

Sobre els cartells d'Alexandre de Riquer i les seves fonts

Rafael Cornudella i Carré

Universitat de Lleida
Plaça de Víctor Siurana, 1. 25003 Lleida

RESUM

El paper capdavanter d'Alexandre de Riquer en la història del cartellisme català és reconegut per tota la historiografia. Tanmateix, no disposem encara d'un *catalogue raisonné* de la seva producció cartellística. El nostre article aporta un conjunt de precisions que contribueixen a l'elaboració d'aquest catàleg, encara obert. Però, sobretot, insistim en la necessitat d'investigar més a fons les fonts internacionals del cartellisme riquerià. La connexió amb el preraphaelisme tardà britànic ha estat ja indicada, però ara hem pogut identificar també alguns dels models concrets en què s'inspirà Riquer. Ens esforcem, també, a provar la importància, fins ara subestimada, que revesteix el cartellisme *art nouveau* nord-americà —Bradley, Ethel Reed, M. Parrish, etc.— com a model inspirador del cartellisme riquerià, i confirmem la del cartellisme belga, especialment de Privat-Livemont. En canvi, cal corregir clarament l'èmfasi que bona part de la historiografia ha posat en Mucha.

Paraules clau:
cartells, modernisme, Art Nouveau, Alexandre de Riquer.

ABSTRACT

The posters of Alexandre de Riquer and his sources

The pioneer role of Alexandre de Riquer in the history of catalan poster is acknowledged by the historiography. Nevertheless we don't yet have a *catalogue raisonné* of his poster production. Our aim is to offer some precisions in order to contribute to the elaboration of this desirable catalogue. Above all we point out the need of a more systematic investigation about the international sources of the riquerian language. The generic connection with the late british pre-raphaelitism has been underlined, but now we have been able to identify in this field some specific prototypes and sources which have inspired Riquer. We prove also the importance, often neglected, of the american Art Nouveau poster —Bradley, Ethel Reed, M. Parrish, etc.— as a source of inspiration for Riquer, and confirm that of the belgian Art Nouveau poster, specially of Privat-Livemont. Instead, we must reject the wrong emphasis which historiography has put on Mucha's influence.

Key words:
posters, Catalan modernism, Art Nouveau, Alexandre de Riquer.

* La meua recerca sobre Riquer es beneficia de la valuosíssima labor d'ordenació i documentació de la col·lecció de cartells del Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC realitzada des de fa anys per la senyora Carme Pujiula, que ha seguit de prop també l'elaboració d'aquest treball. També haig d'agrair la paciència del professor. Bonaventura Bassegoda i les observacions de Santi Barjau, conservador del MNAC.

Difícilment podríem exagerar la importància d'Alexandre de Riquer dins la història del cartellisme català*. El seu paper capdavanter en aquest camp li fou reconegut ja al seu temps de manera generalitzada, tant per la crítica autòctona com per la crítica internacional. En un article sobre el cartellisme espanyol publicat a la revista *The Poster Collector's Circular* el febrer de 1899, signat amb el pseudònim «Pylax», hi llegim, per exemple: «Of Spanish Poster artists undoubtedly A. de Riquer stands first. He has produced more work than any other countrymen.»¹. Poc més tard, el mes de juliol del mateix any, M. Utrillo proclamava des de les pàgines de *Pèl & Ploma* la fama internacional del cartellisme riquerian: «En Riquer ha donat forma al cartellisme català, que ha fet més tro a l'estranger que moltes altres obres d'art considerades com més importants.»². Podríem adduir, certament, molts més testimonis similars a aquests. Més ençà, amb el renovament de l'interès per les arts gràfiques del modernisme en general i, específicament, pel cartellisme, li ha estat revalidat aquest reconeixement.

En l'àmbit artístic i, sobretot, en el de les arts gràfiques, els estudis d'Eliseu Trenc han ajudat fins ara a definir la posició d'Alexandre de Riquer en el si del modernisme i continuen sent el marc obligat de referència³. A les aportacions de Trenc cal afegir-hi, a més, les que des de l'àmbit dels estudis literaris ens proporcionen J. Castellanos, A. Yates i alguns altres⁴. Ara bé, no s'ha publicat encara cap monografia exhaustiva dedicada a la seva biografia ni a la seva trajectòria artística i intel·lectual. Entre d'altres llacunes podem lamentar, per exemple, l'escassíssima informació ordenada que tenim sobre l'etapa formativa i l'evolució artística del Riquer premodernista. Aquest estat de la qüestió explica, per altra part, la persistència de determinades idees

mistificadores sobre els seus mèrits artístics i intel·lectuals, acceptades encara massa sovint per la historiografia recent.

Pel que fa a la seva producció cartellística, hem de prendre una vegada més com a punt de partença el repertori elaborat per M. Victòria Salom⁵. Els esforços més conspicus que fins ara s'han fet per dur a terme una lectura crítica d'aquests cartells ens els proporcionen, també, la tesi doctoral inèdita de l'esmentada autora i els treballs d'Eliseu Trenc. Tanmateix, resta encara per fer el catàleg raonat de l'*oeuvre* cartellística d'Alexandre de Riquer. La nostra investigació aporta un conjunt de dades inèdites que podran servir per a l'elaboració d'aquest catàleg. Ens hem basat, certament, en un corpus documental i bibliogràfic ampliat, però l'esforç no pretén ser exhaustiu. La publicació recent de la imponent col·lecció Carulla ens ha donat a conèixer, per exemple, dos nous cartells riquerians dels quals no teníem notícia quan aquest article estava ja gairebé enllestit⁶. És probable que en el futur s'hagi d'ampliar encara amb alguna altra peça el catàleg de l'obra cartellística del nostre artista.

Sobretot, volem insistir en la necessitat d'investigar a fons les fonts del cartellisme riquerian per tal de precisar més bé la seva significació en el context català i en relació amb el cartellisme europeu i nord-americà. La identificació de derivacions concretes i de referències a estils aliens en la seva obra cartellística —aspecte que constitueix potser el resultat més palpable de la nostra recerca— ens permetrà de conèixer quelcom sobre els seus mètodes de treball i sobre l'extensió de la seva cultura visual. Algunes de les perspectives que se'n puguin derivar podran ser transferides, després, a l'estudi de les altres facetes de la seva producció. El context natural d'aquesta investiga-

ció al voltant de les fonts figuratives explotades per Riquer ens el proporciona la seva mateixa biblioteca i col·lecció, la part més important de la qual es conserva avui repartida entre les diverses seccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya. L'interès de Riquer pel cartellisme es traduí, a més de la realització de cartells, en d'altres activitats interrelacionades, com són el col·leccionisme o la promoció i la difusió del cartellisme artístic. Aquí només hem tingut en compte aquestes facetes en relació amb l'objectiu de la nostra aportació, però sens dubte podrien convertir-se en el tema de futures recerques.

En el repertori publicat per M. Victòria Salom⁷ els cartells de Riquer que hi apareixen datats queden compresos entre els anys 1896-1903, uns termes cronològics que ens situen de ple dins el període modernista de l'artista. Ara bé, existeix com a mínim un cartell signat per ell bastants anys abans, el 1888, que anuncia els famosos tallers i magatzems d'en Francesc Vidal, encarregat i publicat segurament amb motiu de l'Exposició Universal de Barcelona. Cal subratllar, però, que aquest primer cartell, de petit format (63,5 cm x 46,5 cm) i imprès en fototípia, es diferencia clarament pel seu dens estil ornamental, encara eclecticisme, de la seva producció posterior entroncada amb l'Art Nouveau⁸.

No és fins després del decisiu viatge a Londres que Riquer realitzà el que, correctament, ha estat considerat el primer cartell artístic català del modernisme, anunciador de la 3ra. *Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas* celebrada a Barcelona l'any 1896 (figura 1). L'estada a Londres,

1. PYLAX, «New posters. Spanish posters», *The Poster Collector's Circular*, vol. I, núm. 2 (febrer de 1899), p. 23. Transcrivim sencer el paràgraf que l'article dedica a Alexandre de Riquer: «Of Spanish Poster artists undoubtedly A. de Riquer stands first. He has produced more work than any other of his countrymen. His Posters have the important qualities of being strongly decorative in effect, of cleverness and originality in colour scheme, and of pleasing line, though possibly as a draughtsman he lacks that strength of touch and confidence that go to make a Mucha. The four posters herein reproduced, GRANJA AVICOLA de Sn. LUIS, GRAU Y CIO [sic], CRISANTEMAS, and FABRICA DE LUSTRES, are representative, and will commend themselves as excellent examples of this Artist, and worthy the attention of collectors». Com ha aclarit Eliseu Trenc: «Aquest article torna a aparèixer, gairebé literalment, als números de novembre (p. 118-124) i de desembre (p. 159-164) del 1899 de la important revista, també anglesa, *The Poster*. Així sabem que Pylax és el pseudònim del crític anglès C. Street, que sembla estar força assabentat de l'art del cartell a Espanya». Vegeu Eliseu TRENC, *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, Barcelona, 1977, p. 148.

2. [Miquel UTRILLO], «Alexandre de Riquer», *Pel & Ploma*, 5 (1 de juliol de 1899), p. 2.

3. A part de *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, 1977, citat *supra*, vegeu també, entre d'altres, les monografies següents d'Eliseu TRENC: «Alexandre de Riquer, ambassadeur de l'art anglais et nord-américain en Catalogne», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XVIII, 1 (1982), p. 311-359; «Rapports d'Alexandre de Riquer avec l'art français,

belge, allemand, autrichien et italien», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XIX, 1 (1983), p. 318-346; «Alexandre de Riquer, figura central del Modernisme», dins *Alexandre de Riquer 1856-1920* (catàleg de l'exposició), gener-març 1985, Sala «Caixa de Barcelona», Barcelona, 1985, i «The Life of an Artist» dins E. TRENC i A. YATES, *Alexandre de Riquer (1856-1920). The British Connection in Catalan Modernism*, Sheffield, 1988, p. 21-46.

4. Vegeu, per exemple, Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el Modernisme*, 2 volums, Barcelona, 1983; *del mateix autor*, «La poesia modernista» dins J. MOLAS (dir.), *Història de la literatura catalana. Part Moderna*, VIII, Barcelona, 1986, p. 297-298; i Alan YATES, «Riquer the Writer», dins E. TRENC i A. YATES, 1988, op. cit., p. 47-106. Excessivament unilateral i mistificadora resulta la perspectiva de Maria Àngela CERDÀ, *Els pre-rafaelites a Catalunya*, Barcelona, 1981.

5. Vegeu M. V. SALOM VIDAL, *El cartel en Cataluña hasta 1936*, tesi doctoral inèdita, Barcelona, 1972, i de la mateixa autora, «El cartel modernista catalán», *D'art*, 5 (setembre, 1979).

6. J. CARULLA i altres, *Catalunya en 1000 cartells des dels orígens fins a la Guerra Civil*, Barcelona, 1994. La publicació d'aquest catàleg serà una eina molt valuosa per a les futures investigacions sobre el cartellisme català. Aquí ens hem limitat a incorporar la notícia de dos cartells riquierians que desconeixiem. Vegeu més endavant.

7. Vegeu M. V. SALOM, 1979, op. cit., p. 98-99.

8. Es conserva un exemplar d'aquest cartell al Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya,



Figura 1.
A. de Riquer, 3ra. Exposición
de Bellas Artes e Industrias
Artísticas, cartell, 1895-96.

Figura 2.
George Frampton, *The Vision*.

que va tenir lloc els mesos de maig i juny de 1894, encetà en la trajectòria riqueriana una etapa de màxima obertura cap a les tendències angleses finiseculars, que influïren d'una manera decisiva en les seves successives experiències artístiques, literàries i fins i tot crítiques, dotant-les d'un dens marc de referència cultural que englobava l'Arts and Crafts Movement, l'art i la literatura preraphaelites, des de Dante Gabriel Rossetti fins a Burne-Jones i els preraphaelites tardans coetanis de Riquer, i les versions britàniques de l'Art Nouveau, del simbolisme i del decadentisme, amb l'admirat Beardsley en l'àmbit gràfic. L'obertura de Riquer cap a la cultura anglesa, que va traduir-se en un amàs d'informació molt respectable —sempre sostingut per la febre col·leccionista i bibliòfila— li proporcionà, efectivament, alguns dels models més notables —gèneres, formes i mites— a partir dels quals renovà el seu llenguatge plàstic i renovà també la seva vocació literària. D'aquesta manera el Riquer artista, col·leccionista, crític, divulgador artístic i poeta del tombant de segle esdevingué el més qualificat —o, si més no, el més informat— «ambaixador de l'art anglès a Catalunya» que ja ha estudiat monogràficament Eliseu Trenc⁹. La connexió amb el món britànic fou precisament una de les condicions que li asseguraren un protagonisme efectiu dins el panorama català del modernisme i, encara més, és a partir d'aquest moment també que Riquer adquirí una consciència precisa —certament no mancada de contradiccions— de quina podia ser la seva missió en el si del moviment artístic català. El descobriment de la cultura artística i literària anglesa revestia així els caràcters d'una revelació, la magnitud de la qual s'explicaria només per un cas d'afinitats electives:

almenys aquesta és la versió divulgada per Riquer, que, sens dubte, fou el primer que va alimentar el mite. La connexió britànica no fou en absolut exclusiva en el Riquer modernista, però sí que fou la més rendible, en el sentit que hem determinat.

Fernando de Arteaga, en un article sobre Riquer publicat a *The Studio* l'any 1900, recollia el testimoni comunicat pel mateix artista sobre l'esmentat viatge a Londres. S'hi adverteix el disig poc dissimulat d'afalagar els lectors anglesos o anglòfils de la famosa revista, en una mena de *captatio benevolentiae*:

In May, 1894, Señor de Riquer visited England, «a journey that fixed my present theory of art. It was then» he says, «that English art revealed itself to me in all the strength of its deep-rooted personality. After I had been admiring the Old Masters at the Galleries the Modern Masters stood before me as strong as ever, and with all their art —Burne-Jones, Millais, Moore, and, above all to me, Dante Gabriel Rossetti, blazing like a sunflower of poetry, reflecting and reproducing absolute beauty. And then, outside the galleries, there were Aubrey Beardsley's Avenue Theatre poster on the walls of the streets and of the Underground railway stations, his Yellow Book cover in the booksellers windows, Hardy's "Gaiety Girl" at the theatre doors, the first number of *The Studio* on the book-stalls. I was dazzled by the brilliance of schemes of art that responded to own my ideas, as well as by the originality and richness of the creations of industrial art due to the genius of William Morris. I picked up what I could from all this, and carefully wrote down

Inv. MNAC/GDG 2918/C. A la part superior del cartell hi figura la inscripció següent: *F. Vidal y C. / Talleres y almacenes / Diputación 436 / Barcelona*.

9. Vegeu E. TRENC, 1982, op. cit.

10. Fernando DE ARTEAGA Y PEREIRA, «A spanish painter. Alijandro [sic] de Riquer», *The Studio*, 85 (abril de 1900), p. 185, 187.

11. Vegeu les bases del concurs a *La Publicidad*, 6102 (21 d'octubre de 1895), p. 3.

12. J., «La exposición de carteles», *La Publicidad*, 6138 (27 de novembre de 1895), p. 2.

13. Vegeu *La Publicidad*, 6141 (30 de noviembre de 1895), p. 2: «El cartel elegido por la Comisión Ejecutiva para su reproducción, en vista de las indicaciones hechas por el Jurado al emitir su fallo, es el presentado por D. Alejandro de Riquer, al cual no pudo adjudicársele el premio por faltar a las medidas consignadas en la base 1.ª del programa del concurso».

14. Vegeu les Actes de la Comissió, conservades a l'Arxiu de la Junta de Museus de Catalunya.

15. E. TRENC, 1977, op. cit., p. 150.

16. E. TRENC, 1982, op. cit., p. 320.

17. E. TRENC, 1988, op. cit., p. 30.



my impressions of it all, for I meant to proclaim these hitherto unknown glories in Catalonia»[...].

Una mica més endavant l'article recull unes paraules de Riquer sobre la seva «descoberta», a Londres, del cartellisme, sobre els seus primers esforços per tal d'implantar-lo a Catalunya i les dificultats amb què hagué de topar:

Posters! why, ever since I saw the first of the new posters the thing tempted me so strongly that I offered several tradesmen here [Barcelona] to do their posters for nothing; not one would listen to me. However, kindly chance gave him the opening he desired. The City of Barcelona in 1896 offered a prize competition for a poster for its Third Exhibition of Art and Industry, and de Riquer won it, though his design was «sideways» instead of «upright», as preferred by the Municipality's conditions¹⁰.

Les bases del concurs convocat per l'Ajuntament de Barcelona per al cartell de la III Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques, publicades a la premsa el mes d'octubre de 1895¹, exigien efectivament un cartell de format vertical. A més, els autors dels projectes havien de presentar un pressupost per a la seva realització, on s'indiqués el procediment que calia emprar per a la reproducció i on s'aportés fins i tot el compromís de l'establiment que s'hauria de fer càrrec de la impressió. La participació fou bastant exígua, i els setze projectes concursants foren exposats en una de les sales del desaparegut Palau de Belles Arts, juntament amb una

mostra de cartells artístics estrangers i una altra de cartells espanyols de toros.

En una ressenya sobre l'Exposició publicada a *La Publicidad* (27 de novembre de 1895)¹², Josep Maria Jordà —que signava amb la inicial «J»— aprofitava l'ocasió per lamentar que els comerciants i els industrials del país encara no s'haguessin persuadit de la bondat i la utilitat del cartell artístic, però culpava al mateix temps els artistes autòctons, que encara «no sienten la pintura decorativa». Quant als projectes exhibits, el crític considerava que, tret de dues excepcions: «Resultan todos pobres de imaginación; no son lo que debe ser el anuncio artístico; ni hay claridad, ni impresionan la vista, ni resultan decorativos». Les excepcions assenyalades per Jordà eren el projecte presentat per Riquer, «en favor del cual puede hacerse una excepción de todo lo dicho», i el del jove Adrià Gual. Amb la reivindicació del cartellisme modern i de la «pintura decorativa» i amb el seu diagnòstic de la situació, el text de Jordà establia, doncs, una perfecta sintonia amb els objectius de Riquer.

El jurat distingí els projectes d'A. Gual, de J. Ribera i d'Antoni Mirabent, mentre que al de Riquer, que fou l'escollit per a la seva reproducció, no se li podia concedir el premi perquè no complia el requisit de format establert a les bases¹³. L'Ajuntament negocià amb Riquer la cessió del seu projecte i, atesa l'oferta «desinteressada» de l'artista, acordà de concedir-li «en concepte d'indemnització» una quantitat de pessetes igual a la que el programa del concurs havia consignat com a premi¹⁴.

Eliseu Trenc ha indicat que en el cartell de Riquer «s'hi reconeix l'estil neogòtic i medieval típic del pre-modernisme, tant en el tipus gòtic de les lletres com als vestits de les muses» i que es tracta encara d'un cartell convencionalment al·legòric¹⁵. També ha intuït, correctament, que el cartell revela una influència de «certes composicions del preraphaelisme tardà», malgrat que, segons ell, els rostres de les dues al·legories no obeeixen als cànons de l'escola anglesa¹⁶. En un altre lloc interpreta el cartell com una «fusió incompleta de motius neogòtics i d'al·legoria preraphaelita»¹⁷, sense negar el seu caràcter innovador en el context català. El cartell conjuga, certament, un estil decoratiu i tipogràfic a base d'elements neogòtics, de sabor encara premodernista, amb d'altres elements de procedència preraphaelita. Sortosament, hem pogut identificar una derivació directa que connecta el cartell de Riquer amb el preraphaelisme tardà i que, d'aquesta manera, confirma la intuïció de Trenc. La figura en el primer pla del cartell procedeix, efectivament, d'un relleu escultòric de George Frampton (1860-1928), escultor preraphaelita tardà molt famós llavors. Aquesta peça, titulada *The Vision* —una recreació mística, sembla, de la iconografia musical de santa Cecília—, figurà en l'exposició de l'Arts and Crafts Exhibition Society



Figura 3.
A. de Riquer, A. y E. F.
Napoleón fotógrafos, cartell,
1896.



Figura 4.
H. Isabel Adams, ex-libris per a
Nellie Heaton.

de l'any 1893, i fou reproduïda a la revista *The Studio* (II, 7, octubre de 1893), a la qual estava subscrit el nostre cartellista (figura 2)¹⁸.

La producció escultòrica de George Frampton¹⁹ representa, com dèiem, una versió tardana del prerafelitisme, amb una forta orientació cap als models més suaus i elegants de l'art italià quatrecentista i una tendència a l'amanerament formalista, aspectes que, per altra part, es troben en altres artistes britànics coetanis, com Robert Anning Bell, al qual Riquer dedicà anys més tard una monografia. L'interès de Riquer per aquestes manifestacions artístiques del prerafaelitisme tardà sembla evident i es pot verificar també, per exemple, examinant els llibres que va adquirir per a la seva biblioteca. Ara bé, malgrat que puguem descobrir altres derivacions similars, seria, no sols insuficient, sinó també inadequada la interpretació de la producció gràfica i artística de Riquer com una versió del prerafaelitisme tardà senzillament homologable amb els prototipus anglesos. Aquesta lectura, a part d'atribuir més coherència a l'obra riqueriana de la que en realitat té, amagaria el fet que les seves fonts d'inspiració foren, com haurem de veure, molt més diverses.

Al cartell pioner de la 3ra. *Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas* següen el que anunciava A. y E. F. Napoleón fotógrafos, el de la Granja avícola de S^a Luis, el primer cartell de la Fàbrica de salchichón de Vich de J. Torra i el de J. Thomas *Reproducciones artísticas*, tots quatre realitzats durant l'any 1896.

Tant el cartell de la 3ra. *Exposición* com el dels fotògrafs Napoleón foren reproduïts a la col·lecció *Les Maîtres de l'Affiche* els anys 1897 i 1900, respectivament²⁰. Cal observar que sovint es dona incorrectament la data de 1895 per al *Napoleón fotógrafos*, precisament a causa d'una errada en la inscripció a la reproducció del cartell a *Les Maîtres de l'Affiche* (figura 3). Riquer representa aquí una figura femenina amb indumentària medievalitzant que, als peus, es resol en plecs decoratius japonesitzants. La cabellera negra i abundant, descrita mitjançant una tinta plana, i el tractament de les línies de contorn palesen ja d'una manera inequívoca la recepció de les convencions *art nouveau*. El personatge femení, que sosté una lent amb la qual concentra els raigs solars i els projecta sobre una làmina sensible, simbolitzant d'aquesta manera la fotografia, s'inclou dins d'un requadre del qual només sobresurt pels angles inferior dret i superior esquerre. Aquest requadre central, de fons atrevidament vermell, està voltat d'un marc decoratiu paisatgístic en el qual destaquen, sobretot, els gira-sols i la paleta de pintor que veiem a l'esquerra. Com ha escrit Fontbona, es tracta d'una versió «a lo divino» d'una tècnica moderna que, presentada directament, potser hauria resultat prosaica²¹.

Com en el cas anterior, hem de cercar la font d'inspiració a Anglaterra, aquesta vegada, però, en l'exlibris. La figura femenina del cartell dels Napoleón procedeix, efectivament, d'un ex-libris realitzat per Mrs. H. Isabel Adams per a la seva germana, Mrs. Nellie Heaton. Dues versions d'aquest ex-libris —en una la noia va vestida i en l'altra va nua— foren reproduïdes en el llibre de Norna Labouchere, *Ladies' Book-plates* (Londres, 1895),²² que Riquer adquirí per a la seva biblioteca (figura 4). Fins i tot per dibuixar el cinturó que ceneix la figura femenina del seu cartell, Riquer sembla haver-se inspirat en una altra peça publicada al mateix llibre: l'ex-libris de W. H. Margetson per a *Marion i Edward J. Margetson* (que fou publicat també a *The Studio*)²³. Les fonts d'inspiració més evidents del cartell es tornen a trobar, doncs, en les derivacions tardanes del preraphaelisme anglès, però Riquer les transcriu alterant-les i enriquint-les amb convencionalismes més propis de l'Art Nouveau, assumits encara amb una certa timidesa.

Els dos cartells de 1896 per a la *Fábrica de salchichón de Vich de J. Torra* i per a la *Granja avícola de S^a. Luís* tenen en comú el fet que aborden una temàtica en certa manera similar. En tots dos casos la solució consisteix a pintar un moment de la vida rural que li serveix per mostrar el producte anunciat: un jove lligant un porc per tal d'escorxarlo i el descans d'una pagesa melangiosa amb un grapat de pollets a la falda, respectivament. Ara bé, en el cartell de la *Granja avícola* l'escena es presta a una interpretació ja decididament *art nouveau*, mentre que, en el primer, l'estilització és menor i l'efecte es basa sobretot en la descripció del gest potent del jove escorxador. Cal observar també que la presència d'un personatge masculí resulta insòlita dins de l'obra cartellística de l'artista.

Els historiadors del cartellisme català sempre han subratllat la importància del cartell de la *Granja avícola*, perquè és un dels primers cartells catalans de caire *art nouveau* (figura 5). El tenor del tema i de l'expressió ens fan pensar, en certa manera, en una continuïtat amb les fórmules bucòlico-místiques i amb els corrents sentimentals i neo-espiritualistes premodernistes que en alguns casos acabaren associant-se, de manera més o menys coherent, amb el corrent simbolista de fi de segle. El tema anecdòtic de la grangera i els pollets dona lloc, efectivament, a una evocació tendra i melangiosa, amarada d'una vaga espiritualitat que, val a dir-ho, a penes transcendeix la condició del mer reclam sentimental. Ara sabem, però, que el cartell de la *Granja avícola* reproduceix, amb alguns canvis, el dibuix d'un ex-libris publicat per primera vegada a la revista anglesa *The Studio*.

L'ex-libris, de la il·lustradora Alice B. Woodward (1862-1911)²⁴, s'havia presentat a un dels concursos de la revista, va ser distingit amb una menció



Figura 5.
A. de Riquer, *Granja avícola de S^a. Luís*, cartell, 1896.

18. Vegeu «The Arts and Crafts Exhibition Society at the New Gallery, 1893», *The Studio*, II, 7 (octubre de 1893), p. 9. El peu de la fotografia indica el títol, la tècnica i l'autor: «The Vision: a framed panel in painted gesso. By Geo. Frampton».

19. Sobre els escultors preraphaelites i sobre George Frampton (1860-1928) vegeu, per exemple, Benedict READ i Joanna BARNES (eds.), *Pre-Raphaelite Sculpture. Nature and Imagination in British Sculpture 1848-1914*, Londres, 1991.

20. *Maitres de l'Affiche*, II, París, Imp. Chaix, 1897, lám. 64 i V, 1900, lám. 204.

21. F. FONTBONA, «La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas», dins: J. CARRETE-J. VEGA-V. BOZAL-F. FONTBONA, *El grabado en España (siglos XIX-XX)*, «Summa Artis», vol. XXXII, Madrid, 1988, p. 475.

22. Norna Labouchere, *Ladies' Book-plate. An illustrated handbook for Collectors and Book-lovers*, Londres, 1895; les dues versions de l'ex-libris del qual parlem estan reproduïdes a les pàgines 176 i 177. Sobre l'autora dels ex-libris podem llegir al llibre el següent: «Mrs. Percy Adams (H. Isabel Baker) has drawn four book-plates, of which two are for her sister, Mrs. Heaton; both are reproduced in these pages. She

also designed her brother's plate, and that of Mr. Alfred Armitage», p. 178. L'exemplar d'aquest llibre conservat a la Biblioteca General d'Història de l'Art del Museu Nacional d'Art de Catalunya procedeix de la biblioteca Riquer.

23. Ídem, reproduït a la p. 241.

24. Alice B. Woodward (1862-1911) és coneguda sobretot com a il·lustradora de llibres per a infants; vegeu M. FLEMINGHAM, *The Illustrated Gift Book 1880-1930*, Hampshire, 1989, p. 179.

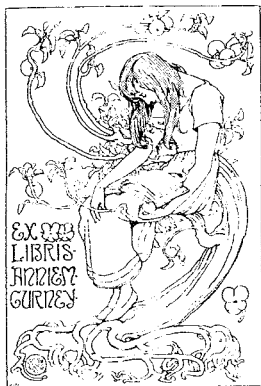


Figura 6.
Alice B. Woodward, ex-libris
per a A. M. Gurney.

honorífica i fou reproduït en un dels números de l'any 1894²⁵. Poc més tard fou reproduït també, amb lleugeríssimes variants, al llibre de Norna Labouchere, *Ladies' Book-plates* (que ja hem esmentat a propòsit del *Napoleón*), i sembla clar que fou aquesta darrera versió la que utilitzà Riquer per al seu cartell (figura 6)²⁵. En l'ex-libris la noia llegeix un llibre que sosté a la falda i està asseguda a la branca d'un arbre estilitzat que es torç i es ramifica descrivint un feix en forma d'essa, d'efecte decoratiu típicament *art nouveau*. Riquer aprofità d'una manera gairebé literal el dibuix de la figura femenina, canviant el llibre pels pollets, sense la part inferior dels peus, prescindint de l'arbre i situant-la sobre un fons decoratiu. Malgrat la substitució del llibre pels pollets, el dibuix dels braços i de les mans de la noia, per exemple, no fou alterat. El nostre cartellista adaptà hàbilment el petit dibuix de l'ex-libris a l'escala del cartell, dotant-lo de color i enriquint el dibuix, jugant amb línies negres de gruix variable i recreant-se, sobretot, en la cabellera daurada de la noia, és a dir, una vegada més, amb alguns dels convencionalismes tòpics de l'Art Nouveau.

Resulta interessant assenyalar que Eliseu Trenc ha documentat la relació entre Riquer i la il·lustradora Alice B. Woodward a l'època del viatge del català a Londres, pel novembre-desembre de 1906, com a comissari oficial de la Secció Anglesa de la V Exposició Internacional de Belles Arts i Indústries Artístiques de Barcelona. Trenc documenta, a més, el carteiig entre Riquer i les il·lustradores W. H. Margetson i Miss Woodward a propòsit de l'intercanvi d'ex-libris i treballs d'il·lustració. Desconeixem les dates en què s'iniciaren aquestes relacions, però deduïm que són posteriors a la realització dels cartells del *Napoleón* i de la *Granja avícola*²⁷.

L'any 1896 se celebrà la ja esmentada Tercera Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques, i Riquer hi exhibí tres projectes de cartells a l'aquarel·la. El catàleg de l'exposició específica que es tractava dels anuncis de les cases *J. Torra, A. y E. F. dits Napoleón* (que ja hem comentat) i *J. Thomas*. El mateix catàleg reproduceix un anunci de la casa *J. Thomas, Reproducciones artísticas*, signat per Riquer i datat el 1896, però no hem pogut localitzar encara cap exemplar del cartell i, per tant, no sabem fins a quin punt coincideix amb l'anunci reproduït al catàleg²⁸. Gràcies a la publicació recent de la col·lecció Carulla coneixem un petit cartell de Riquer (65 cm x 26 cm) anunciador, així mateix, de la casa *J. Thomas, Reproducciones artísticas*, però aquest és datat l'any 1899²⁹.

El mateix any 1896 Riquer signà també el petit cartell anunciador del seu primer llibre, *Quan jo era noy* (aparegut l'any següent), una col·lecció de narracions basades en els records de la infantesa de l'autor a la casa pairal de Bassols. Al cartell hi

apareix un personatge femení amb indumentària tradicional catalana i un llibre a la falda, descrit amb formes moderadament «planes» i línies de contorn accentuades. Al fons, a la dreta, la composició, no gaire elaborada, s'enriqueix amb un motiu floral més estilitzat. La mateixa figura femenina, amb variants, fou utilitzada anys més tard per Riquer en un altre cartell, per als *Hilados y torcidos de algodón C. Faura y Arañó* (1899), en el qual apareix sostenint un fus. Al Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya s'hi conserva un dibuix de Riquer que representa, en fi, la mateixa figura, en aquest cas amb una falç i envoltada d'espigues de blat, en una mena d'al·legoria de la sega³⁰. El dibuix del Museu, sense relació amb l'Art Nouveau, sembla clarament anterior als dos cartells. Com anirem veient, aquest aprofitament reiterat d'uns mateixos dibuixos —sovint derivats de fonts alienes— és característic de la manera de treballar de Riquer.

El procés d'assimilació de l'Art Nouveau en el cartellisme riquerià va entrar en una etapa de maduresa l'any 1897. D'altra banda, després dels primers assaigs fecunds de 1895 i 1896, l'interès pel cartellisme artístic modern s'estava generalitzant entre els artistes catalans, i Riquer començà a tenir competidors seriosos. El més important de tots, Ramon Casas, realitzà el seu primer cartell per anunciar les ombres xineses de la cerveseria *Els Quatre Gats*, oberta aquell mateix any.

La bibliografia recent ha reproduït i ha citat sovint com a cartell una composició de Riquer per anunciar *La Fada*, òpera amb música d'Enric Morera i text de J. Massó i Torrents, que fou estrenada en el marc de la Quarta Festa Modernista de Sitges, el 14 de febrer de 1897. Aquesta mateixa composició aparegué com a portada del llibre amb el text de l'òpera (Barcelona, Tip. *L'Avenç*, 1897)³¹, però, en canvi, no hem pogut localitzar cap exemplar del cartell, si és que existeix. En tot cas, sabem que l'òpera fou anunciada amb un cartell de Miquel Utrillo, que ja fou reproduït llavors a la revista *Luz* (15 de gener de 1898)³².

El mateix any 1897 Riquer signà un cartell de petites dimensions per anunciar el seu segon llibre, *Crisantemas*, publicat l'any següent. Com tots els cartells anunciadors de llibres, és de dimensions petites (55 cm x 26 cm) i fou litografiat en dues tintes. El crític Léon Deschamps, en un article sobre «L'Affiche Espagnole» publicat a *La Plume* (1 de juliol de 1899) ja constata que el cartellisme de Riquer havia entrat en una fase de maduresa l'any 1897: «En 1897, l'artiste a perfectionné son genre: *Crisantemas* tirée en 2 tons seulement, vert et roux, vaut les Bradley qui l'inspirèrent sûrement pour le procédé et les Ethel Reed, pour le genre; *Grau et Cie* est du même ordre, avec 4 tons [...]»³³. Podríem citar diversos cartells de la nord-americana Ethel Reed amb figures de lectores, però el

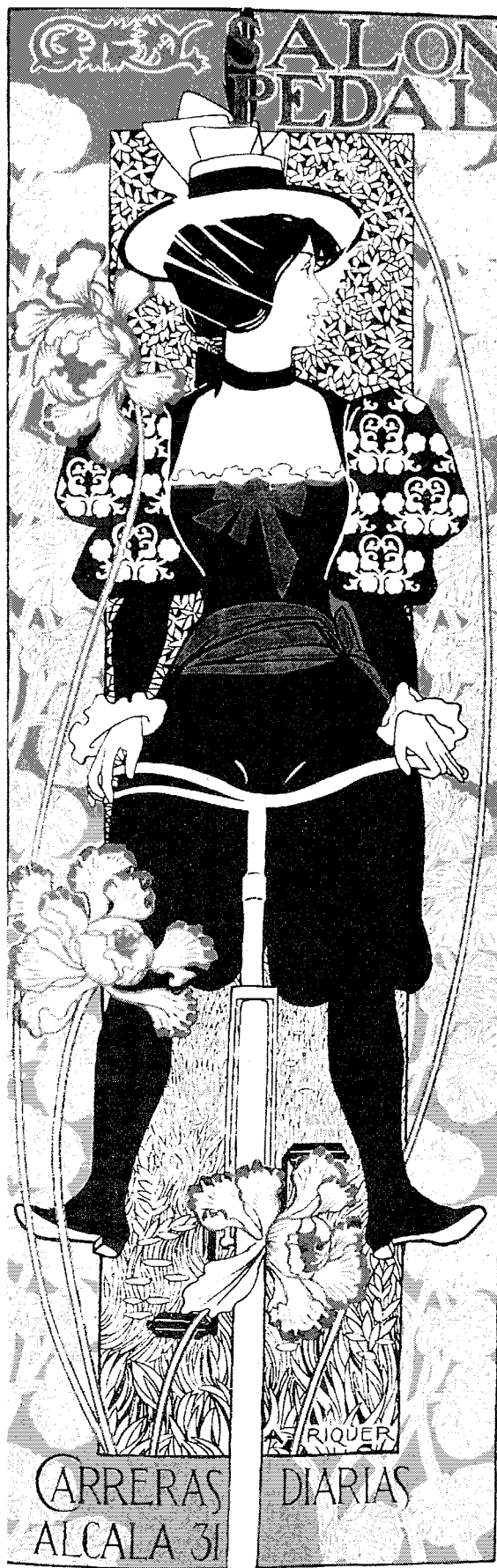


Figura 7.
A. de Riquer, *Salón Pedal*,
cartell, 1897.

Figura 8.
W. H. Bradley, *Whiting's Ledger
Papers*, cartell, 1895.

25. Vegeu *The Studio*, Vol. II, 1894, p. XXIX, reproduït a la p. XVIII.

26. N. LABOUCHERE, 1895, op. cit., «Book-plate of A. M. Gurney. By Alice B. Woodward», reproduït a la p. 185; «The single plate designed for a lady's use by Alice Woodward is reproduced on page 185. Miss Woodward's clever inventions for Christmas cards and other decorative items, have been frequently reproduced in *The Studio* and other illustrated magazines. Her style betrays peculiar force, and a certain diablerie, which would hardly be imagined, judged by the one example we can illustrate.» p. 180.

27. Vegeu E. TRFNC, 1982, op. cit., p. 324, 328, 342, 356, 359.

28. M. V. SALOM VIDAL, 1972, op. cit., indica que el cartell per a J. Thomas. *Reproducciones artísticas* figurà a l'exposició de cartells celebrada a Barcelona el 1898 i fou reproduït al catàleg de l'exposició, que nosaltres encara no hem pogut localitzar. Salom no esmenta, en canvi, el catàleg de la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, Barcelona, 1896, a la bibliografia corresponent al cartell de Thomas. El catàleg descriu així els projectes exposats: «N.º 545 - Cartel anunciador de la casa J. Torra (acuarela). / N.º 546 - Cartel anunciador de la casa J. Thomas (acuarela). / N.º 547 - Cartel anunciador de la casa A. y F. dits Napoleón (acuarela)», p. 113. Vegeu també Maria V. SALOM, 1979, p. 98.

29. J. CARULLA i altres, *Catalunya en 1000 cartells...*, núm. 371, p. 182.

30. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Gabinet de Dibuixos i Gravats, Inv. MNAC/GDG 3353/D.

31. J. MASSÓ TORRENTS, *La Fada*, música d'Enric Morera, text català i traducció literal francesa, Tip. *L'Avenç*, Barcelona, 1897, portada.

32. *Luz*, 5 (15 de gener de 1898), reproduït a la pàgina 11. Es conserva un exemplar del cartell a la Biblioteca Popular Santiago Rusiñol, Sitges. Vegeu, però, M. V. SALOM, 1979, op. cit., p. 81, notes 10 i 11,

33. Léon DESCHAMPS, «L'Affiche Espagnole», *La Plume*, 245 (1 de juliol de 1899), p. 419.

nostre crític pensava probablement en l'anunci de *Behind the Arras, by Bliss Carman* (1895)³⁴—que potser inspirà la composició similar del *Crisantemas* de Riquer—, o fins i tot en l'anunci de *The Penny Magazine*, de la mateixa artista. Resulta significativa l'aparició de referències nord-americanes en aquest moment, perquè tornen a ser confirmades en el cartell per al *Salón Pedal*, en el qual trobem la citació d'un motiu de Will Bradley.

Els cartells per al *Salón Pedal* (figura 7) i per a *Grau y C^{ia} fabricantes de galletas y bizcochos*, els més feliços d'aquesta etapa, estan concebuts dins d'un estil *art nouveau* internacional coherent i plenament desenvolupat. Els dos cartells són de concepció bàsicament decorativa i presenten imatges femenines amb indumentària moderna. L'artista renuncia a les referències medievalitzants o folklòriques i a les connotacions literàries per tal de mostrar una dona actual en una situació directament concernent al producte anunciat: el consum del bescuit en un cas i el ciclisme en l'altre. La imatge melangiosa i evocadora de la feminitat és substituïda per una imatge de la vida moderna, luxosa, elegant, des preocupada, fins i tot frívola. L'interès del cartell rau primordialment en la gràcia de l'*ajustement féminin*, en l'elegància *convencional* del grafisme, dels *patterns* decoratius, i també en l'harmonia cromàtica, suau i amanerada. El cartell per a *Grau y C^{ia}* s'aproxima bastant a una concepció sintetista, però no arriba tan lluny per aquest camí ni resulta tan integrat i equilibrat com el *Salón Pedal*. El dos cartells poden classificar-se dins d'una línia plenament *art nouveau* de tendència decorativista, però el *Salón Pedal*, amb el seu delicat grafisme *cloisonné*, s'apropa d'una manera al mateix temps més audaç i més coherent a una solució bidimensional, convencional i sintètica. Aquest cartell representava així la culminació del seu procés d'assimilació de l'Art Nouveau, que ja no anà més enllà, ni des del punt de vista de l'audàcia ni des del punt de vista dels resultats qualitatius i, per tant, assenyala un àpex creatiu dins el desenvolupament del cartellisme riquerià, que després l'artista no tornà a assolir, almenys en la mateixa direcció.

El famós cartell del *Salón Pedal*, que ha estat sovint datat incorrectament el 1899, fou realitzat, com ja ha assenyalat Fontbona, l'any 1897. El *Salón Pedal*—dirigit per un tal Adolfo Rodrigo, àlies Juanito Pedal— fou inaugurat el desembre d'aquest any a Madrid, i sabem, per una ressenya publicada a *Luz*, que el cartell fou exposat per aquestes mateixes dates a la Sala Parés. També fou reproduït com a anunci a les revistes especialitzades en ciclisme, com el *El Veloz Sport*, de Madrid, i més endavant fou reproduït a les revistes artístiques com *Luz* o *La Ilustración Artística*³⁵.

La bicicleta i el ciclisme havien esdevingut en aquella època una diversió de caire bàsicament es-

nob i «modernista». De seguida s'imposaren com un dels grans temes del cartellisme de fi de segle: «Le record de l'affiche illustrée est bien près d'appartenir à la vélocipédie», escrivia E. Maindron a *Les affiches illustrées* (1896), tot lamentant que el tema no hagués assolit encara una expressió acabada, que òbviament hauria de treure partit de la feminitat, d'un «aimable et gracieux ajustement féminin, qui reste à trouver»³⁶. La solució de Riquer satisfà aquest requisit i mostra una elegant figura femenina muntada en una bicicleta. Aquest conjunt de la dona i la bicicleta, dibuixats en una posició estrictament frontal, només alterada per la posició del cap, vist de perfil, apareix dins d'un marc decoratiu a base de motius florals i vegetals. Només a la part inferior del rectangle central, en la qual veiem un retall de prat, hi apareix la indicació mínima d'un espai en profunditat.

Alexandre Cirici ja insistí en el japonisme d'aquest cartell, descrivint-lo com un atrevit *makimono*³⁷, interpretació aquesta que, per òbvia, l'han feta seva també altres autors. Eliseu Trenc observa que el cartell s'inspira en els *kakemonos* i afegeix que la composició «barreja hàbilment l'estètica de la xilografia japonesa a base de plans del grafisme i del color, amb la típica decoració floral modernista»³⁸. La lectura del cartell no s'esgota, tanmateix, amb la constatació del seu japonisme, i cal tenir en compte que l'element japonèsitzant estava ja tan integrat en el llenguatge *art nouveau* que molt sovint resulta «gairebé impossible reconèixer-lo i aïllar-lo»³⁹ (recordem també que el japonisme fou una moda generalitzada en els últims decennis del segle XIX i que Alexandre de Riquer, Apel·les Mestres o Josep Pascó produïren obres japonèsitzants ja en l'etapa premodernista). Però, com veurem tot seguit, podem identificar models més concrets per al cartell del *Salón Pedal*.

Un cop més hem de cercar la font d'inspiració principal en el món anglosaxó, aquesta vegada als Estats Units, com hem avançat més amunt. Efectivament, fou el nord-americà Will Bradley, ben conegut per Riquer, la font d'inspiració més immediata que li proporcionà, de fet, algunes de les dades bàsiques a partir de les quals elaborà la composició del *Salón Pedal*, que és sens dubte una de les més agosarades i reeixides que li coneixem.

L'estil gràfic de Will Bradley, un dels més grans cartellistes americans de fi de segle, palesa la influència dels estils d'il·lustració anglesos, combinada amb un intens japonisme. El seu gran model fou clarament Aubrey Beardsley, un altre notable japonèsitzant, fins al punt que hom el batejà com el *Beardsley americà*. Malgrat això, Bradley fou un il·lustrador i un cartellista original, i per tal de subratllar aquesta originalitat, les interpretacions d'alguns crítics de l'època carregaren tot l'èmfasi en allò que el diferenciava de Beardsley, tot minimitzant la influència del darrer sobre el pri-

34. Vegeu D. KIEHL i altres, *American Posters of the 1890s in The Metropolitan Museum of Art, including the Leonard A. Lauder Collection*, Nova York, 1987, p. 165, núm. cat. 236.

35. F. Fontbona ja ha posat de relleu que el *Salón Pedal* fou realitzat per Riquer l'any 1897 i no el 1899; vegeu F. FONTBONA, «L'època del Modernisme (1888-1905)» dins: F. FONTBONA i F. MIRALLES, *Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917*, Barcelona, 1985, p. 84, p. 260, nota 168. L'esmentada ressenya sobre l'exposició del cartell a la Sala Parés aparegué a *Luz*, 3 (15 de desembre de 1897), p. 10. La revista madrilenya *El Veloz Sport* informà puntualment sobre els preparatius i la inauguració del *Salón Pedal*. La notícia de la inauguració apareix al núm. 395, diumenge 19 de desembre de 1897, p. [13]. El cartell és reproduït com a anunci en els números següents de la mateixa revista. És possible que aparegui també en d'altres revistes del mateix tenor, que no hem consultat.

36. E. MAINDRON, *Les affiches illustrées (1886-1895)*, París, 1896: «Les annonces cyclistes n'auront un peu de charme que le jour où nos imagiers, sachant bien ce que vaut une figure de femme dans une affiche peu mouvementée, auront remplacé l'irritant et banal costume de vélocipédiste male par un aimable et gracieux ajustement féminin, qui reste à trouver», p. 122-123.

37. A. CIRICI, *El arte modernista catalán*, Barcelona, 1951, p. 323.

38. E. TRENC, 1977, op. cit., p. 153.

39. R. SCHMUTZLER, *El modernismo*, Madrid, 1980 (títol original: *Art Nouveau-Jugendstil*, Stuttgart, 1977).

40. A. DE RIQUER, «Cartells y cartelistas», *La Renaixensa* (13 de maig de 1899), p. 3013. El passatge dedicat per Riquer a Bradley comença pel que sembla amb una parafrasi del que havia escrit La Forge: «On a voulu lui faire le reproche d'avoir cherché à pasticher M. Beardsley. Nous ne croyons pas que cette accusation soit fondée. Il n'existe entre les oeuvres de l'un et de l'autre que des points de contact fort superficiels. Mais ce qui rapproche les deux artistes, c'est qu'ils ont rompu hardiment chacun avec la routine, et qu'au lieu de sacrifier au cant conventionnel, ils en ont inventé un à leur propre usage, ce qui est déjà bien spirituel. Au lieu d'emboîter le pas et de marcher dans les rangs, ils s'improvisèrent chef, et si l'un eut son cénacle de fidèles, l'autre pourrait bien faire école. Pour le reste, il est facile de se rendre compte à chaque occasion que les deux dessinateurs partent de points de vue tout opposés. M. Beardsley semble un névrosé

dont l'âme malade se complait en des évocations étranges, mais le sentiment partout guide la main, et sous la mièvrerie du trait la science ou l'étude au moins reparait. M. Bradley au contraire est un ouvrier d'art habile, pris d'une belle et légitime ambition de se mesurer avec les maîtres. Chez lui tout est improvisé. Il joue de sa plume comme le musicien qui s'abandonne à la rêverie fait de son archet; mais si les variations sont nombreuses, l'inspiration est toute mécanique.», *LA FORGUE*, «États-Unis (Amérique)», a M. BAUWENS i altres, *Les Affiches Étrangères illustrées*, París, 1897, p. 168-169. La Forge considera, però, que l'extravagància del dibuix de Bradley és «en partie le résultat simplement de son embarras de s'exprimer mieux», p. 169, un punt de vista que Riquer, en canvi, rebutja.

41. Vegeu E. TRENC, 1982, op. cit., p. 323.

42. Vegeu D. W. KIEHL i altres, *American Posters of the 1890's...*, núm. cat. 26, p. 108: «Bradley's poster for Whiting's Ledger Papers was known as "The Acorns" from its elaborate oak-leaf-and-acorn border design. In the January 1895 exhibition in his Springfield studio, Bradley exhibited an unlettered proof now in the Metropolitan Museum's collection [...]. In the proof, the design continued into the areas where the text was later printed. The poster was available for seventy-five cents (*Bradley: His Book I*, I. [May 1896], p. xxii).» Existeix també una variant del cartell, adaptada per anunciar *Whiting's Standard Papers*. Aquesta altra versió fou reproduïda, per exemple, a *La Ilustración Artística*, 853 (2 de maig de 1898), p. 294. Se'n conserva un exemplar al Gabinet de Dibuixos i Gravats de l'MNAC; la seva procedència no està documentada, però existeix la possibilitat que hagi format part de la col·lecció Riquer. De totes maneres, Riquer coneixia sens dubte la versió original, publicada a *Bradley: His Book*.

43. Vegeu, per exemple, Will BRADLEY, «A Primer of Ornament and Design», a *Bradley His Book*, novembre de 1896, p. 16-19.

44. E. TRENC, 1977, op. cit., p. 153.

mer. El mateix Riquer, en la seva conferència «Cartells i cartellistas», de 1899, feia seu aquest punt de vista crític. El català expressa en aquest text una declarada admiració per Bradley: «Algun crítich l'ha acusat de volguese semblar áBeardsley. Si, ja s'hi sembla, pero s'hi sembla tantsols en que tant l'un com l'altre han romput filas y no marcan lo pas. Bradley persegueix lo seu ideal distint del de Beardsley; si dintre de primer s'hi descubreix la obra malaltissa de un pervers, en lo segon es la armonía sorprenent la nota nova d'un ornamentista delicat que podém admirar. Lo seu propòsit no es lo de dibuixar una figura correcta, sino'l de presentar un conjunt nou, personal, que expressi'l seu modo de sentir la bellesa, la seva, tant distint de la de la que la rutina'ns ha preconisat fins are y'ns ve preconisant.»⁴⁰. Riquer va adquirir per a la seva biblioteca algunes de les obres il·lustrades i editades per Bradley, entre les quals hi ha la famosa revista *Bradley His Book*, esmentada en la mateixa conferència com «una d'aquellas revistas de *fin gourmet* que marcarán una etapa»⁴¹. Alguns dels cartells de Bradley conservats avui al Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC provenen, també, de la col·lecció Riquer.

Doncs bé, és d'un petit cartell de Bradley que Riquer va prendre per al *Salón Pedal* l'elegantíssim tema decoratiu de les flors amb llargues i corbades tiges, la més llarga de les quals, a la dreta de la composició, desapareix a la part superior del requadre central sense deixar veure la flor corresponent. El cartell del grafista nord-americà, anunciador de *Whiting's Ledger Papers*, molt conegut, fou realitzat l'any 1895 i és anterior, per tant, al de Riquer (figura 8)⁴². A més del motiu, inconfusible, de les tiges i les flors, Riquer adopta de Bradley l'esquema de la composició basada en un marc decoratiu floral i un motiu figuratiu central —en els dos casos una figura femenina—, tot dins d'un format allargat. Riquer devia conèixer també els altres cartells de tema ciclista de Bradley, com, per exemple, el *Victor Bicycles Overman Wheel Co.* (1895), també de format molt allargat i vertical, amb una ciclista dins d'un requadre emmarcat per una orla decorativa. Però, en aquest cas, Riquer no es limita a l'adaptació d'un motiu concret, sinó que els aspectes tècnics i formals remeten més àmpliament a l'obra gràfica de Bradley. La manera de manipular les línies de contorn, les figures i els camps alternadament en blanc i en negre —combinants o no amb d'altres tints planes i sempre amb un ús generós del negre—, que Bradley desenvolupà a partir dels seus prototipus anglesos, és ben palesa, per bé que de manera atenuada, al *Salón Pedal*. El tractament que el cartellista català dóna a la decoració vegetal i floral evoquen també d'una forma genèrica aquella *convenzionalized form* que teoritzava Bradley⁴³.

Evidentment, Riquer introduí diverses i

importantes modificacions en l'esquema compositiu que li subministrava el *Whiting's Ledger Papers* de Bradley. En el *Salón Pedal* el motiu de les tiges i les flors desborda el requadre central i la tija de la dreta es dreça per darrere de la figura femenina, mentre les flors restants se situen davant d'ella. La figura femenina, per altra part, adquireix molta més importància i també desborda el requadre central, amb la qual cosa l'esquema compositiu es complica i s'anima mitjançant una compenetració arbitrària dels diferents elements figuratius i decoratius que l'integren, en una mena de reelaboració «manierista» de les dades que li proporcionava el seu model. El tipus femení, la dona muntada a la bicicleta del cartell de Riquer, és, a més, molt diferent dels tipus que normalment elaborava Bradley. Si els del nord-americà tendeixen, inexorablement, a transformar-se en esquemes decoratius arbitraris, el del *Salón Pedal* té, malgrat l'estilització, una presència més tangible i mundana. A propòsit d'aquesta figura precisament, ha observat Trenc que «per primera vegada, el tipus femení no és prerafaelita, sinó d'una finor molt vernacla»⁴⁴. Però ja sabem que ens cal ser cautelosos i no descartar la possibilitat que també la figura de la ciclista dibuixada per Riquer es pugui posar en relació amb algun altre model concret. El tipus de presentació frontal de la ciclista recorda, per exemple, alguns cartells de Maxfield Parrish, un altre nord-americà ben conegut per Riquer (per altra part, els cartells de tema ciclista eren, com hem dit, in comptables). El grau de radicalisme del *Salón Pedal* representa dins l'obra cartellística riqueriana un moment altament significatiu, però cal reconèixer, al mateix temps, que es tracta d'un episodi insòlit, sense una continuïtat clara.

Els preparatius de la IV Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques, que s'havia de celebrar del 23 d'abril al 29 de juny de 1898, comportà, com en l'edició anterior, la convocatòria d'un concurs públic de cartells, publicada a la premsa durant el mes d'agost de 1897. La convocatòria va obtenir una resposta favorable dels artistes, que d'acord amb les bases podien entregar els projectes fins al dia 30 de setembre. Els concursants aspiraven a un primer premi de 500 pessetes i a un accèssit de 250. S'hi presentaren un total de trenta-tres projectes, i Riquer n'era un cop més un dels participants. Els originals, exposats al Palau de Belles Arts, foren comentats per Raimon Casellas en un extens article publicat a *La Vanguardia* (5 d'octubre de 1897). El crític hi considerava que el resultat del concurs havia estat superior al previsible i que, si bé no hi figurava cap projecte de primer ordre, el nivell mitjà del conjunt era notable i clarament superior al del concurs anterior. Pel que fa a Riquer, Casellas constata el caràcter prerafaelita del seu projecte, situant-lo entre els més destacats: «El cartel ideado por Riquer, de visos preraphaelitas como tantas

45. R. CASELLAS, «Proyectos de cartel», *La Vanguardia*, 5180 (5 d'octubre de 1897), p. 1.

46. Vegeu «Certámen de cartells anunciadors de la próxima Exposición de Bellas Arts», *La Esquella de la Torratxa*, Any 19, núm. 980 (22 d'octubre de 1897), p. 660-661. S'hi reproduïxen els projectes que van obtenir el premi i els tres accésits.

47. W. S. ROGERS, *A Book of the Poster*, Londres, 1901, reproduït a la p. 73.

48. Vegeu J. LL. DE YEBRA, *Alexandre de Riquer i l'ex-libris. Repertori complet dels seus ex-libris*, Barcelona, 1983, p. 197-198.

49. Inv. MNAC/GDG 45676/D.

50. Vegeu J. LL. DE YEBRA, 1983, op. cit., núm. 90, p. 176.

51. Vegeu N. CASALS, «El cartellisme i l'Anís del Mono», *Carrer dels arbres*, 15 (1981), p. 3-12.

52. Arxiu Casellas (particular), correspondència. Aquesta carta de Riquer a Casellas és citada també per J. CASTELLANOS, 1983, op. cit., I, p. 259.

53. A. DE RIQUER, «Cartells y cartellistas», 1899, op. cit., p. 3011.

otras composiciones decorativas de este autor, presenta un fondo verdilechoso, de cuyo centro se destaca vigorosamente una masa negra y circular, donde campean dos místicas figuras de mujer, vestidas con claros ropajes y llevando delicadamente en la mano un ramo de olivo y otro de laurel. El contraste vivísimo que producen las opuestas manchas de color, atrae los ojos desde el primer instante, y la actitud misteriosa de las dos figuras, que parecen oficiar en un ceremonial sagrado, retiene el pensamiento por sus aires de recogimiento y de fervor.»⁴⁵. Casellas s'inclinava amb reserves pel projecte de Riquer, al qual li retreia el fet que no simbolitzés d'una manera més adequada l'esdeveniment anunciat, un defecte per altra part imputable a la resta dels projectes.

Entre els concursants destacats per Casellas hi havia també J. Ribera, Francesc Mirabent, Adrià Gual, Pons i Palau, Claudi Hoyos, F. Cuixart, J. Diéguez, D. Baixeras, Antoni Utrillo, Feliu de Lemus i Joan Llimona, un quadre que ens ajuda a calibrar l'èxit de la convocatòria. El jove Adrià Gual participà al concurs amb dos projectes diferents. En l'un utilitzava amb profusió els caràcters gòtics, amb orles decoratives i una composició il·lustrativa i decorativa amb quatre figures emblemàtiques de les arts i dues figures més portadores d'un domàs amb l'escut de la ciutat, concebudes segons sembla a imitació de la xilografia primitiva, mentre que l'altre projecte mostrava un bust femení que sostenia una rosa a la mà, dins els cànons del simbolisme i de l'*art nouveau*. Aquest darrer projecte de Gual i el d'Alexandre de Riquer eren segurament els més destacats i, en el context català, innovadors, però el jurat, a proposta de Miquel i Badia —que mantenia posicions crítiques conservadores i en general hostils a l'Art Nouveau— atorgà el primer premi al projecte presentat per Francesc Mirabent, una composició que imitava les rajoles catalanes barroques i en la qual la tipografia hi feia un paper predominant. Adrià Gual obtingué un accésit, però fou amb el projecte de la lletra gòtica i no amb el projecte d'estil *art nouveau*, mentre que els altres dos accésits foren concedits a Joan Llimona i a Feliu de Lemus⁴⁶.

Riquer, que segurament se sentia mereixedor del premi o, com a mínim, d'un dels accésits, tenia motius per sentir-se contrariat per la decisió del jurat. Coneixem el seu original gràcies a un clixé conservat a l'Arxiu Fotogràfic dels Museus de Barcelona, i el motiu figuratiu, sense la llegenda, fou reproduït també al llibre de W. S. Rogers, *The Book of the Poster* (Londres, 1901)⁴⁷. A més, l'artista aprofità la composició per a un cartell que anunciava els *Mosaicos hidráulicos Orsolá, Solá y Cia*, publicat el mateix any 1898 (figura 9). Bastant més tard la mateixa composició, però amb variants, reapareix en un ex-libris per a Emili de Riquer, signat i datat pel seu pare l'any 1907⁴⁸. Les variants

més significatives consisteixen en la substitució de la palma i la corona de llorer per una flauta i una lira. Per altra part, la figura que apareix en el primer terme de la composició es pot posar clarament en relació amb la il·lustració de Riquer per a la coberta de l'*Antología Americana*, el dibuix original de la qual està datat l'any 1897 i es conserva avui al Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC (figura 10)⁴⁹, i àdhuc amb un altre ex-libris, per a Eugeni Ors (encara no «d'Ors»), signat per Riquer l'any 1902⁵⁰. La figura femenina de l'*Antología Americana*, molt similar a la del cartell, toca una lira, com a l'ex-libris de 1907. De fet, si ens fixem bé en la posició de les mans de les figures del cartell, ens adonem que probablement també la composició amb dues figures fou concebuda inicialment en la versió «musical», modificada després per al projecte del cartell de la IV Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques. Si la hipòtesi és correcta, llavors cal concloure que l'ex-libris de 1907 recuperà la versió musical primitiva del tema. Aquest petit embolic il·lustra un cop més aquesta faceta típica de la producció riquieriana: l'aprofitament reiterat dels mateixos motius, amb canvis més o menys importants, a través de les diferents tipologies gràfiques. Un mateix dibuix podia ser utilitzat a la més petita escala, com en un ex-libris, o a gran escala, com en un cartell, i ja hem vist que almenys dos dels primers cartells modernistes de Riquer —el *Napoleón* i la *Granja avícola*— estaven curiosament basats en ex-libris anglesos.

A final de novembre de 1897 fou anunciat a la premsa el concurs de cartells de l'*Anís del Mono*, que era el primer convocat a Catalunya per iniciativa d'un empresari privat, el badaloní Vicenç Bosch⁵¹. En una carta a Casellas, sense data, Riquer criticava les decisions dels membres habituals dels jurats —devia pensar sobretot en el darrer concurs públic— i expressava la seva desconfiança envers la convocatòria del senyor Bosch, tement «el fallo d'els milocas o d'els socios protectores de l'amistat» (subratllat a l'original) que segons preveia tornarien a formar part del jurat. En aquell moment Riquer constataja ja la maduresa precoç del cartellisme català, que «al naixer en nostra ciutat, per mes que naixi jove sembla que naixi ab experiència», però lamentava que no es fes justícia als esforços fecunds d'una «valenta jovenalla» que «es llueix», produint «obras de grans calitats y de vertader merit que podrian donar una bona idea de lo que pot ser l'*art d'el carrer a Barcelona*»⁵². Finalment, però, el senyor Bosch preferí prescindir del jurat qualificador per decidir personalment els guanyadors i va prometre premis molt més alts que els de les convocatòries anteriors de l'Ajuntament de Barcelona, com també un nombre il·limitat d'accésits. Aquestes condicions estimularen sens dubte la participació i el concurs fou, en termes generals, un èxit. Els cartells foren exposats a la Sala Parés a



Figura 9.
A. de Riquer, *Mosaicos hidráulicos Orsolá, Solá y Cía*, cartell, 1898.

partir del 31 de març de 1898, i al cap de pocs dies es va publicar el veredict. Ramon Casas, que hi participà amb quatre projectes, guanyà el primer premi i el primer accèssit. Riquer hi presentà un sol projecte —amb el lema «Quo me, Bache, rapuisti»— que va obtenir el segon premi, mentre el tercer premi fou concedit a Alfred Roig i Valentí.

El cartell de Riquer, de format vertical, consisteix en un motiu central protagonitzat per una figura femenina i, emmarcant-lo, una orla decorativa a base de simis, ampolles i medalles entrelaçats. Amb el cap cenyit per una corona de pàmpols, el personatge femení, d'aspecte somniador i presumiblement en estat d'embraguessa (això és el que sembla suggerir el lema), assaboreix una copa

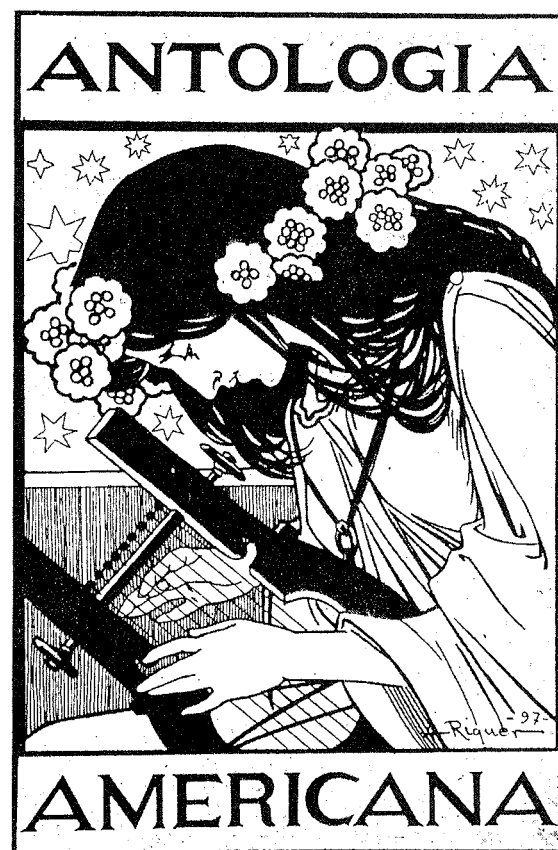


Figura 10.
A. de Riquer, dibuix per a la coberta de l'*Antologia Americana*, 1897.

d'anís. El tipus iconogràfic sobretot ens fa pensar en la influència del famós cartellista belga Privat-Livemont, que sembla aflorar aquí d'una manera clara, amb un més que probable record del cartell anunciador del *Cacao van Houten* (1897), una de les peces que Riquer esmentà elogiosament en la seva conferència «Cartells y cartellistas», ja citada⁵³. Cal observar també que, si bé el motiu de la figura femenina del cartell de Riquer respon perfectament als cànons formals i temàtics de l'Art Nouveau, l'orla amb els simis té un caràcter més aviat híbrid. L'efecte decoratiu del cartell és ressaltat mitjançant una composició cromàtica característicament suau i delicada, a base de verds, grocs i daurats.

54. R. CASELLAS, «Concurso de carteles en el Salón Parés», *La Vanguardia* (1 d'abril de 1898), p. 4.

55. F. MIQUEL I BADIA, «Concurso de carteles para "El Anís del Mono"», *Diario de Barcelona* (2 d'abril de 1898), p. 3971.

56. VEUGE E. TRENC, 1977, op. cit., p. 148.

57. Documentació conservada per la Casa Codorniu a Sant Sadurn d'Anoia. Entre els resguards que es lliuraven als artistes i que aquests presentaven després a la Casa Codorniu n'hi ha dos (els números 25 i 30) d'Alexandre de Riquer, amb els lemes que hem transcrit. Hem d'agrair al senyor J. Beneit Mir, director del Departament de Relacions Públiques de la casa Codorniu, l'accés a aquesta documentació i l'amabilitat amb què fórem atesos.

58. R. CASELLAS, «Projectes de cartell pel xampany Codorniu», *La Veu de Catalunya*, any 1er, núm. 20 (21 de gener de 1899).

59. VEUGE E. TRENC, 1983, op. cit., p. 322.

60. Sobre el Cercle Artístic de Sant Lluç vegeu Enric JARDÍ, *Història del Cercle Artístic de Sant Lluç*, Barcelona, 1976 i J. CASTELLANOS, 1983, op. cit., I, especialment el capítol «Raimon Casellas i el Cercle Artístic de Sant Lluç», p. 173-218.

61. VEUGE E. TRENC, 1985, op. cit., p. 9-10 i del mateix autor, 1988, op. cit., p. 27.

Abans que es conegués el veredict, Raimon Casellas dedicà un comentari prou extens a l'exposició⁵⁴, en què destacà per damunt de tot el valor de l'obra cartellística de Casas que, segons el crític, eclipsava tota la resta. Casellas celebrava la contribució de Casas amb un llenguatge hiperbòlic característic, exagerant-ne l'originalitat, però no es pot negar el fons de veritat a què apunta el seu punt de vista crític allí on contraposava l'estil de Casas i el dels seguidors de l'Art Nouveau internacional. Casas obté un resultat genuïnament decoratiu per la via de la naturalitat, l'economia i el domini virtuós del dibuix, mentre que altres decorativismes —com el dels adeptes de l'esteticisme *art nouveau*— confien en l'encís inherent a determinats ressorts expressius o temàtics convencionals, confonent el valor estètic d'aquests components amb el valor estètic del resultat, com si el segon fos funció del primer, i caient sovint per aquest pendent en el *pastiche*: «Sin virtutas ni fideos á lo Mucha, sin gimnasias ni cabriolas á lo Chéret, sin heráldicas ni numismáticas á la alemana, sin florecillas ni nubecitas á la inglesa, la figura de Casas, esplendorosamente ornamental y á la vez sobria y sencilla, enseña con el ejemplo que no son las caligrafías ni los bordados el camino para llegar á la decoración.» És sota aquestes premisses que cal entendre el punt de vista de Casellas sobre Riquer. Segons el crític, el nostre artista reeixia en determinats fragments, però fracassava en l'efecte total: l'obra resulta poc integrada i l'excés ornamentalista acabava perjudicant el mateix efecte decoratiu. Amb un punt d'ironia, Casellas subratllava l'originalitat de l'orla a base de simis, llaços i ampolles, mentre retreia la confusió de la figura femenina amb el fons excessivament ornamentat. El crític conservador F. Miquel i Badia,⁵⁵ per la seva banda, lloà també l'orla «bien estudiada y compuesta» mentre retreia en la figura femenina el caràcter «archi-convencional que han puesto á la moda algunos cartelistas extranjeros» i trobava aquest motiu més adequat «para anunciar una obra romántica, un drama shakesperiano o algo por el estilo».

El reconeixement del valor superior dels originals de Casas fou, pel que sembla, generalitzat i de fet en Bosch, l'empresari, optà per reproduir com a cartells els dos projectes de Casas que havien obtingut el primer premi i el primer accèssit. Més tard, això sí, la casa Bosch va decidir de reproduir tots els cartells premiats en una col·lecció de vuit postals comercials i en una altra de vuit targetes postals.

La iniciativa de l'empresari Vicenç Bosch fou imitada poc després per l'industrial català Manuel Raventós, que pel setembre del mateix any 1898 va organitzar un concurs de cartells per anunciar els xampanyes Codorniu. El concurs fou celebrat, tanmateix, a Madrid, i el jurat concedí el primer premi a Julio Tubilla, la qual cosa irrità els partidaris de Ramon Casas, que hi va obtenir aquesta vegada

els premis segon i segon suplementari. Hi foren premiats també els catalans F. de Cidón, Ramon Pichot, R. Llisàs, R. Casals i Vernis i J. Triadó, la qual cosa, com subratlla Eliseu Trenc, palesa el predomini dels cartellistes catalans en relació amb la resta d'Espanya⁵⁶.

De la documentació que conserva la Casa Codorniu a Sant Sadurn d'Anoia es dedueix que Riquer presentà com a mínim dos projectes al concurs, en el qual no guanyà cap premi. Un d'aquests es presentà amb el lema «Baco» i un altre amb un lema molt eloqüent: «Des prejuces et des partis pris liberanos Domine»⁵⁷. L'article que publicà Casellas a *La Veu de Catalunya* (21 de gener de 1899) sobre l'exposició dels projectes a Barcelona no ens ajuda gaire a aclarir la qüestió, car només parla d'un original de Riquer: «un projecte fastuós, enlluhernador, que, dintre del gènere britanisant, resulta un plafó altament decoratiu»⁵⁸. L'empresari, Manuel Raventós, comprà alguns dels originals no premiats, i la Casa Codorniu conserva avui a la seva col·lecció un original de Riquer, de format vertical i de dimensions notables (aproximadament 240 cm x 86 cm). Amb aquest projecte, que exhibeix una expansiva figura femenina amb els braços alçats, amb una copa en una mà i una ampolla de xampany a l'altra, Riquer intentà acostar-se a la temàtica de Chéret, com ja ha estat advertit⁵⁹. Aquest inesperat i poc afortunat apropament al cartellista francès no és, però, del tot inexplicable. L'efecte que susciten els cartells de Chéret s'ha pogut comparar amb l'expectació festiva que provoca l'espetec del tap d'una ampolla de xampany: res més adequat, doncs, per a un anunci del *Champagne Codorniu* que imitar d'alguna manera la fórmula de Chéret, amb la qual cosa Riquer podia també aplacar les crítiques que, en el cas del seu projecte per a l'Anís del Mono, li havien retret la inadequació de la imatge amb el producte anunciat. Per altra part, en el projecte que ara comentem, la figura, vestida de groc, es destaca netament del fons, intensament blau, una combinació de colors que també ens fa pensar en Chéret, o fins i tot en el cartell de Casas que havia guanyat el concurs de l'Anís del Mono. Així tampoc no se li podria retreure, aquí, la confusió de la figura amb un fons excessivament ornamentat, com havia fet Casellas en parlar del projecte de Riquer per a l'Anís del Mono. Però el temperament i les capacitats de Riquer estaven molt lluny de Chéret, i l'acostament del cartellista català a la temàtica del cartellista francès —o dels seus imitadors— tingué com a resultat un híbrid. Riquer no adoptà evidentment el llenguatge de Chéret, que convertia cada cartell en una explosió de color i dinamisme, amb ressons entre rococó i impressionistes, i la figura femenina del projecte de Riquer, en el cas que no fos del tot original, podria ben bé derivar d'alguna font allunyada de l'òrbita chéretiana.

Les dades que hem exposat sobre la relació de Riquer amb els concursos de cartells deixen entreveure una experiència que, si bé s'inicià amb l'èxit del projecte per a la 3ra. *Exposición*, aviat degué resultar-li frustrant. Les decepcions personals, d'altra banda, no trigaren a coincidir amb un descrèdit generalitzat d'aquest tipus de convocatòries. Sigui com sigui, no li mancaren a Riquer més ocasions per publicar cartells, i durant els anys 1898, 1899 i 1900 es mantingué ben viu el seu interès per aquesta forma artística, mentre els seus mèrits com a cartellista li eren reconeguts a les revistes autòctones i estrangeres, com *The Poster Collector's Circular* (1899), *La Plume* (1899), *The Poster* (1899) o *The Studio* (1900), sense oblidar els *Maîtres de l'Affiche* (1897 i 1899).

En la millor vena decorativista de Riquer, lliure de connotacions literàries o al·legòriques, es pot situar perfectament el cartell anunciador de la *Fábrica de lustres, cremas y betunes S. Ricard*, signat l'any 1898, que no assoleix el nivell del *Salón Pedal*, però resulta clarament més afortunat i més característicament riquerià que el projecte per als xampanyes Codorniu. Un personatge femení de perfil, dempeus i inclinat endavant, sosté a la faldilla un grapat de caixes de betum que li vessen i li cauen a terra. La figura se situa en un prat que cap al fons es transforma, en sentit ascensional, en una composició floral decorativa més estilitzada, passant de la visió perspectiva a la decoració plana. Les inscripcions, de tipus variats, estan distribuïdes en forma d'ela invertida a la part superior i superior dreta, mentre que a la part inferior del cartell hi ha una banda decorativa a base de siluetes de botins.

Ara bé, allí on el tema s'hi prestava, la línia decorativista podia parar en l'excés, com en el cartell anunciador de l'*Antigua Casa Franch*, de 1899, o, encara més, en el dels *Mosaicos Escofet-Tejera y C^a*, de 1900, en el qual Riquer arriba al punt de l'*horror vacui*. Aquest últim, un cartell de format vertical i de grans dimensions (180 cm x 103,5 cm), mostra una vegada més una parella de figures femenines dins d'un requadre emmarcat per una orla. El més remarcable és la imitació d'un enrajolat, amb una quadrícula que representa les junctures en tota la superfície del cartell, i el joc que s'estableix entre la lectura tridimensional de les figures situades en un espai perspectiu, amb objectes escorçats, i la lectura bidimensional suggerida per l'enrajolat i l'aplicació —val a dir que una mica mecànica— de formes decoratives planes. Però la composició resulta feixuga i es ressenteix de certes deficiències en el dibuix com, per exemple, en els plecs dels panys de la figura del primer terme. Dins del seu eclecticisme el cartell ens recorda en alguns aspectes, una vegada més, les solucions formals i iconogràfiques del belga Privat-Livemont. El cartell per a l'*Exposition Internationale* signat per l'artista

belga l'any 1896 —amb un personatge femení que pinta un gerro i un fons de rajoles— té, per exemple, una notable similitud temàtica i formal amb el cartell de Riquer.

Com és ben sabut, Alexandre de Riquer fou un dels membres fundadors del Cercle Artístic de Sant Lluc, creat l'any 1893, i participà amb entusiasme evident en totes les activitats d'aquesta agrupació⁶⁰. El moment inicial del Cercle de Sant Lluc coincideix, com ha suggerit Trenc, amb una intensificació de la línia espiritualista en la producció pictòrica de Riquer, sobre la qual, tanmateix, tenim encara molt poca informació a l'abast⁶¹. Per altra part, les idees de la Germandat preraphaelita, amb les quals es familiaritzà versemblantment a partir de la seva estada a Londres els mesos de maig i juny de 1894, degueren reforçar i enriquir la seva adhesió al Cercle, tot i que l'impacte de la cultura artística britànica de fi de segle aviat representà també per a Riquer l'inici d'una etapa d'obertura intel·lectual que comportà interessos i derivacions certament poc compatibles amb l'estricta ortodòxia catòlica professada pel Cercle, amb el qual, tanmateix, continuà col·laborant de manera entusiasta.

No cal dir que el nostre artista participà en totes les exposicions col·lectives organitzades per l'entitat. Realitzà també, per exemple, un dibuix per al catàleg de la tercera exposició col·lectiva, que alguna vegada ha estat descrit erròniament com a cartell. En realitat, aquesta vegada el cartell el proporcionà Joan Llimona, l'inspirador i primer president de Sant Lluc. El cartell de Llimona és de caire acadèmic, però l'exposició col·lectiva següent, celebrada l'any 1899, fou anunciada, ara sí, mitjançant un cartell concebut per Riquer dins les coordenades del simbolisme i de l'Art Nouveau.

Aquest cartell de la *Quarta Exposició del Circol de Sant Lluch* (1899) ha estat reproduït moltes vegades i és un dels més populars de Riquer. Salom indica que es tracta d'un cartell concebut dins «l'esperit medievalitzant», Jardí hi veu en tot «un deliciós sabor arcaic i de tendra feminitat» i Trenc el classifica dins del grup dels cartells riquerians caracteritzats pel lirisme, la poesia i el simbolisme. Tothom coincideix, en fi, a l'hora de descriure'l com un dels seus cartells més delicats. La composició és ben senzilla. Les dues àrees reservades a la lletra estan clarament delimitades a la part superior i inferior del cartell, que és de format vertical. La part figurativa consisteix en un bust femení de perfil que sosté un gira-sol amb les mans. El significat del cartell rau sobretot en el simbolisme d'aquesta flor, que per la seva propietat de girar atreta per la llum solar està dotada d'un simbolisme espiritual tradicional, al·lusiu a l'oració i la fidelitat a Déu. El tipus femení evoca immediatament certes manifestacions de la retratística italiana del Renaixement, però és

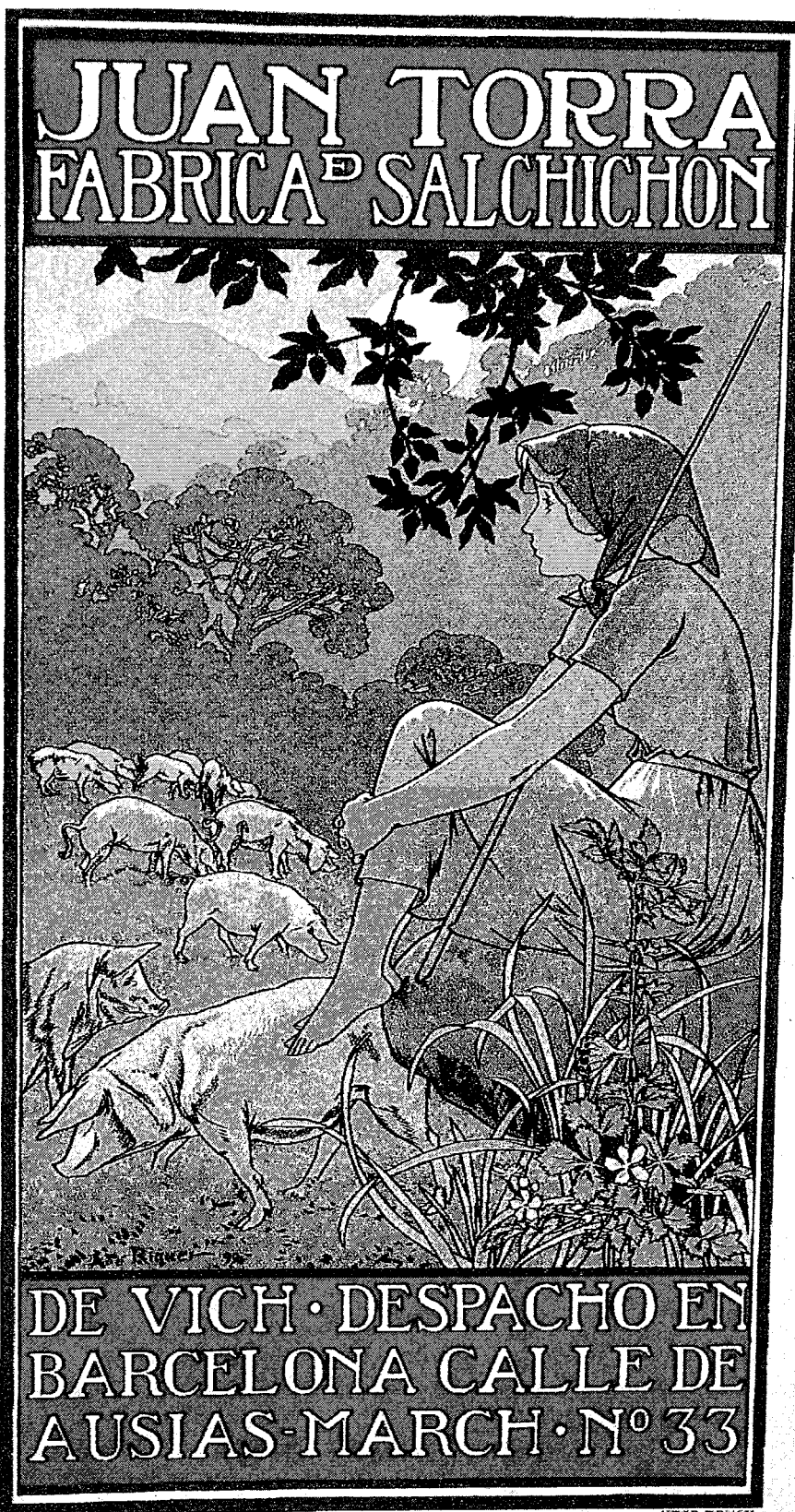


Figura 11.
A. de Riquer, *Juan Torra fábrica de salchichón de Vic*, cartell, 1899.

estilitzat i interpretat dins l'estil gràfic *art nouveau*. Ara bé, l'interès de Riquer per l'art del *Quattrocento* fou quelcom inspirat i mediat pel preraphaelisme anglès. La recuperació de vegades literal de tipologies i formes del primer Renaixement italià era un tret característic també dels preraphaelisme anglesos tardans, les obres dels quals eren divulgades, per exemple, a les planes de revistes il·lustrades com *The Studio*. La biblioteca de Riquer demostra clarament que l'artista coneixia el món del *Quattrocento* a través de la literatura artística anglesa, i la situació no és diferent en el cas de la poesia: el seu interès per Dante o per Petrarca era també, sobretot, un reflex del preraphaelisme anglès. Riquer ja havia estat a Itàlia en la seva joventut, però no descobrí tot això fins que no hagué passat per Londres (ens cal, doncs, esporgar la biografia de Riquer d'anacronismes)⁶².

El segon cartell de Riquer per a *Juan Torra fábrica de salchichón de Vich*, del mateix any 1899 (figura 11), se situa en la línia temàtica bucòlico-elegiaca o fins i tot bucòlico-mística que ja hem vist representada al cartell de la *Granja Avícola de S^a Luis*, de 1896. El tema de la llonganissa, que abans havia donat lloc a una imatge de *gènere* diguem-ne crua —el treball d'un jove escorxador— ara esdevenia el pretext d'una escena rural plàcida, poètica i melosa: una porquerola adolescent de fesomia i expressió cànides, amb un ramat de porcs pasturant, en un evocador paratge boscà. La descripció és més realista, però dins d'un llenguatge moderadament «sintetista» i japonèsitzant, amb perfils nítids i zones de color planes, amb una gamma de tons suaus: blaus, grocs i verdosos. Per les característiques temàtiques i el seu «realisme vagament poètic» el cartell s'acosta en certa manera a l'escola d'Olot, com ha suggerit E. Trenc⁶³. El tenor indefinidament espiritualista d'aquest idil·li rural ens fa pensar també en l'estètica bucòlico-mística d'un Joan Llimona, però val a dir que, alhora, Riquer s'apropa perillosament a la carrincloneria de l'estètica *cromo*. De totes maneres, és molt probable que en concebre aquest idil·li rural saturat de casta innocència, el nostre artista hagués tingut present un famós cartell que va fer el nord-americà Maxfield Parrish per a *The Century* (Midsummer Holiday Number. August, 1897) amb una noia nua, però igualment cànida, ambientada en un paisatge amb bosc al fons i en una postura molt semblant a la de la pastoreta riquieriana (figura 12)⁶⁴. Ja hem fet referència més amunt a l'interès de Riquer pels cartells nord-americans, i de Maxfield Parrish en col·leccionà un conjunt notable, que inclou certament el que acabem d'esmentar.

Altres cartells de la mateixa època, menys reeixits, cauen més clarament en el *pastiche*. És el cas de l'anunci dels *Hilados y torcidos de algodón C. Faura y Arañó* (1899), que combina, en una

composició poc afortunada, un motiu floral estilitzat a la manera de l'Art Nouveau amb la figura d'una filadora, un fons paisatgístic i una teranyina. Un cop més, Riquer ofereix una evocació d'ambient rural i tradicional. La figura de la noia, aquí amb un fus, l'hem posat ja abans en relació amb el cartell anunciador de *Quan jo era noy* i amb un dibuix del MNAC. Sabem que el cartell dels *Hilados...* figurà a l'exposició individual de Riquer celebrada l'any 1900 a la Sala Parés.

La ressenya sobre aquesta exposició publicada a *La Renaixensa* parla també d'un altre cartell «per a un establiment de música ab una figura com pocas se'n troban en els millors cartells»⁶⁵, que alguna vegada ha estat identificat, erròniament, amb un anunci de la casa *Pianos Estela* que fou reproduït per Cirici, amb un peu de fotografia que l'atribuïa a Riquer⁶⁶. Nosaltres estem convençuts, però, que Cirici reproduceix en realitat un dibuix de Josep Maria Roviralta, amb qui caldria relacionar el monograma que apareix a la part dreta de l'anunci, publicat repetides vegades a la revista *Luz*. Resta, doncs, per identificar aquest cartell de Riquer per a un establiment musical (sense excloure la possibilitat que també fos per als *Pianos Estela*).

Tampoc no són gaire afortunats els petits cartells anunciadors de les *Pastillas Morelló*, de l'any 1899, o el de la revista titulada *La Fotografía práctica*, de l'any 1900. Pel que respecta al segon, suposem que el projecte original que pertany a la col·lecció A. Oller Garriga⁶⁷ correspon efectivament al cartell que, segons llegim a *Pel & Ploma* (núm. 40, 3 de març de 1900), va tirar en fototípia la casa Thomas⁶⁸, del qual no hem pogut veure encara cap exemplar. Aquest original utilitza com a base una fotografia retocada, a la qual s'afegeix la part de les inscripcions i una orla, amb un resultat més aviat trist⁶⁹. El cartell més atípic de Riquer sembla haver estat, però, pel que sabem, el que realitzà per a la fàbrica de naips i papers *Vda. de Wenceslao Guarro* (1899), amb caràcters gòtics i una imatge que imita els naips xilogràfics antics, potser inspirat més o

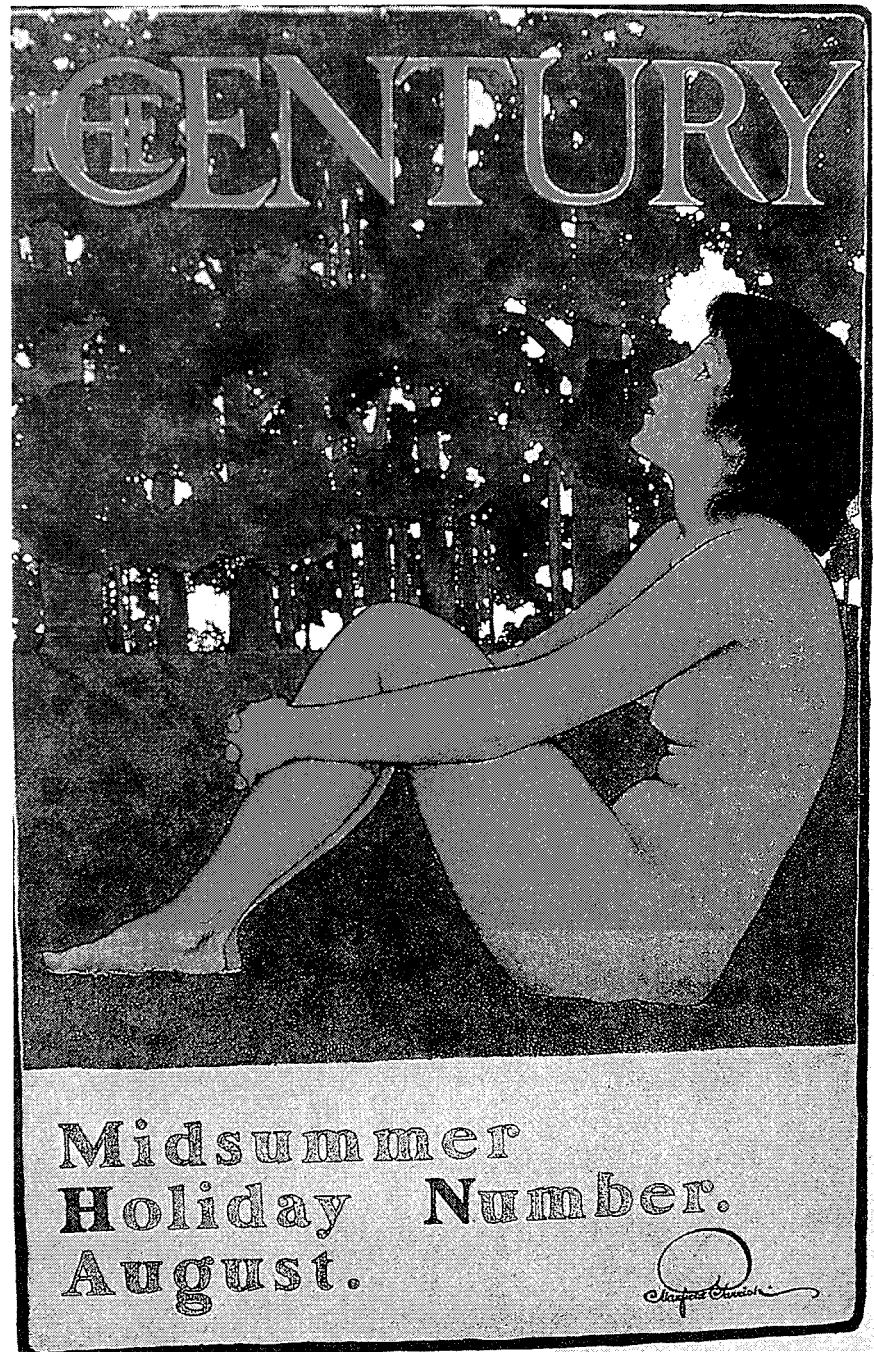


Figura 12.
Maxfield Parrish, *The Century*, cartell, 1897.

62. D'acord amb la biografia de Riquer esbossada per Trenc, l'artista hauria fet el seu primer viatge a Itàlia l'any 1879. Vegeu, per exemple, E. TRENC, 1988, op. cit.: «Riquer shared the interest of his intellectual circle in Italian literature, specifically Manzoni and Pellico, and eventually in 1879 he obtained his father's permission to go to Rome to complete his painting apprenticeship. He cannot stay very long in the Italian capital, although he painted a few landscapes of the local countryside in the highly detailed luminist style of the celebrated Catalan painter Fortuny. Then came study travels to Pisa, Florence, Genoa, Milan and

Venice. [...] Riquer's journey brought him back through France, via Paris and, according to some biographers, possibly via London in 1879, although we have no evidence at all of this», p. 23. Segons Trenc, Riquer hauria tornat poc després a Itàlia: «He had returned to that country [Itàlia] in 1881 and had frequented the colony of Spanish artists settled in Rome, particularly the Catalan Enric Serra with whom Riquer appears to have had quite close intellectual contact», ibídem, p. 24. Fernando DE ARTEAGA, 1900, op. cit., p. 181, parla també d'aquests dos viatges a Itàlia, un l'any 1879 i l'altre el 1881. Ara bé, altres fonts situen

una estada a Itàlia l'any 1880. El juliol de 1880, per exemple, es podia llegir a *La Il·lustració Catalana*, I, 2 (20 de juliol de 1880), p. 10, que Riquer «acaba de marxar a Roma, ahont es tan apreciat entre la numerosa pléyade d'artistes, que formen la colònia catalana d'aquella capital [...]», colònia que incloïa artistes com Enric Serra, que fou corresponsal d'aquesta revista. En aquell moment Riquer va viure doncs, com ja ha indicat Trenc, el context dels epígons fortunians. En canvi, la descoberta de Dante i Petrarca i de l'art dels primitius i del primer Renaixement va produir-se «par le biais du pré-raphaélisme britannique», vegeu E. TRENC,

1983, op. cit., p. 333. Per altra banda, la notícia del viatge a Londres l'any 1879 és molt dubtosa i, en tot cas, és evident que la revelació del preraphaelisme va produir-se en el moment del viatge a Londres de 1894, i no quinze anys abans.

63. Vegeu E. TRENC, 1977, op. cit., p. 152.

64. Vegeu D. W. KIEHL, *American Posters of the 1890's...*, núm. cat. 134, p. 137.

65. La ressenya, publicada a *La Renaixensa*, fou parcialment transcrita a *Jovenut*, I, 25 (2 d'agost de 1900), p. 397.

66. A. CIRICI, 1951, op. cit. reproduït a la pàgina 324 amb la llegenda: «Alejandro de Riquer: Anuncio».

67. L'original de la col·lecció A. Oller Garriga és reproduït a *100 años de cartel español. Publicidad comercial (1875-1975)*, 1985, sense número.

68. «Cartells artístics», *Pel & Ploma*, 40 (3 de març de 1900). Vegeu també Maria V. SALOM, 1972, op. cit., núm. 744, p. 648-649, i de la mateixa autora 1979, op. cit., p. 99.

69. Existeix un dibuix de Riquer conservat al Gabinet de Dibuixos

i Gravats del MNAC (Inv. MNAC/GDG 3355/D), bastant adonzenat també, amb una figura femenina darrere d'una càmera fotogràfica i amb la inscripció «de Thomas», que podria ser una de les idees per al cartell de *La Fotografía práctica* o bé per a alguna il·lustració d'aquesta revista.

70. Aquest i altres cartells de Riquer foren reproduïts com a il·lustracions de l'article de C. STREET, «Spanish Posters», publicat en dues parts a *The Poster* (novembre de 1899), p. 118-124, i desembre de 1899, p. 159-164. El de la *Vda. de Wenceslao Guarro* és reproduït a la p. 161.

71. El cartell de *Joventut* és reproduït, per exemple, a Harold F. HUTCHISON, *The Poster an illustrated history from 1860*, Londres, 1968, figura 44, p. 64.

72. Vegeu J. CARULLA i altres, *Catalunya en 1000 cartells...*, núm. 371, p. 182.

73. Vegeu J. CARULLA i altres, *Catalunya en 1000 cartells...*, núm. 30, p. 62. El cartell fou litografiat per la casa Utrillo & Rialp.

74. Vegeu J. CASTELLANOS, «La poesia modernista», a J. MOLAS (dir.), VIII, 1986, op. cit., p. 297-298 i Alan YATES, 1988, op. cit., p. 71-76.

75. M. A. CERDÀ, 1981, op. cit., interpreta així la imatge del cartell: «És ara quan a la manera dantesca i rossettiana, la gran absent es fa present dins l'obra literària, i l'any 1902, amb un llibre de poemes, *Anyorances* del mateix títol que el cartell tipificador, Dolors esdevé «Beatriu», la «damisela beneïda» dins l'obra riqueriana. Al cartell associat amb el llibre, la figura femenina central és idealitzada, estilitzada i extratemporal, amb el cap envoltat d'estels com l'aureòla de la *Damozel*. El paratge natural té un fons de boscos i és sembrat de flors: el lloc és semiparadisiac. La copa que ella aixeca com a calze sagrat o corol·la lilibal, vessant de llàgrimes, evoca una nostàlgia profunda. I, per què la figura que vol enlairar-se roman lligada pel cinyell a quelcom de material? És l'Amor a Ell que encara corre pel món terrenal», p. 181-182.

76. Vegeu A. CIRICI, «Alexandre de Riquer, capdavanter de corrents», a Josep M. DE Riquer i altres, *Alexandre de Riquer. L'Home, L'Artista, El Poeta*, Calaf, 1978, p. 71-74.

menys lliurement en algun model concret que desconeixem⁷⁰.

La capçalera que dibuixà Riquer per a la revista catalanista *Joventut*, de la qual ell mateix fou director artístic per un breu període de temps, gairebé s'ha convertit en un emblema del modernisme català. En canvi, és molt menys conegut el cartell que realitzà per anunciar la mateixa revista (signat el 1900 i litografiat als tallers Utrillo & Rialp)⁷¹, que es basa també en el tema de la donzella amb una falç, però en una composició diferent i menys ben resolta que la de la capçalera. La imatge expansiva de la donzella del cartell, dotada d'un *glamour* més aviat jocós, representa almenys una insòlita contribució de Riquer a la iconografia modernista del catalanisme.

Els esforços de Riquer continuaven, doncs, afectats per una certa dispersió. El catàleg de la col·lecció Carulla inclou dos nous cartells de Riquer dels quals no teníem notícia fins ara i que podem afegir a aquest conjunt força heterogeni dels cartells dels anys del tombant de segle. Ja hem esmentat el cartell anunciador de la casa *J. Thomas*, de l'any 1899, amb un bust femení d'aire simbolista acompanyat per la inscripció «Belleza»⁷². L'altre cartell, de dimensions notables (154 cm x 63 cm), anuncia el *Licor Kruger. J. Giral*, i és datat l'any 1901. No és impossible que Riquer aprofités aquí alguna idea o motiu assajats anteriorment (pensem, per exemple, en el concurs de cartells per a Codorniu)⁷³.

El cartell que Riquer realitzà per anunciar el seu llibre de poemes titulat *Anyorances* i el cartell per anunciar les *Poesies d'en Casas y Amigó* es caracteritzen, en canvi, pel lirisme i pel simbolisme amb connotacions misticistes. El petit volum d'*Anyorances*, exquisidament il·lustrat per Riquer amb motius exclusivament florals, aparegué l'any 1902, mentre que el cartell està datat l'any anterior. Motivada per la mort de la seva primera esposa, Elisea Ynglada, esdevinguda l'any 1899, l'experiència íntima de la pèrdua i el record de l'ésser estimat i absent esdevingué la nova font d'inspiració d'aquests poemes, en els quals aflora l'ascendent literari preraphaelita, particularment del Dante Gabriel Rossetti de la *Blessed Damozel*, juntament amb la poesia dantesca de la *Beata Beatrix*, venerada pel mateix Rossetti, sense que, per altra part, s'hi deixin de percebre altres filiacions autòctones, com la lírica mística i mariana de Verdager⁷⁴. No és sorprenent, doncs, que Riquer concebés per a *Anyorances* el seu cartell més carregat de connotacions literàries, amb una imatge saturada de lirisme i de malenconia, portadora d'un simbolisme al·lusiú a l'experiència d'un amor alhora terrenal i transcendent. Situada en un prat cobert de flors, amb un bosc al fons, una figura femenina amb el cap envoltat d'estels, espiritualitzada i ingràvida, que s'enlaira si no estigués lligada per

la cintura a una roca, aixeca entre les seves mans un calze del qual vessen llàgrimes⁷⁵. Més que cap altre cartell, aquest ens fa pensar en la visió extàtica d'un univers de poesia sotmès a una llei que és alhora estètica i «litúrgica», per reprendre paraules de Cirici⁷⁶.

Pel que fa a les possibles fonts d'inspiració d'aquest cartell, segons Eliseu Trenc, el personatge femení que eleva el calze entre les seves mans es podria relacionar amb la figura de l'*Absinthe Robette* del cartellista belga Privat-Livemont⁷⁷. En realitat, Riquer havia utilitzat ja la figura del cartell d'*Anyorances* en composicions seves anteriors. La reconeixem, per exemple, en un dels plafons al·legòrics a imitació de tapisos que havia pintat anys enrere per al dentista Bofill, exposats el 1887 a la Sala Parés i conservats avui al Museu d'Art Modern de Barcelona⁷⁸, una obra molt anterior, doncs, al cartell de Privat-Livemont. Encara més: una altra versió de la mateixa figura, anterior a la del cartell, apareix també en una de les il·lustracions de Riquer per a l'obra *El sueño de las calaveras* de F. de Quevedo, datada el 1897 i publicada en el número especial de gener de 1898 de la *Ilustración Artística*⁷⁹. Registrem, en fi, que la mateixa composició del cartell d'*Anyorances* fou aprofitada en l'ex-libris d'Auguste Laborde, germana de la seva segona esposa i companya del bibliòfil Octave Uzanne, amic també de Riquer⁸⁰. La comparació del plafó de 1887 amb el cartell de 1901 ens il·lustra sobre els elements de continuïtat i els elements de discontinuïtat entre les obres decoratives, esteticitzants i japonésitzants dels anys 1880 i primers noranta, d'una banda, i les posteriors obres influïdes per l'Art Nouveau i pel simbolisme, de l'altra. Potser es podrien trobar altres exemples anàlegs en l'obra riqueriana, i no ens ha de sorprendre que una mateixa tipologia de figura femenina pugui reaparèixer, sobrevivint als canvis estilístics, en una nova «redacció» *art nouveau* i en el nou context d'una poètica de to simbolista.

Sabem, per una nota publicada a *Joventut*, que la casa Puntí germans publicà a principi de l'any 1902 un cartell anunciador del seu producte, *Anís Tropical*, dibuixat per Riquer, però encara no hem pogut veure'n cap exemplar⁸¹. Posterior deu ser l'*Ovo léctine Billon*, signat el 1902, realitzat per a la casa Alfred Riera y Fills, un cartell de modestes dimensions litografiat en quatre tintes sobre un paper de color gris⁸². Es tracta d'una composició dividida en forma de tríptic amb una imatge central d'un personatge femení flanquejada per dues imatges laterals més estretes, amb un gall cadascuna, disposats simètricament, dues zones amb les inscripcions a les parts superior i inferior i, emmarcant el conjunt, una elegant cal·ligrafia decorativa, resolta a la part superior amb motius florals. El preciosisme, la qualitat miniaturista, la composició simètrica i el tipus d'emmarcament

cal·ligràfic i floral d'aquest cartell són aspectes que tenen un paral·lel clar en molts dels ex-libris realitzats per Riquer en aquest mateix moment, al voltant de 1902. El darrer cartell datat de Riquer, anunciador dels *Juegos Florales de la Liga Autonomista de Calaf*, de l'any 1903, el coneixem només gràcies a una nota apareguda a *Juventut*⁸³.

Podem inferir, doncs, que entre els anys 1901 i 1903 Riquer sofrí una progressiva pèrdua d'interès pel cartellisme, almenys per la producció pròpia en aquest camp. En un article sobre les obres exposades a la Sala Parés, publicat a *La Veu de Catalunya* el gener de 1904, Raimon Casellas ja ho constatava⁸⁴. En Riquer, escrivia, havia estat dels primers que va cultivar a Catalunya les modalitats del cartell modern: «Però la fuga cartellista va passar, o per lo menys va decaure ràpidament, com decauen aviat tantas modas dels nostres días. Sort que ab el quart menguant del cartell va coincidir el quart creixent del Ex libris. Y nostre dibuixant [Riquer], sempre a-la-que-salta en qüestió d'articles nous o renovables, se va agafar a la renovació ex librista ab tot el fervor i l'estudi que esmersa sempre en el divers cultiu de tan cambiants aspectes d'art». No deixa de ser curiós, doncs, constatar que Riquer havia manllevat de l'exlibrisme els motius per a, com a mínim, dos dels seus primers cartells.

La producció cartellística de Riquer s'emmarca bàsicament dins el corrent del decorativisme *art nouveau*, malgrat que en algunes ocasions, com en els dos anuncis que realitzà per a la *Fábrica de salchichón de Juan Torra*, el tema i l'estil són de caire més realista. Però fins i tot en aquests casos, Riquer elabora composicions senzilles i solucions formals més o menys sintetistes, allunyant-se suficientment del realisme òptic. Els clixés temàtics del simbolisme tenen també un ressò indiscutible en molts dels seus cartells, però de vegades això no va més enllà d'un mecanisme d'al·legorització bastant convencional, això sí, amb vestimentes medievalitzants i un halo de difusa espiritualitat, aspectes que, conjugats amb les formes *art nouveau*, l'allunyen de l'al·legoria acadèmica. En alguns dels seus millors cartells, com el *Salón Pedal* de 1897, l'hedonisme de la forma decorativa esteticitzant i *art nouveau* s'imposa per damunt de qualsevol intenció simbòlico-il·lustrativa de caire literari, i Riquer presenta fins i tot tipus femenins més mundans. No és sorprenent, per altra banda, que el cartell més genuïnament simbolista de Riquer sigui el que va concebre per anunciar el seu llibre de poemes titulat *Anyorances*.

Hom ha posat de relleu que l'evolució artística de Riquer es va veure sempre afectada per les oscil·lacions, els canvis freqüents d'orientació i la dispersió. També en el cas de la seva obra cartellística sembla clar que es produí una aproximació considerablement eclèctica a les diverses versions de l'Art Nouveau internacional, sense que, en ter-

mes generals, fos capaç d'integrar-les en un estil personal coherent o homogeni. Aquesta insuficiència ja l'observava, per exemple, el crític C. Street l'any 1899: «Señor de Riquer, in a purely decorative sense, is certainly with Señor M. Utrillo, at the head of Spanish poster artists, but neither of them can boast of a characteristic or personal style»⁸⁵. Amb això no pretenem dir, evidentment, que Riquer no tingués una actitud selectiva enfront de les diverses tendències de l'Art Nouveau. Però els crítics i els historiadors de l'art que s'han ocupat dels seus cartells no sempre s'han posat d'acord a l'hora d'identificar les seves fonts d'inspiració i, encara menys, a l'hora de determinar la importància relativa de cadascuna d'aquestes fonts. El problema resta obert, però ara disposem de noves dades.

La producció cartellística modernista de Riquer s'inicià, com hem vist, només a final de l'any 1895. El nostre artista fou, per tant, un capdavanter a Catalunya, però no ho era en relació amb França, Bèlgica, Anglaterra o els Estats Units. D'aquesta manera Riquer, que durant aquests anys estava al corrent de totes les novetats que es produïen en el camp del cartellisme i de les arts gràfiques, va poder beneficiar-se de l'abundant producció *art nouveau* anterior i coetània.

Eliseu Trenc ha estudiat ja, com hem dit, la connexió anglesa i nord-americana de Riquer. El resultat de la nostra recerca monogràfica sobre els seus cartells apunta cap a una conclusió similar: es tracta de verificar i alhora desmitificar aquesta connexió, corregint les exageracions en què van incórrer els crítics de l'època de Riquer, fomentades per ell mateix i acceptades després sense gaires matisacions. Hem posat de relleu la relació del primer cartell modernista de Riquer, anunciador de la *3ra. Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, amb el prerafaelisme, en la versió tardana de George Frampton, però l'assimilació dels elements prerafaelites per part de Riquer fou sempre parcial, i hem vist també que de vegades cercà els motius per als seus cartells en obres menors com els ex-libris que utilitzà per al *Napoleón fotógrafos* o per al *Granja avícola de S. Luis*.

Quan va realitzar aquests primers cartells coneixia sens dubte també l'obra cartellística de Grasset —adduïda sovint com una de les fonts d'inspiració de Riquer— que el degué influir, en tot cas, de manera menys literal. També s'ha insistit de vegades en la influència de Mucha. Eliseu Trenc, per exemple, ha suggerit que aquesta influència és perceptible a partir de 1897, «però A. de Riquer no arriba al bizantinisme del txec, és menys amanerat»⁸⁶. A nosaltres ens sembla, ara, que la importància de Mucha com a font d'inspiració del cartellisme riquerià ha estat clarament exagerada. En canvi, amb ben poques excepcions, ha estat negligida la connexió amb el cartellisme nord-americà, no només amb Bradley —que almenys en

77. E. TRENC, 1983, op. cit., p. 328: «J'ai retrouvé dans les papiers de la famille Riquer à Palma de Majorque l'affiche pour l'*Absinthe Robette* de Privat-Livemont, où le personnage féminin qui élève une coupe entre ses mains et qui se renverse en arrière a été repris, dans un contexte très différent, il est vrai, par Riquer dans son affiche pour son livre *Anyorances*.»

78. Vegeu *Catàleg de pintura segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern*, II, Barcelona, 1987, núm. 2185, p. 855 (MAM 29518). El plafó al qual ens referim al catàleg duu el títol «Figura femenina olorant cascall». El conjunt dels vuit plafons decoratius, realitzats per al dentista Bofill, foren exposats l'any 1887 a la Sala Parés. Foren donats al Museu per Soledat Pascual, vídua de Bofill, l'any 1940.

79. Vegeu *La Il·lustración Artística*, 836, 3 de gener de 1898.

80. Vegeu J. Ll. DE YEBRA, 1983, op. cit., núm. 59, p. 138-139.

81. Vegeu *Juventut*, 101 (1902), p. 56.

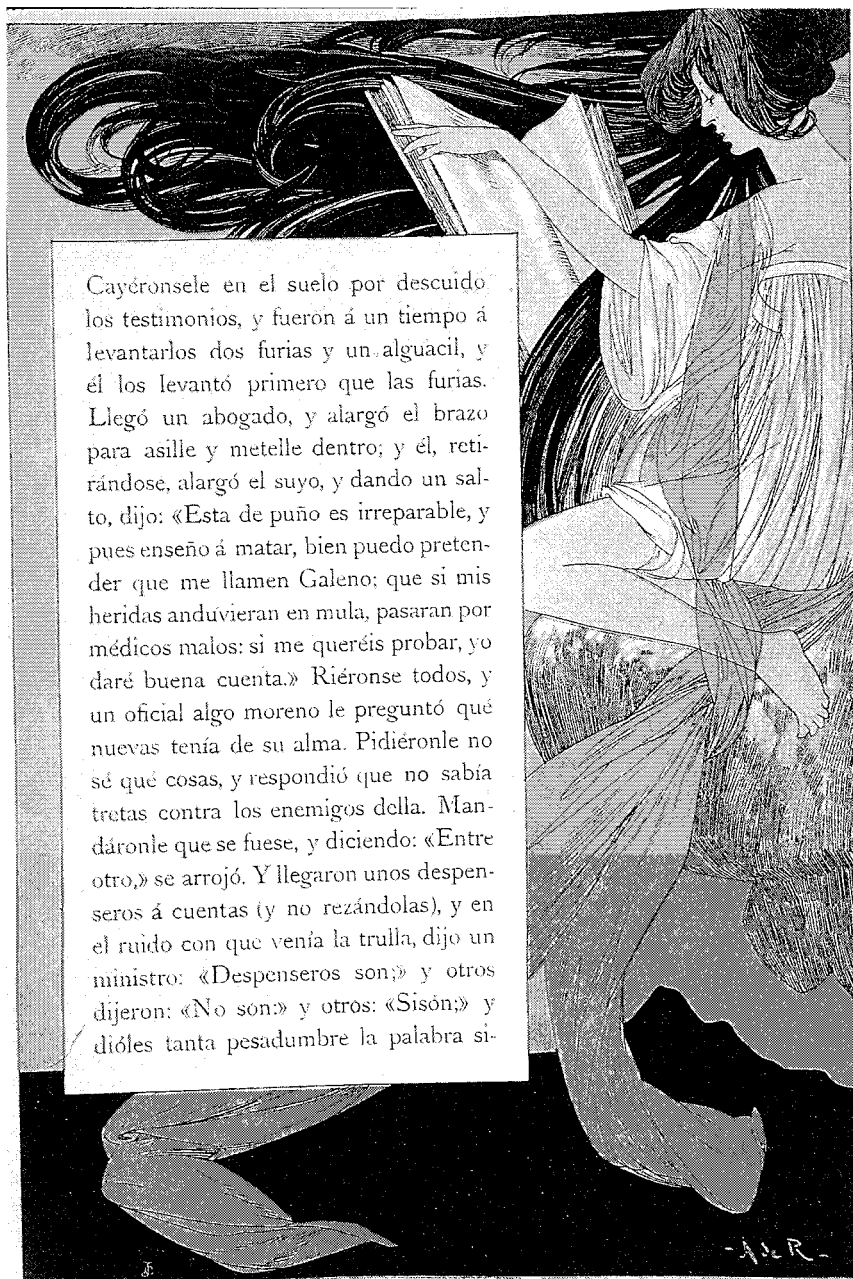
82. Vegeu *Juventut*, 148 (1902), p. 807.

83. Vegeu *Juventut*, 176 (1903), p. 432.

84. [R. CASELLAS], «Saló Parés», *La Veu de Catalunya* (14 de gener de 1904), p. 2.

85. C. STREET, 1899, op. cit., p. 159.

86. E. TRENC, 1977, op. cit., p. 152. Vegeu també, per exemple, Alan WEILL, *L'affiche dans le monde*, París, 1991, p. 82. A. Weill dedica el paràgraf següent a Riquer: «Alejandro de Riquer est dans ses premières affiches très inspiré par Grasset: pour la *Fábrica de Salchichón* Juan Torres ou la *Granja avícola* de San Luis, la femme est au premier plan, cheveux déployés, le cerne est épais. A partir de 1897, son dessin s'affine, très probablement à l'imitation de Mucha dont il reprend le style ornemental et les fonds mosaïqués (*Galletas Grau*, *Mosaicos de Escofet-Tejera*). Ses couleurs, peu nombreuses, sont harmonieuses et délicates». A part dels errors, ens sembla desproporcionada la importància que es concedeix aquí a la influència de Grasset i de Mucha.



Cayéronsele en el suelo por descuido los testimonios, y fueron á un tiempo á levantarlos dos furias y un alguacil, y él los levantó primero que las furias. Llegó un abogado, y alargó el brazo para asille y metelle dentro; y él, retirándose, alargó el suyo, y dando un salto, dijo: «Esta de puño es irreparable, y pues enseño á matar, bien puedo pretender que me llamen Galeno; que si mis heridas anduvieran en mula, pasaran por médicos malos: si me queréis probar, yo daré buena cuenta.» Riéronse todos, y un oficial algo moreno le preguntó qué nuevas tenía de su alma. Pidiéronle no sé qué cosas, y respondió que no sabía tretas contra los enemigos della. Mandáronle que se fuese, y diciendo: «Entre otro,» se arrojó. Y llegaron unos despenseros á cuentas (y no rezándolas), y en el ruido con que venia la trulla, dijo un ministro: «Despenseros son;» y otros dijeron: «No son;» y otros: «Sisón;» y dióles tanta pesadumbre la palabra si-

Figura 13.
A. de Riquer, il·lustració per al *Sueño de las calaveras* de Quevedo, publicada a *La Ilustración Artística*, núm. 836, gener de 1898.

un cas fou literal— sinó també amb Ethel Reed o Maxfield Parrish, i tampoc no es pot descartar la possible influència de Louis J. Rhead a qui, no ho oblidem, Riquer considerava «el més ferm cartellista americà»⁸⁷. Com ja advertí amb sagacitat el crític Léon Deschamps, l'interès pels cartellistes nord-americans fou un factor important en la consecució per part de Riquer d'un estil plenament *art nouveau* cap a 1897⁸⁸.

Però en lloc de consolidar, per exemple, la línia influïda per Bradley, Riquer continuà produint cartells sense que aparentment fos capaç de sostenir un estil homogeni o evolucionar en una direcció específica dins de l'Art Nouveau. Eliseu Trenc ha insistit, sobretot, en la influència del cartellisme belga, particularment de Privat-Livemont i d'Henri Meunier. La de Privat-Livemont és perceptible principalment en certes fórmules compositives i en els tipus iconogràfics femenins —per exemple, en el projecte de l'*Anís del Mono*—, però els cartells de Riquer no adopten la cal·ligrafia característica d'aquest cartellista belga, amb la seva franca i una mica barroca insistència en la línia «*en coup de fuet*». De totes maneres, Privat-Livemont es perfila com una font d'inspiració reiterada. L'ex-libris que va realitzar Riquer per a ell mateix l'any 1900 (segurament el seu primer ex-libris)⁸⁹ es pot posar en relació, per exemple, amb el cartell de Privat-Livemont anunciador de *Bec Auer* (1896). Pel que fa a Henri Meunier, el mateix Trenc reconeix que es tracta «d'une influence diffuse au niveau de la simplicité de la composition, de l'harmonie des teintes pastel et du symbolisme des thèmes que d'une influence directe»⁹⁰.

Fins ara s'ha insistit sobretot en les influències britàniques, franceses i belgues sobre la producció *art nouveau* i simbolista de Riquer, però cal no oblidar que el nostre artista estava subscrit també a les revistes de l'àmbit germànic —*Jugend*, *Pan* i *Ver Sacrum*, entre d'altres— i també caldrà inda-

87. A. DE RIQUER, «Cartells y cartellistas», op. cit., p. 3013.

88. L. DESCHAMPS, 1899, op. cit., p. 419; transcrivim el paràgraf sencer que el crític dedica a Riquer: «Dès 1896, A. de Riquer, l'un des maîtres affichistes espagnols, comprenait que l'harmonie des couleurs, seule, a chance de fixer l'attention du passant, de l'arrêter devant un placard dont la beauté profite à tous, à l'artiste qui le crée, à l'industriel qui le fait exécuter, au public qui en réjouit ses yeux inlassablement. Son affiche *Granja avícola de San Luis* est le premier pas dans cette voie. Une fillette aux cheveux roux contemple une nichée de poussins placée sur ses genoux. L'or claironne trop, le rouge de la lettre est légèrement brutal, mais

une grâce se dégage de l'ensemble. En 1897, l'artiste a perfectionné son genre: *Crisantemas* tirée en 2 tons seulement, vert et roux, vaut les Bradley qui l'inspirèrent sûrement pour le procédé et les Ethel Reed, pour le genre; *Graun et Cie* est du même ordre, avec 4 tons; en 1898, *Fábrica de lustres* compléta cette série d'affichettes agréables. De Riquer a publié une vintaine de pièces». Hem trobat una altra referència a la relació dels cartells de Riquer amb l'estil de Bradley a Giovanni FANELLI, *El diseño Art Nouveau*, Barcelona, 1982, p. 104-105: «Los cartels de Riquer, como *Anyorances* o *Salón Pedal*, presentan, entre otras cosas, una versión empalidecida, pero no exenta de encanto, de las audacias compositivas del norteamericano Bradle».

gar més a fons les possibles connexions amb el Jugendstil alemany o austríac. Ens sembla, en aquest sentit, que Trenc podria haver arribat a una conclusió precipitada quan afirmava que «on peut affirmer que, dans l'ensemble, A. de Riquer ne fut pas influencé par le Jugend Style allemand ou viennois»⁹¹. Una investigació pacient sobre les fonts d'inspiració europees i americanes de la producció gràfica de Riquer —no només dels seus cartells, sinó també de la seva obra com a il·lustrador i com a ex-librista— hauria de confirmar, en tot cas, el nostre punt de vista. De moment, podem adduir un exemple concret en què Riquer s'inspirà literalment en una il·lustració publicada a la revista alemanya *Jugend*. Una de les il·lustracions de Riquer per al *Sueño de las Calaveras* de Quevedo (figura 13), aprofitada més tard per a un ex-libris⁹², està basada, efectivament, en un dibuix de J.-R. Witzel reproduït a *Jugend* en un número de l'any 1897 (figura 14)⁹³. Per altra banda, creiem percebre en l'orientació estilística de Riquer cap a 1902 —en els ex-libris d'aquest moment, o àdhuc en el cartell de l'*Ovo léctine Billon*—, entre altres coses, el ressò d'una influència vienesa, particularment de les obres gràfiques de Kolo Moser al voltant de 1897-1898, de l'època de les *Allegorien* editades per Martin Gerlach⁹⁴, conegudes sens dubte per l'artista català.



Figura 14.
J.-R. Witzel, *Abend*, il·lustració publicada a *Jugend*, núm. 7, 1897.

89. Vegeu J. LL. DE YFRA, 1983, op. cit., núm. 115, p. 205-206.

90. Vegeu E. TRENC, 1983, op. cit., p. 328.

91. Vegeu E. TRENC, 1983, op. cit., p. 329-333.

92. Vegeu *La Ilustración Artística*, 836 (3 de gener de 1898). Riquer adaptà després la mateixa composició en un ex-libris per a *Frederich J. Miracle*; vegeu J. LL. DE YFRA, 1983, op. cit., núm. 78, p. 158-159.

93. J.-R. WITZEL, *Abend*, il·lustració publicada a *Jugend*, 7 (13 de febrer de 1897), p. 105. Com apunta G. FANELLI, op. cit., p. 83, Josef-Rudolf Witzel és un dels il·lustradors més interessants que col·laboraren a *Jugend*.

94. Sobre Kolo Moser i la gràfica vienesa vegeu, per exemple, Giovanni FANELLI, *La linea Viennese. Grafica Art Nouveau*, Florència, 1989.