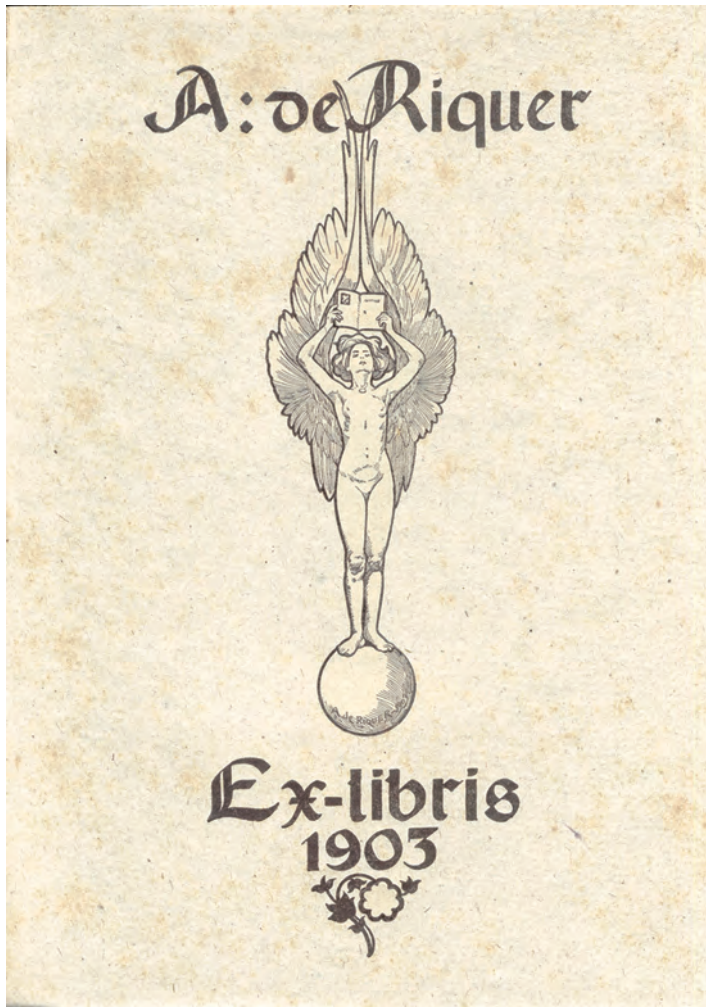


FIGURA 19. Frontispici del llibre d'Alexandre de Riquer, *A: de Riquer: Ex-libris*, 1903.

FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.

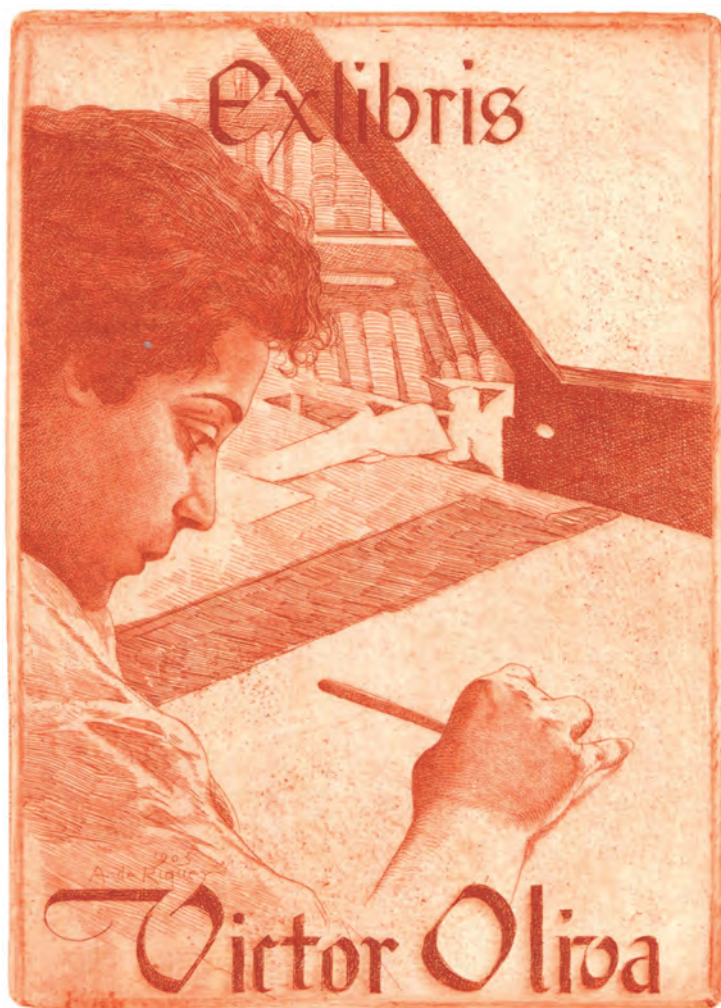


FIGURA 20. Alexandre de Riquer, *Exlibris Victor Oliva*, 1903, aiguafort.  
FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.





FIGURA 21. Alexandre de Riquer, *Exlibris R. Miquel*, 1903, aiguafort.

FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.



FIGURA 22. Alexandre de Riquer, *3ra. Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, 1896, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Antic Fons del Gabinet de Dibuixos i Gravats. Núm. d'inventari 000455-C. FONT: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2024.



FIGURA 23. Alexandre de Riquer, *Poesies d'en F. Casas y Amigó*, 1901. Museu Nacional d'Art de Catalunya, adquisició de la col·lecció Plandiura, 1903. Núm. d'inventari 000410-C.

FONT: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2024.





FIGURA 24. Alexandre de Riquer, *Nimfa als peus d'un bust escultòric*, cap a 1890-1900. Museu Nacional d'Art de Catalunya, donació de Jean de Riquer Laborde, 1972. Núm. d'inventari 108628-D. FONT: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2024.



FIGURA 25. Alexandre de Riquer, *Llorer rosa*, 1920. Museu Nacional d'Art de Catalunya, donació de Jean de Riquer Laborde, 1972. Núm. d'inventari 108630-005.

FONT: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2024.



FIGURA 26. Alexandre de Riquer, targeta (a l'esquerra) i anunci comercial (a la dreta) dels tallers A. Riquer y Cía, 1892.

FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.



FIGURA 27. Alexandre de Riquer, *Figura olorant cascalls*, plafó decoratiu per a la casa del dentista Bofill, 1887. Museu Nacional d'Art de Catalunya, donació de Soledat Pascual i de Llanza, vídua de Ramon Bofill, 1940. Núm. d'inventari 029518-000. FONT: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2024.



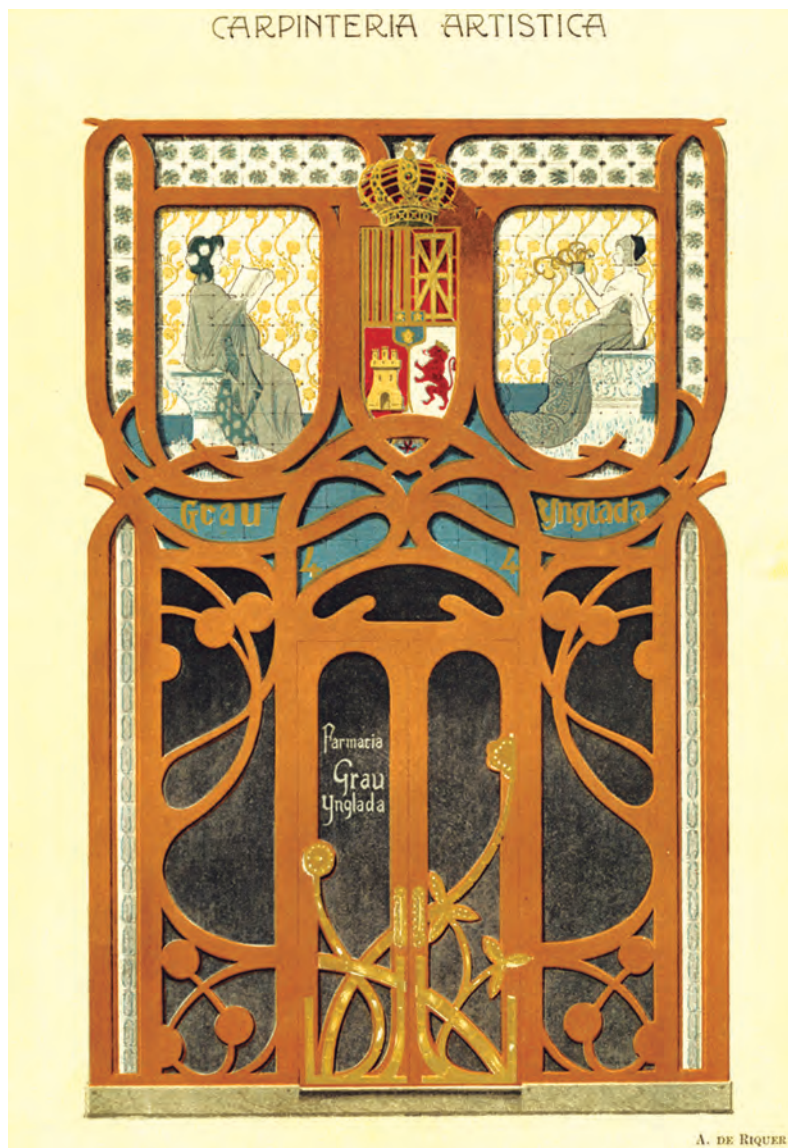


FIGURA 28. Alexandre de Riquer, projecte de fusteria de la façana de la farmàcia Grau Ynglada, 1900.

FONT: Andrés Audet y Puig, *Carpintería artística: Recopilación de los mejores modelos de carpintería clásica y moderna de autores nacionales y extranjeros*, Barcelona, Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí, cap a 1900, a *Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico* (en línia), <[https://bvpb.mcu.es/museos/es/catalogo\\_imagenes/grupo.do?path=277699](https://bvpb.mcu.es/museos/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=277699)>, sota llicència Creative Commons Attribution 4.0 International, <<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>>.

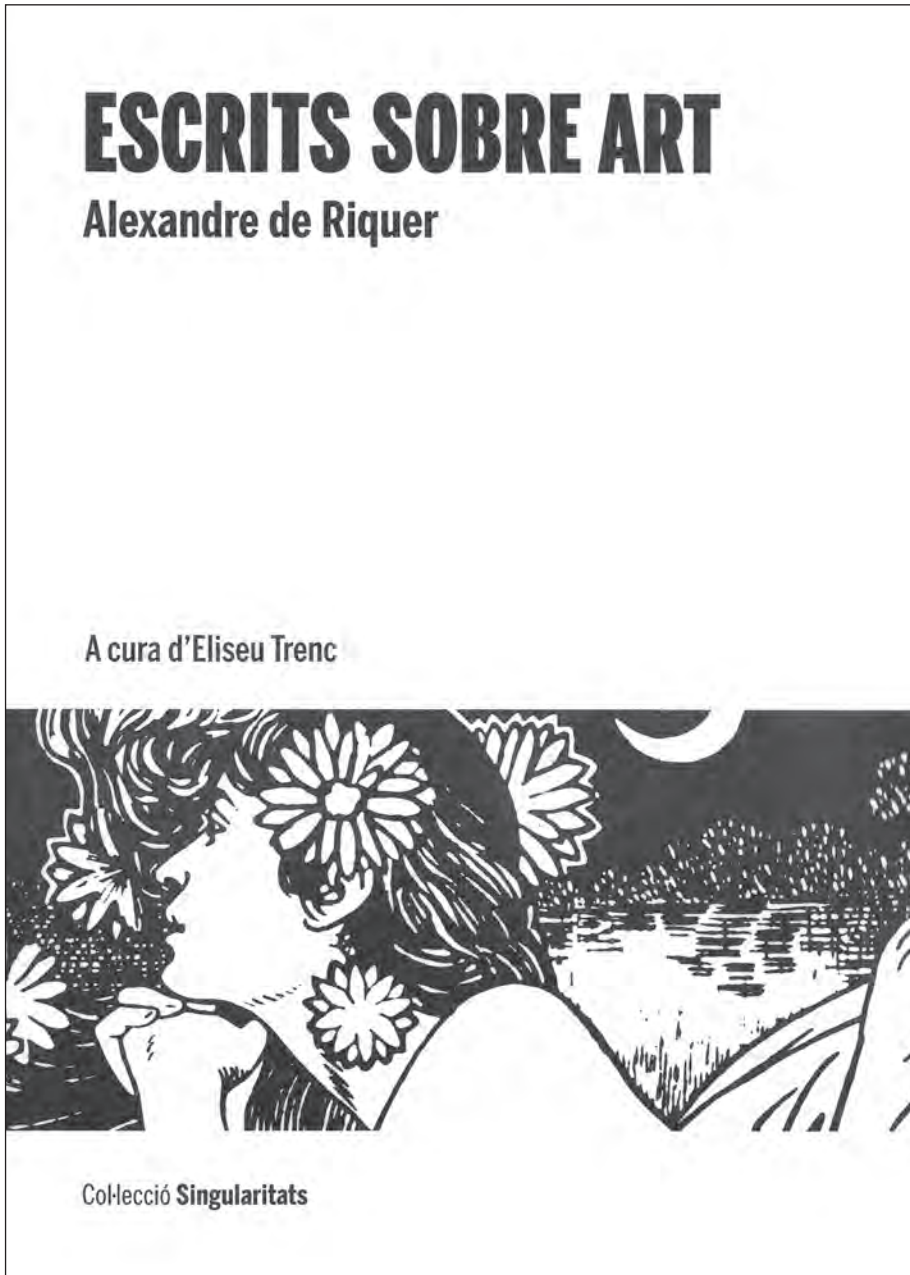


FIGURA 29. Portada d'*Escrits sobre art*: Alexandre de Riquer, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2017.

FONT: Edicions de la Universitat de Barcelona.

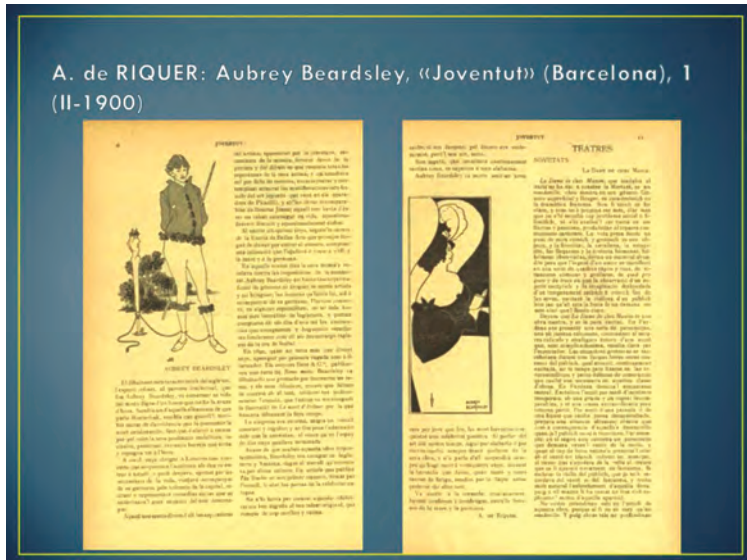


FIGURA 30. Alexandre de Riquer, «Aubrey Beardsley», *Joventut* (Barcelona), núm. 1 (15 febrer 1900).  
 FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.



FIGURA 31. Alexandre de Riquer, «Anglada», *Mediterrània* (Barcelona), núm. 4 (abril 1915).  
 FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.



FIGURA 32. Alexandre de Riquer i Camil Oliveras, «Jardinera», projecte publicat a la revista *Arte y Letras* (Barcelona), núm. 6 (1 febrer 1883), p. 1.

FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.



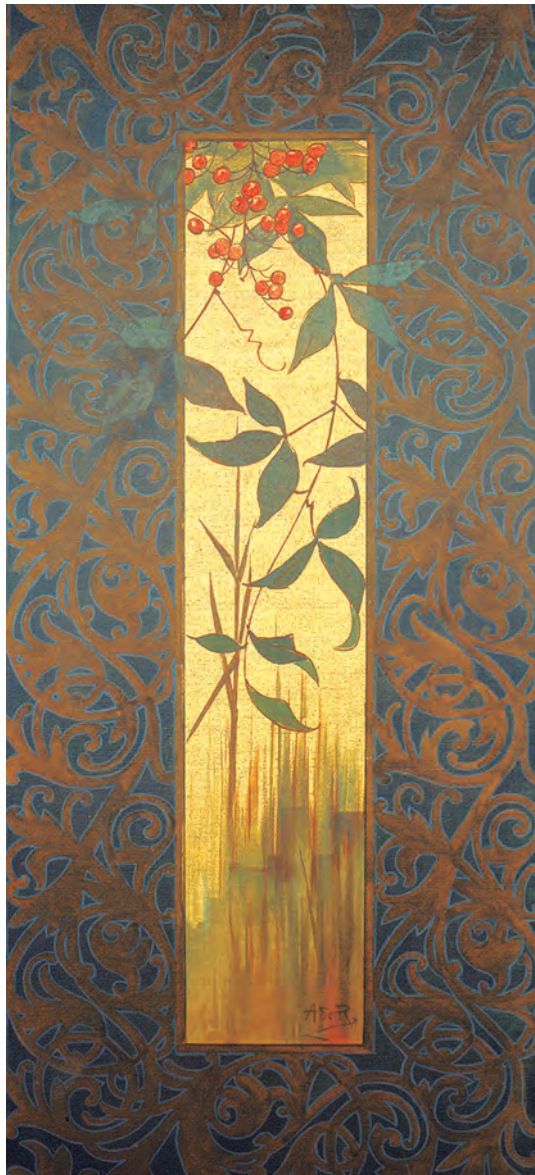


FIGURA 33. Alexandre de Riquer, *Elements botànics japonitzants*. Plafó decoratiu per a la casa del dentista Bofill, 1887. Museu Nacional d'Art de Catalunya, donació de Soledat Pascual i de Llanza, vídua de Ramon Bofill, 1940. Núm. d'inventari 029520-000.

FONT: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2024.



FIGURA 34. Pàgina de *Bijutsu sekai*, vol. 4, 1891, de l'antiga col·lecció personal d'Alexandre de Riquer, avui en dia a la Biblioteca Joaquim Folch i Torres del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

FONT: Fotografia feta per Ricard Bru.



FIGURA 35. Alexandre de Riquer, cartell de Napoleón Fotografos, 1895.

FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.





FIGURA 36. Alexandre de Riquer, coberta de *María*, de Jorge Isaacs, Barcelona, E. Domènech y Cia., 1882, col·l. «Biblioteca Arte y Letras». FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.

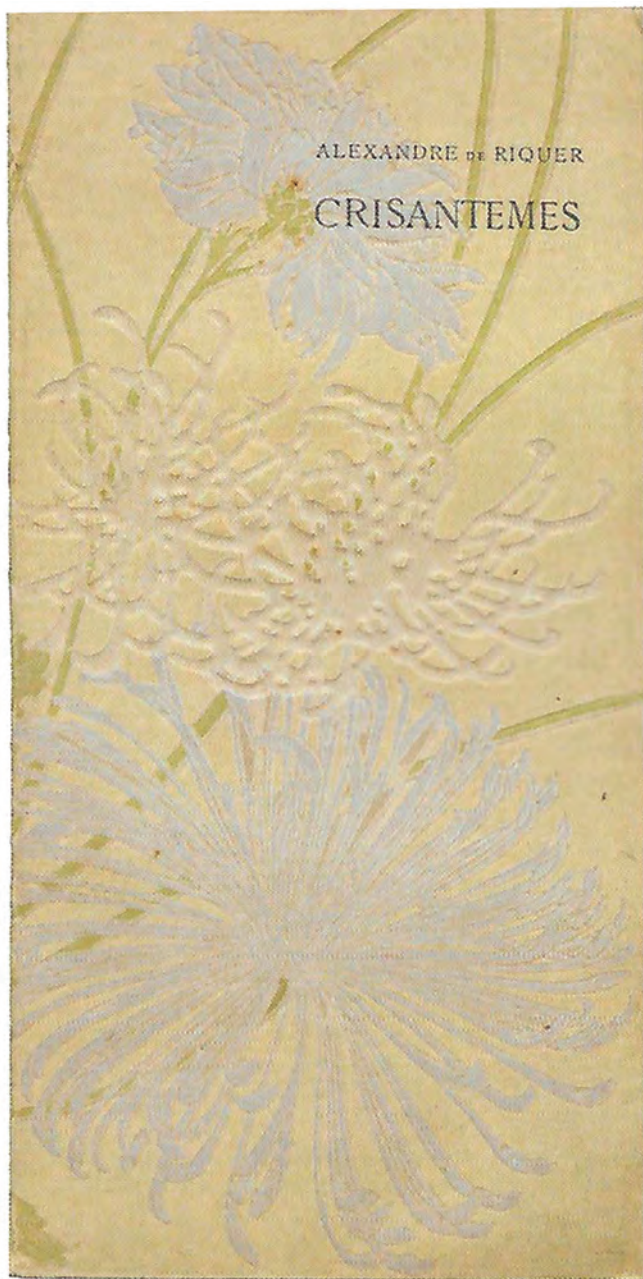


FIGURA 37. Alexandre de Riquer, coberta de *Crisantemes*, Barcelona, 1899.

FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.

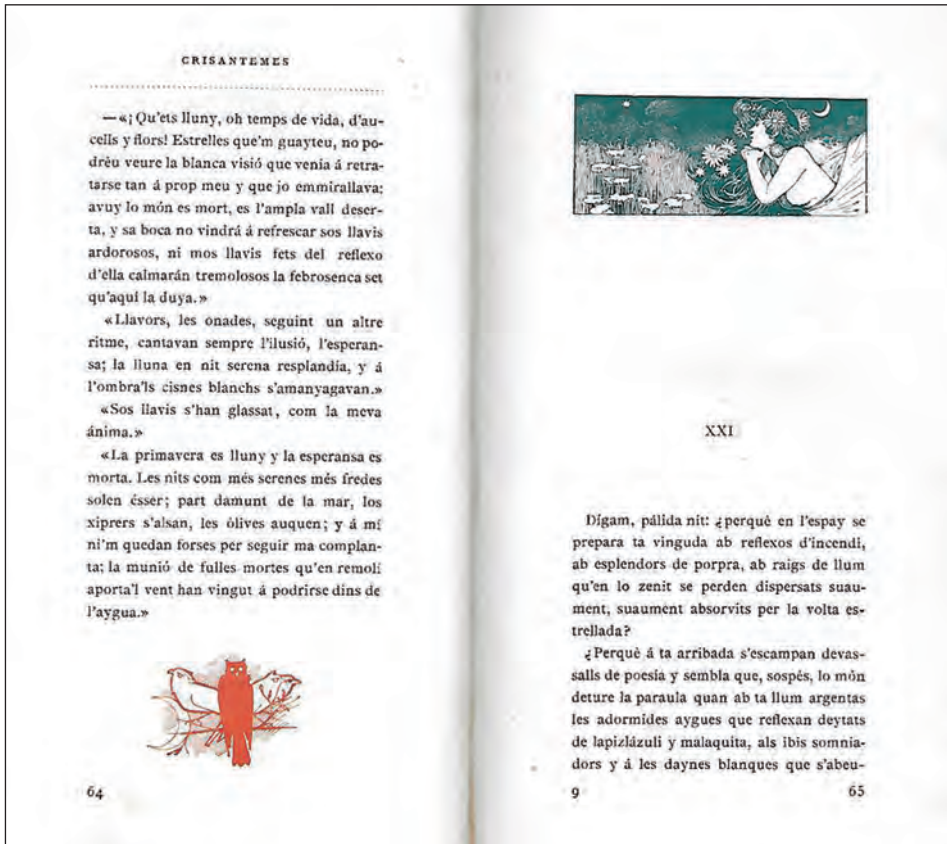


FIGURA 38. Alexandre de Riquer, doble pàgina de *Crisantemes*, Barcelona, 1899.  
 FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.



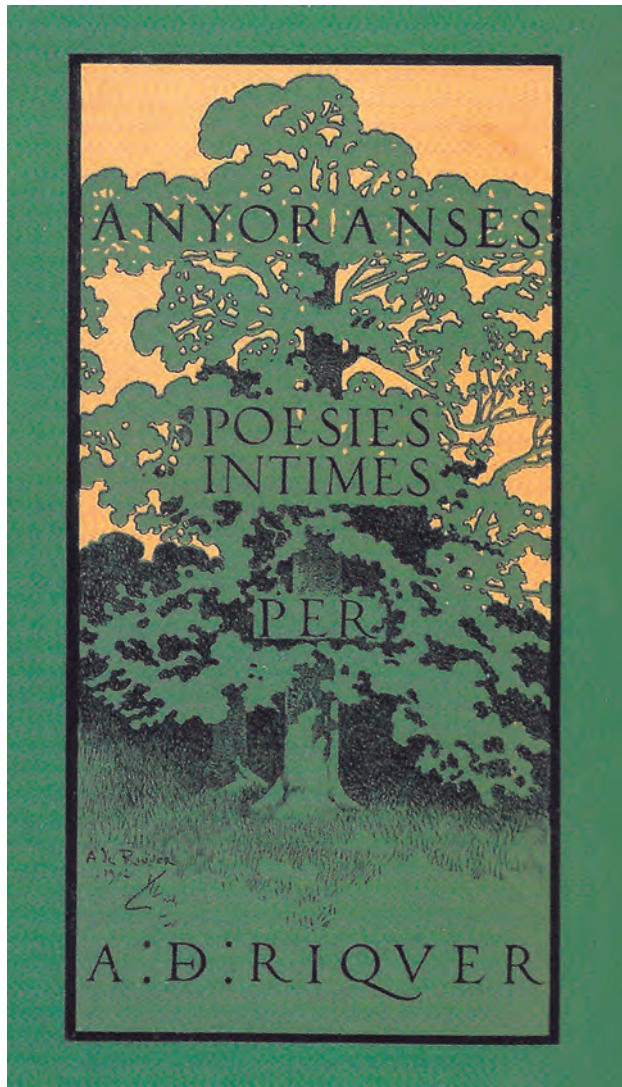


FIGURA 39. Alexandre de Riquer, coberta d'*Anyoranses*, 1902.  
FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.





FIGURA 40. Alexandre de Riquer, doble pàgina ornamentada d'*Anyorances*, 1902.  
 FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.



FIGURA 41. Alexandre de Riquer, *Anyoranses. Poesies per A. de Riquer*, 1901. Museu Nacional d'Art de Catalunya, adquisició de la col·lecció Plandiura, 1903. Núm. d'inventari 000404-C.

FONT: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2024.

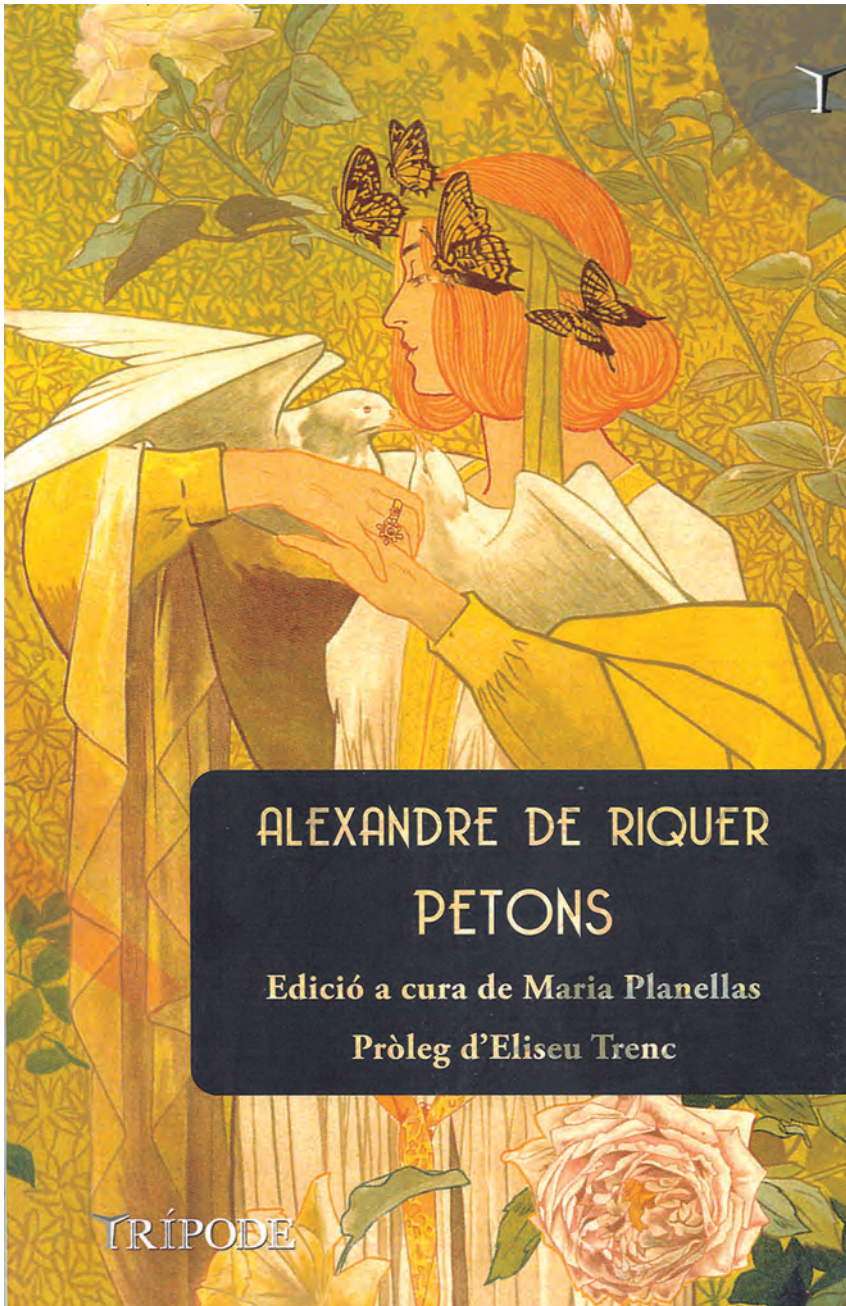


FIGURA 42. Alexandre de Riquer, coberta de *Petons*, Barcelona, Trípode, 2020.  
FONT: Trípode.





FIGURA 43. Alexandre de Riquer, portada d'*Aplech de sonets. Les cullites. Un poema d'amor*, 1906.

FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.



FIGURA 44. Alexandre de Riquer, coberta d'*Aplech de sonets. Les cullites. Un poema d'amor*, Barcelona, 1906.

FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.



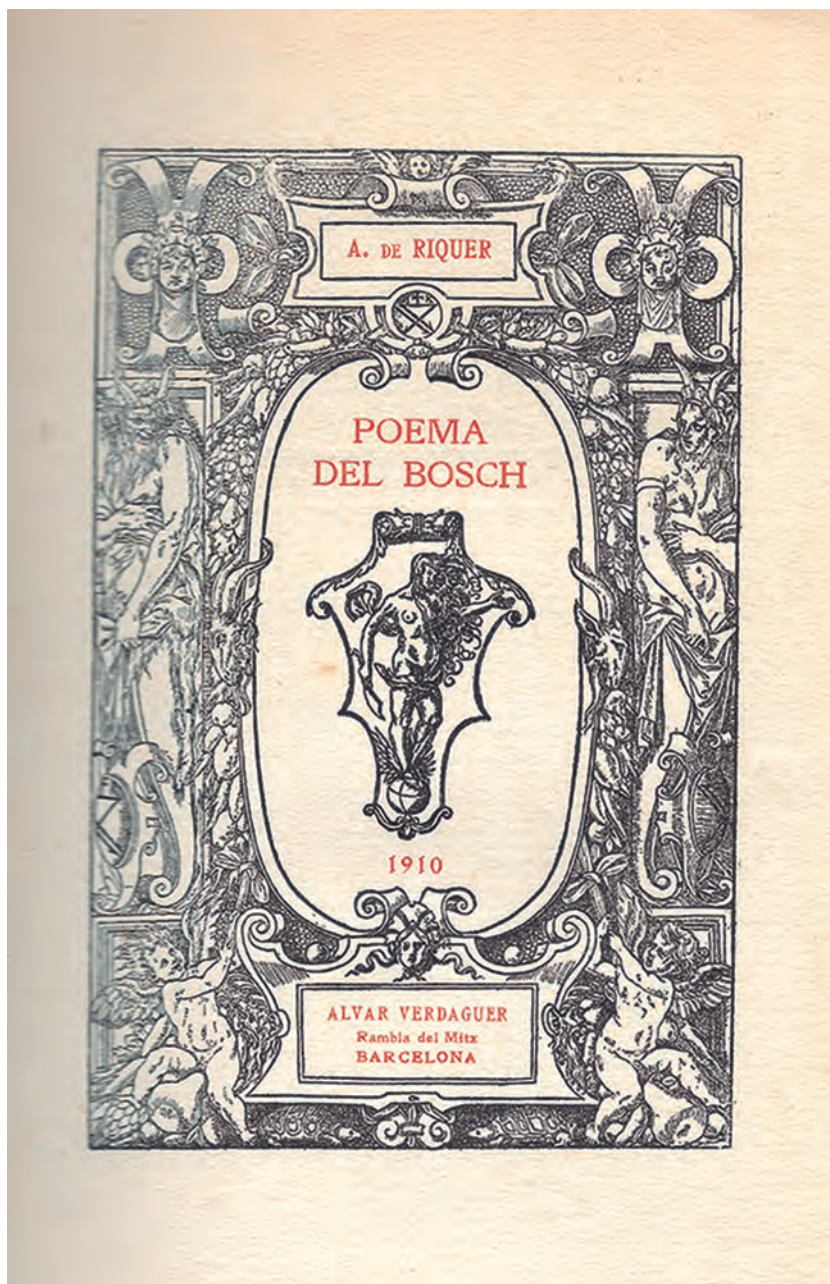


FIGURA 45. Alexandre de Riquer, portada de *Poema del bosch*, 1910.  
FONT: Col·lecció particular Eliseu Trenc.



## MEMÒRIES DE LA SECCIÓ HISTÒRICO-ARQUEOLÒGICA

### Títols publicats

- 1/1 Pere PUJOL, *L'urna d'argent de sant Ermengol, bisbe d'Urgell* (1927)
- 1/2 Antoni RUBIÓ i LLUCH, *Paquimeres i Muntaner* (1927)
- 1/3 Josep M. MILLÀS, *Documents hebraics de jueus catalans* (1927)
- 1/4 Josep de Calassanç SERRA-RÀFOLS, *Forma conventus Tarraconensis*, vol. I, *Baetulo-Blanda* (1928)
- 2/1 Ramon d'ABADAL, *Catalunya carolíngia*, vol. II, *Els diplomes carolíngis a Catalunya*, 1a part (1926-1950)
- 2/2 Ramon d'ABADAL, *Catalunya carolíngia*, vol. II, *Els diplomes carolíngis a Catalunya*, 2a part (1952)
- 3 Josep PUIG i CADAFALCH, *La geografia i els orígens del primer art romànic* (1930)
- 4 Antoni RUBIÓ i LLUCH, *La població de la Grècia catalana en el XIVè segle* (1933)
- 5 Joan BERGÓS, *L'escultura a la Seu Vella de Lleida* (1935)
- 6 Manuel TRENS, *Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes* (1936)
- 7 Francesc PRAT, *L'aqüeducte romà de Pineda* (1936)
- 8 Ernest J. MARTÍNEZ-FERRANDO, *Pere de Portugal, «rei dels catalans». Vist a través dels registres de la seva cancelleria* (1936)
- 9 Josep PUIG i CADAFALCH, *Noves descobertes a la catedral d'Egara* (1948)
- 10 Joaquim CARRERAS i ARTAU, *L'epistolari d'Arnau de Vilanova* (1950)
- 11 Ferran SOLDEVILA, *Pere el Gran*, 1a part, *L'infant*, vol. I (1950)
- 12 Marià RIBAS, *El poblament d'Ilduro. Estudi arqueològic i topogràfic des dels temps prehistòrics fins a la destrucció d'Ilduro* (1952)
- 13 Ferran SOLDEVILA, *Pere el Gran*, 1a part, *L'infant*, vol. II (1952)
- 14 Ramon d'ABADAL, *Catalunya carolíngia*, vol. III, *Els comtats de Pallars i Ribagorça*, 1a part (1955)
- 15 Ramon d'ABADAL, *Catalunya carolíngia*, vol. III, *Els comtats de Pallars i Ribagorça*, 2a part (1955)
- 16 Ferran SOLDEVILA, *Pere el Gran*, 1a part, *L'infant*, vol. III (1956)
- 17 Emili VIGO, *La política catalana del Gran Comitè de Salut Pública* (1956)
- 18 Joaquim MIRET i SANS, *El forassenyat primogènit de Jaume II* (1957)
- 19 Josep MASCARÓ, *Els monuments megalítics a l'illa de Menorca* (1958)
- 20 Enric MOREU-REY, *Els immigrants francesos a Barcelona (Segles XVI al XVIII)* (1959)
- 21 Lluís G. CONSTANS, *Francesc de Montpalau, abat de Banyoles, ambaixador del General de Catalunya* (1960)
- 22 Ferran SOLDEVILA, *Pere el Gran*, 2a part, *El regnat fins a l'any 1282*, vol. I (1962)
- 23 Josep BENET, *Maragall i la Setmana Tràgica* (1963)
- 24 Àngel MARTÍNEZ i Joan VICENTE, *El poblat ibèric de Puig Castellar. Excavacions dels anys 1954-1958* (1966)
- 25 Enric MOREU-REY, *Revolució a Barcelona el 1789* (1967)
- 26 Eufemià FORT, *El Llibre de Valldossera* (1968)
- 27 Ferran SOLDEVILA, *Els primers temps de Jaume I* (1968)
- 28 Josep LLADONOSA, *L'Estudi General de Lleida del 1430 al 1524* (1970)
- 29 Gaspar FELIU, *La clerecia catalana durant el Trienni Liberal* (1972)

- 30 Rafael BASTARDES, *La representació del Sant Crist al Taller d'Erill* (1977)
- 31 Manuel SEGRET, *Aportacions a la història de la vila de Sant Llorenç de Morunys i comarca* (1978; reimpr., 2005)
- 32 Pere FREIXAS, *L'art gòtic a Girona. Segles XIII-XV* (1983)
- 33 Montserrat PAGÈS, *Les esglésies pre-romàniques a la comarca del Baix Llobregat* (1983)
- 34 Josep BAUCELLS, *El fons «Cisma d'Occident» de l'Arxiu Capitular de la catedral de Barcelona. Catàleg de còdexs i pergamins* (1985)
- 35 Ramon d'ABADAL, *Catalunya carolíngia*, vol. I, *El domini carolingi a Catalunya*, 1a part (1986)
- 36 Mercè VILADRICH, *El «Kitāb al-ʿAmal Bi-l-ašturlāb» (Llibre de l'ús de l'astrolabi) d'Ibn al-Samḥ. Estudi i traducció* (1986)
- 37 Josep M. MARQUÈS, *El cartoral de Santa Maria de Roses (Segles X-XIII)* (1986)
- 38 Ramon d'ABADAL, *Els temps i el regiment del comte Guifred el Pilós* (1989)
- 39 Miquel COLL I ALENTORN, *Guifré el Pelós en la historiografia i en la llegenda* (1990)
- 40 Mercè VIDAL, *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres* (1991)
- 41 Isidra MARANGES, *La indumentària civil catalana. Segles XIII-XV* (1991)
- 42/1 Ignasi M. PUIG I FERRETÉ, *El monestir de Santa Maria de Gerri. Segles XI-XV*, vol. I, *Estudi històric* (1991)
- 42/2 Ignasi M. PUIG I FERRETÉ, *El monestir de Santa Maria de Gerri. Segles XI-XV*, vol. II, *Col·lecció diplomàtica* (1991)
- 43 Francesc AMORÓS, *Correspondència diplomàtica de Joan Francesc Rossell, 1616-1617. Una crònica de la cort de Felip III* (1992)
- 44 Eduard JUNYENT, *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba* (1992)
- 45 Ramon PLANES, *La descripció dels arxius municipals catalans fins a la fi del segle XIX: l'Arxiu de la Ciutat de Solsona* (1993)
- 46 Constantin MARINESCU, *La politique orientale d'Alfonse V d'Aragon, roi de Naples (1416-1458)* (1994)
- 47 Manuel MILÀ I FONTANALS, *Epistolari de M. Milà i Fontanals*, vol. III, *Anys 1881-1884* (1995)
- 48/1 Ferran SOLDEVILA, *Pere el Gran*, 1a part, *L'infant* (ed. facsímil, 1995)
- 48/2 Ferran SOLDEVILA, *Pere el Gran*, 2a part, *El regnat fins a l'any 1282* (ed. facsímil, 1995)
- 49 Ignasi M. PUIG I FERRETÉ i M. Assumpta GINER MOLINA, *Índex codicològic del 'Viage literario' de Jaume Villanueva* (1998)
- 50 Eulàlia DURAN (dir.), *Repertori de manuscrits catalans (1474-1620)*, vol. 1, *Barcelona. Arxiu Històric i Biblioteca de Catalunya* (1998)
- 51 Francesc FONTBONA (dir.), *Repertori d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)* (1999)
- 52 Josep M. FIGUERES, *El primer diari en llengua catalana. 'Diari Català' (1879-1881)* (1999)
- 53/1 Josep M. FONT I RIUS i Anscari M. MUNDÓ (dir.), *Catalunya carolíngia*, vol. IV, Ramon ORDEIG (cur.), *Els comtats d'Osona i Manresa*, 1a part, *Prefaci. Introducció. Diplomataris (docs. 1-698)* (1999)
- 53/2 Josep M. FONT I RIUS i Anscari M. MUNDÓ (dir.), *Catalunya carolíngia*, vol. IV, Ramon ORDEIG (cur.), *Els comtats d'Osona i Manresa*, 2a part, *Diplomatari (docs. 699-1478)* (1999)

- 53/3 Josep M. FONT I RIUS i Anscari M. MUNDÓ (dir.), *Catalunya carolíngia*, vol. IV, Ramon ORDEIG (cur.), *Els comtats d'Osona i Manresa, 3a part, Diplomatarari (docs. 1479-1873). Mapes. Índex* (1999)
- 54/1 Antoni RUBIÓ I LLUCH (ed.), *Documents per a la història de la cultura catalana medieval*, vol. 1 (1908; ed. facsímil, 2000)
- 54/2 Antoni RUBIÓ I LLUCH (ed.), *Documents per a la història de la cultura catalana medieval*, vol. 2 (1921; ed. facsímil, 2000)
- 55 Eulàlia DURAN (dir.), *Repertori de manuscrits catalans (1474-1620)*, vol. II.1, *Barcelona: Biblioteca Pública Episcopal i Biblioteca de la Universitat* (2000)
- 56 Antoni RUBIÓ I LLUCH, *Diplomatari de l'Orient català (1301-1409). Col·lecció de documents per a la història de l'expedició catalana a Orient i dels ducats d'Atenes i Neopàtria* (1947; ed. facsímil, 2001)
- 57 Albert BALCELLS i Enric PUJOL, *Història de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. I, 1907-1942 (2002)
- 58 Eulàlia DURAN (dir.), *Repertori de manuscrits catalans (1474-1620)*, vol. II.2, *Barcelona: Biblioteca de la Universitat (II)* (2001)
- 59 Francesc FONTBONA (dir.), *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)* (2002)
- 60 Eulàlia DURAN (dir.), *Repertori de manuscrits catalans (1474-1620)*, vol. III, *Barcelona: Arxiu Capitular, Arxiu de la Corona d'Aragó, Arxiu de les Carmelites Descalces, Arxiu del Monestir de Sant Pere de les Puel·les, Arxiu Històric de Protocols, Arxiu Històric Provincial dels Franciscans de Catalunya, Arxiu Provincial dels Caputxins de Catalunya, Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès, Biblioteca de l'Il·lustre Col·legi d'Advocats, Biblioteca de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Biblioteca de la Reial Acadèmia de Bones Lletres, Apèndix* (2003)
- 61/1 Josep M. FONT I RIUS i Anscari M. MUNDÓ (dir.), *Catalunya carolíngia*, vol. v, Santiago SOBREQÜÉS, Sebastià RIERA i Manuel ROVIRA (cur.), *Els comtats de Girona, Besalú, Empúries i Peralada, 1a part, Prefaci. Introducció. Diplomatarari (docs. 1-386)* (2003)
- 61/2 Josep M. FONT I RIUS i Anscari M. MUNDÓ (dir.), *Catalunya carolíngia*, vol. v, Santiago SOBREQÜÉS, Sebastià RIERA i Manuel ROVIRA (cur.), *Els comtats de Girona, Besalú, Empúries i Peralada, 2a part, Diplomatarari (docs. 387-630). Mapes. Índex* (2003)
- 62 Josep PUIG I CADAFALCH, *Josep Puig i Cadafalch. Escrits d'arquitectura, art i política* (2003)
- 63 Isabel SÁNCHEZ DE MOVELLÁN, *La Diputació del General de Catalunya (1413-1479)* (2004)
- 64 Jordi BOLÒS, *Els orígens medievals del paisatge català. L'arqueologia del paisatge com a font per a conèixer la història de Catalunya* (2004)
- 65 Joaquim MIRET I SANS, *Itinerari de Jaume I el Conqueridor* (1908; ed. facsímil, 2004)
- 66 Jaume RIBALTA, *Dret urbanístic medieval de la Mediterrània* (2005)
- 67 Elisabet FERRAN, *El jurista Pere Albert i les 'Commemoracions'* (2006)
- 68 Stefano Maria CINGOLANI, *Historiografia, propaganda i comunicació al segle XIII: Bernat Desclot i les dues redaccions de la seva crònica* (2006)
- 69 Antoni RUBIÓ I LLUCH, *Epistolari grec*, vol. 1, *Anys 1880-1888* (2006)
- 70/1 Josep M. FONT I RIUS i Anscari M. MUNDÓ (dir.), *Catalunya carolíngia*, vol. VI, Pere PONSICH (cur.), *Els comtats de Rosselló, Conflent, Vallespir i Fenollet, 1a part, Prefaci. Introducció. Diplomatarari (docs. 1-328)* (2006)

- 70/2 Josep M. FONT I RIUS i Anscari M. MUNDÓ (dir.), *Catalunya carolíngia*, vol. VI, Pere PONSICH (cur.), *Els comtats de Rosselló, Conflent, Vallespir i Fenollet*, 2a part, *Diplomatari (docs. 329-649). Mapes. Índex* (2006)
- 71 Eulàlia DURAN (dir.), *Repertori de manuscrits catalans (1620-1714)*, vol. I, *Barcelona: Biblioteca de Catalunya* (2006)
- 72 Albert BALCELLS, Santiago IZQUIERDO i Enric PUJOL, *Història de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. II, *De 1942 als temps recents* (2007)
- 73 Ferran SOLDEVILA, *Les quatre grans Cròniques. I. Llibre dels fets del rei En Jaume* (2007)
- 74 Lluís NICOLAU D'OLWER, *Democràcia contra dictadura. Escrits polítics, 1915-1960* (2007)
- 75/1 Ramon d'ABADAL (ed.), *Catalunya carolíngia*, vol. II, *Els diplomes carolingis a Catalunya*, 1a part (1926-1950; ed. facsímil, 2007)
- 75/2 Ramon d'ABADAL (ed.), *Catalunya carolíngia*, vol. II, *Els diplomes carolingis a Catalunya*, 2a part (1952; ed. facsímil, 2007)
- 76/1 Ramon d'ABADAL (ed.), *Catalunya carolíngia*, vol. III, *Els comtats de Pallars i Ribagorça*, 1a part (1955; ed. facsímil, 2007)
- 76/2 Ramon d'ABADAL (ed.), *Catalunya carolíngia*, vol. III, *Els comtats de Pallars i Ribagorça*, 2a part (1955; ed. facsímil, 2007)
- 77 Antoni RUBIÓ I LLUCH, *Epistolari grec*, vol. 2, *Anys 1889-1900* (2008)
- 78 *Discursos inaugurals de les institucions científiques catalanes a cavall dels segles XVIII i XIX* (2007)
- 79 Louis BARRAU i Jaume MASSÓ, *Cròniques catalanes*, vol. II, *Gesta comitum Barcinonensium* (1925; ed. facsímil, 2007)
- 80 Ferran SOLDEVILA, *Les quatre grans Cròniques. II. Crònica de Bernat Desclot* (2008)
- 81 Eulàlia DURAN (dir.), *Repertori de manuscrits catalans (1474-1620)*, vol. IV (2008)
- 82 *El costumari del monestir de Sant Cugat del Vallès* (2009)
- 83 M. Teresa FERRER i Manuel RIU (dir.), *Tractats i negociacions diplomàtiques de Catalunya i de la Corona catalanoaragonesa a l'edat mitjana*, vol. I.1, *Tractats i negociacions diplomàtiques amb Occitània, França i els estats italians 1067-1213* (2009)
- 84 Eulàlia MIRALLES, *Sobre Jeroni Pujades* (2010)
- 85 Noemí MONCUNILL, *Els noms personals ibèrics en l'epigrafia antiga de Catalunya* (2010)
- 86 Ferran SOLDEVILA, *Les quatre grans Cròniques. III. Crònica de Ramon Muntaner* (2011)
- 87 Antoni RUBIÓ I LLUCH, *Epistolari grec*, vol. 3, *Anys 1901-1915* (2011)
- 88 Josep TRENCHS ÒDENA, *Documents de cancelleria i de mestre racional sobre la cultura catalana medieval* (2011)
- 89 Rosa Maria ASENSI, *Inventari dels materials etruscs procedents de col·leccions dels museus catalans* (2011)
- 90 Antoni RUBIÓ I LLUCH, *Epistolari grec*, vol. 4, *Anys 1916-1936* (2012)
- 91 M. Teresa FERRER (cur.), *Jaume I. Commemoració del VIII centenari del naixement de Jaume I*, vol. I, *El poder reial i les institucions. La política internacional. La família reial i la política successòria. La figura de Jaume I. El món cultural i artístic* (2011)
- 92 M. Teresa FERRER (cur.), *Jaume I. Commemoració del VIII centenari del naixement de Jaume I*, vol. II, *L'economia rural. L'articulació urbana. Les institucions eclesiàstiques. L'expansió territorial. El comerç* (2013)

- 93 Albert BALCELLS, *La Universitat de Barcelona i el Parlament de Catalunya durant la Guerra Civil de 1936* (2013)
- 94 Antoni RIERA (coord.), *Crisis frumentàries, iniciatives privades i polítiques públiques de proveïment a les ciutats catalanes durant la baixa edat mitjana* (2013)
- 95 Albert BALCELLS, *Jaume Massó i Torrents i la modernitat, 1863-1943. De 'L'Avenç' a l'Institut d'Estudis Catalans* (2013)
- 96 Ferran SOLDEVILA, *Les quatre grans Cròniques. IV. Crònica de Pere III el Cerimoniós* (2014)
- 97 Enric PUJOL (ed.), *Antologia de memòries i dietaris personals catalans sobre la Guerra de Successió* (2014)
- 98 M. Teresa FERRER (cur.), *Martí l'Humà. El darrer rei de la dinastia de Barcelona (1396-1410). L'Interregne i el Compromís de Casp* (2015)
- 99/1 Eva SERRA (coord.), *Els llibres de l'ànima de la Diputació del General de Catalunya (1493-1714)*, vol. I (2015)
- 99/2 Eva SERRA (coord.), *Els llibres de l'ànima de la Diputació del General de Catalunya (1493-1714)*, vol. II (2015)
- 100 *La reintegració de la Vall d'Aran a Catalunya* (2015)
- 101 *Les quatre grans Cròniques. V. Apèndix i índex* (2016)
- 102 Pere GIL, *Història moral de Cathalunya. Llibre segon de la 'Història cathalana'* (2017)
- 103 Antoni RIERA, *Els cereals i el pa en els països de llengua catalana a la baixa edat mitjana* (2017)
- 104 Enric PUJOL i Josep CLARA (cur.), *Cartes de Ferran Soldevila (1912-1970)* (2017)
- 105 Xavier BARRAL, *Els Banys «Àrabs» de Girona* (2018)
- 106 M. Teresa FERRER i Manuel RIU (dir.), *Tractats i negociacions diplomàtiques de Catalunya i de la Corona catalanoaragonesa a l'edat mitjana*, vol. I.2, *Tractats i negociacions diplomàtiques amb els regnes peninsulars i l'Àndalus (segle XI - 1213)* (2018)
- 107 M. Teresa FERRER, *El llibre de comptes de Nicolau de Mediona* (2018)
- 108 Ernest BELENGUER (cur.), *Ferran II i la Corona d'Aragó* (2018)
- 109 Verònica ZARAGOZA i Pep VALSALOBRE (cur.), *Fontanella polièdric: poesia barroca i transmissió* (2019)
- 110/1 Josep M. FONT I RIUS i Anscari M. MUNDÓ (dir.), *Catalunya carolíngia*, vol. VII, Ignasi J. BAIGES i Pere PUIG (cur.), *El comtat de Barcelona, 1a part, Prefaci. Introducció. Diplomataris (docs. 1-572)* (2019)
- 110/2 Josep M. FONT I RIUS i Anscari M. MUNDÓ (dir.), *Catalunya carolíngia*, vol. VII, Ignasi J. BAIGES i Pere PUIG (cur.), *El comtat de Barcelona, 2a part, Diplomataris (docs. 573-1223)* (2019)
- 110/3 Josep M. FONT I RIUS i Anscari M. MUNDÓ (dir.), *Catalunya carolíngia*, vol. VII, Ignasi J. BAIGES i Pere PUIG (cur.), *El comtat de Barcelona, 3a part, Diplomataris (docs. 1224-1545). Mapes. Índex* (2019)
- 111/1 Gaspar FELIU i Josep M. SALRACH (dir.), *Catalunya carolíngia*, vol. VIII, Ramon ORDEIG (cur.), *Els comtats d'Urgell, Cerdanya i Berga, 1a part, Pròleg. Introducció. Diplomataris (docs. 1-544)* (2020)
- 111/2 Gaspar FELIU i Josep M. SALRACH (dir.), *Catalunya carolíngia*, vol. VIII, Ramon ORDEIG (cur.), *Els comtats d'Urgell, Cerdanya i Berga, 2a part, Diplomataris (docs. 545-908). Mapes. Índex* (2020)

- 112 Antoni RIERA i Antoni ORTEGA (cur.), *El 'Manual de rebudes i dades' de la Clavaria Municipal de Mallorca corresponent a l'any 1333* (ADM, MSL/252) (2020)
- 113 Ferran SOLDEVILA, *Dietaris de joventut i de vellesa (1922-1966)* (2020)
- 114 Eulàlia MIRALLES i Marc SOGUES (cur.), *Llengua, literatura i impremta: Perpinyà, segles XVI-XIX* (2021)
- 115 Albert BALCELLS, *Les galeries catalanes de ciutadans il·lustres i la memòria col·lectiva* (2021)
- 116 Ferran ARASA, Marta PREVOSTI, Joan SANMARTÍ i Núria TARRADELL-FONT (cur.), *Homenatge a Miquel Tarradell (1920-1995) en ocasió del centenari del seu naixement* (2021)
- 117 Lluís NICOLAU D'OLWER, *Introducció a la història literària de Catalunya* (2022)
- 118 Antoni RIERA i Antoni ORTEGA (cur.), *El 'Llibre de dades e de rebudes' de la Clavaria Municipal de Mallorca corresponent a 'L'any de la fam' (1374)* (ADM, GF/2) (2022)
- 119 Eliseu TRENC (ed.), *Alexandre de Riquer i el Modernisme* (2024)





## Alexandre de Riquer i el Modernisme

La finalitat de la jornada científica *Alexandre de Riquer i el Modernisme*, de la qual es publiquen les actes en aquest volum, és reivindicar el lloc que es mereix Alexandre de Riquer —encara avui considerat un artista menor del Modernisme— com una de les figures centrals del moviment. Per bé que Riquer no va excel·lir com un dels grans pintors del Modernisme, sí que va destacar en la modalitat de la pintura decorativa i, segurament, és el millor dibuixant i dissenyador de l'Art Nouveau a Catalunya. Així mateix, en la seva faceta de poeta i pintor, va ser una de les grans personalitats del simbolisme català, amb un paper destacat en la introducció del prerafaelisme a Catalunya. Per això es posa en relleu la seva personalitat polifacètica, que li va permetre conrear totes les modalitats artístiques i literàries de l'època, per tal de veure millor el paper de capdavanter i de màxim representant que va tenir en moltes modalitats de la producció plàstica i literària modernista.

