

## 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, apreciables 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 Lluç 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 illustratiu 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 veredictes 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 canó 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 postes 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 convincents —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 lloc 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'àlguies» 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.