

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.¹

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,² va recopilar, editar i comentar els treballs escrits de Riquer en un volum monogràfic.³ 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»,⁴

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 textuales, tant en català com en castellà, s'han adaptat a l'ortografia actual.

confessà un cop a Miguel Sarmiento.⁵ 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;⁶ 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.⁷ 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.⁸

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).⁹ 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 1899,¹⁰ 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 1900,¹¹ 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 renéixer 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 complia 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.¹²

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»¹³, 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,¹⁴ 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.¹⁵ 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». Describia 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.¹⁶

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.¹⁷

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,¹⁸ 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.¹⁹

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*).²⁰ 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.²¹

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».²² 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».²³ 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.²⁴ 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,²⁵ 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,²⁶ 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.²⁷ 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.²⁸

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,²⁹ 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 prerrafaelita que adquireix un aire com emmanllevat a Dante Rossetti o a Burne-Jones que la relega a una escola passada de moda».³⁰ Potser per això Riquer, que ell mateix havia estat força marcat com a creador pel prerrafaelitisme, 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,³¹ 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».³² Contràriament, quan parlà de Mir —el Mir de 1915— a *Mediterrània*, tot eren elogis.³³ 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.³⁴

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 1911.³⁵

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.³⁶

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.³⁷

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?³⁸

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.³⁹

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.⁴⁰

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.