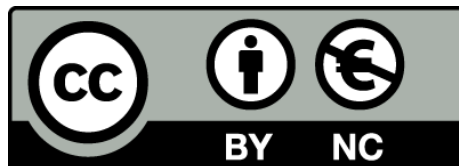




La marqueteria artística: El taller J. Sagarra. Barcelona (1940-1965)

Pilar Soler García



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0. Spain License.**

LA MARQUETERIA ARTÍSTICA: EL
TALLER J. SAGARRA. BARCELONA
(1940-1965)

Pilar Soler García

Tesi Doctoral

Departament de Història de l'Art. Universitat de Barcelona

Programa de doctorat: *Història, teoria i crítica de les arts*. 2001-2004

Directora: Teresa-M. Sala Garcia

Barcelona, juliol 2012

ÍNDEX

LA MARQUETERIA ARTÍSTICA: EL TALLER J. SAGARRA. BARCELONA (1940-1965)

Agraïments

Pròleg.....11

I. INTRODUCCIÓ.....13

I.1. Objecte d'estudi i metodologia.....15

I.2. L'estat de la qüestió i les fonts bibliogràfiques.....23

II. HISTÒRIA DEL TALLER J. SAGARRA. UNA SAGA D'ARTESANS
BARCELONINS (1833-2003).....39

II.1. Orígens i breu evolució de la història del taller (1833-1921)..... 41

II.2. Josep Sagarra Miró i fills (1922-1939)53

II.3. Josep, Fernando i Joan Sagarra Puiggròs (1939-1989).....66

II.4. Fernando i Joan Sagarra Puiggròs (1990-2003).....81

III. EL PAPER DEL FOMENT DE LES ARTS DECORATIVES (FAD) COM A
CENTRE DE PROMOCIÓ DE LES ARTS I LA DECORACIÓ D'INTERIORS (1923-
1965).....85

III.1. Exposicions d'arts decoratives abans de la Guerra Civil (1923-1936).....95

III.1.1. Exposició Internacional del Moble i Decoració (1923).....97

III.1.1.2. Per la bellesa de la llar humil (1923).....98

III.1.2. Exposició Internacional d'Arts Decoratives de París (1925).....101

III.1.3. Exposició Internacional de Barcelona (1929).....103

III.1.4. El I Saló d'Artistes Decoradors a la Cúpula del Coliseum (1936).....106

**III.2. Exposicions d'arts decoratives en la postguerra, anys cinquanta i seixanta
(1940-1965)**..... 108

III.2.1. “II Salón de las Artes Decorativas. Dedicado a la infancia” (1941)...	109
III.2.2. “Exposición Nacional de Artes Decorativas”. Madrid Primavera 1947.....	110
III.2.3. “Salones del Hogar Moderno” (1951-1959).....	112
III.2.4. “Pro dignificación del hogar popular” (1954).....	115
III.2.5. “I Salón Nacional del Hogar y la Decoración” (1961).....	118
III.2.6. “I Salón Hogarhotel” (1962	
IV. <u>LA RENOVACIÓ DE L’ART SACRE. (1915-1965)</u>	121
IV.1. La figura de Mn. Manuel Trens i Ribas i el seu paper en el procés renovador de l’art de l’Església (1915-1965)	125
IV.1.2 Manuel Trens i Ribas (1892-1976).....	126
IV.1.3. Trajectòria en la renovació de l’art religiós.....	131
IV.1.4. El I Congrés Litúrgic de Montserrat (1915).....	137
IV.1.5. Els Amics de l’Art Litúrgic (1923-1936).....	140
IV.1.5.1. Els Anuaris (1924-1926 i 1929-1930).....	146
IV.1.6. Ars Sacra (1939-1960).....	149
IV.1.7. La Cantonada (1960-1973).....	160
IV.1.8. El II Congrés Litúrgic de Montserrat (1965).....	163
IV.2. Exposicions d’art sacre abans de la Guerra Civil (1925-1928)	166
IV.2.1. La I Exposició d’art litúrgic (1925).....	167
IV.2.2. La II Exposició d’art litúrgic (1928).....	170
IV.3. Exposicions d’art sacre en la postguerra i anys cinquanta (1939-1957)	173
IV.3.1. “Exposición Internacional de Arte Sacro. Vitoria” (1939).....	174
IV.3.2. “Exposición de Arte Religioso. Real Círculo Artístico” (1940).....	180
IV.3.3. “El arte en la Pasión de Nuestro Señor. Palacio de la Virreina”(1946)	181
IV.3.4. “Exposición de Arte Religioso del Fomento de las Artes Decorativas” (1951).....	182
IV.3.5. Exposicions d’art litúrgic amb motiu del Congrés Eucarístic Internacional de Barcelona.(1952).....	187
IV.3.5.1 ”Congreso Eucarístico Internacional. Exposición de Arte Religioso” Actual (1952).....	190
IV.3.5.2.”Exposición Nacional de Arte Eucarístico Antiguo” (1952).	192

IV.3.5.3. “Exposición de Primitivos Mediterráneos” (1952).....	194
IV.3.5.4. “La seda en la liturgia” (1952).....	195
IV.3.6. “II Exposición Española de Arte Sacro. Madrid” (1954).....	197
IV.3.7. Exposicions organitzades pel Cercle de Sant Lluç al Palau Güell -Comillas (1954, 1955, 1957).....	199
<u>V. LA PRODUCCIÓ DE MARQUETERIA ARTÍSTICA DEL TALLER J. SAGARRA: QUESTIONS RELACIONADES AMB L’OFICI EN EL PERÍODE (1940-1965).</u>	205
V.1. Origen i evolució de la marqueteria artística.	207
V.2. Processos de producció	215
IV.2.1. Materials i instal·lació.....	229
V.3. Artistes decoradors i perfil de la seva clientela	247
V.3.1. Santiago Bolibar un client a destacar.....	252
V.4. Projectistes per a marqueteria	262
V.4.1. Antoni Calonge (1927-2002).....	263
V.4.2. Enric Cluselles Albertí (1914).....	268
V.4.3. Ramon Marsiñac (1906-1977).....	277
V.4.4. Josep Mir i Virgili (1904-1974).....	283
V.4.5. Evarist Mora Rosselló (1904-1987).....	285
V.4.6. Lluçia Navarro Rodón (1924-2007).....	306
V.5. Qüestions d’iconografia	346
V.5.1 Iconografia en l’art sacre: tradició, eclecticisme i renovació (1940-1965).....	348
V.5.2. Iconografia en l’art civil.....	355
V.6. Evolució dels gustos estètics	358
V.7. La marqueteria del taller J. Sagarra (1940-1965)	361
V.7.1. Consideracions al voltant de la marqueteria.....	362
V.7.2. Els projectes per a marqueteria artística del taller J. Sagarra.....	367
V.7.2.1. Projectes de marqueteria per a ús civil.....	374
V.7.2.2. Projectes de marqueteria per a art sacre.....	383
V.7.3. Marqueteries realitzades pel taller J. Sagarra.....	386
V.7.3.1. Marqueteria per a art civil.....	387

V.7.3.2. Marqueteria per a art sacre.....	389
V.8. Altres treballs de taller per encàrrec.....	392
<u>VI. CONCLUSIONS.....</u>	405
<u>VII. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....</u>	416
<u>VIII. ARXIUS I BIBLIOTEQUES CONSULTATS.....</u>	425
<u>IX. GLOSARI.....</u>	426
<u>ANNEXOS</u>	
Annex 1. Descripció de les xapes contingudes en el mostrari de J. Sagarra.....	431
Annex 1.1. Xapes de colors naturals.....	433
Annex 1.2. Xapes tenyides.....	440
Annex 1.3. Làmines del mostrari de xapes del taller J. Sagarra.....	443
Annex 2. Cartera de clients.....	461
Annex 3. Estudi dels projectes més representatius de l'arxiu de J. Sagarra.....	477
Annex 3.1. Fitxes dels projectes: criteris de classificació.....	495
Annex 3.2. Làmines de marqueteries realitzades: criteris de classificació.....	687
Annex 3. 2. 1. Làmines.....	689

LA MARQUETERIA ARTÍSTICA: EL TALLER DE J. SAGARRA. BARCELONA (1940-1965)

Pròleg

Aquest projecte d'investigació s'ha realitzat en el terreny de les arts decoratives. Va néixer en un context de treball dedicat a la restauració de mobiliari que va portar, a partir de l'interès pel propi ofici, a descobrir la poca informació que existeix en alguns aspectes de les arts aplicades al moble i a la decoració d'interiors. Progressivament, es va anar fent espai l'objectiu d'aportar, des de la pròpia experiència, una mica més de coneixement sobre aquest ofici artesà. L'evolució de les tècniques, dels gustos, dels costums és contínua, raó per la qual si es vol conservar memòria dels oficis que es troben en perill d'extinció, i la marqueteria n'és un, cal fer-ne un estudi seriós i aixecar acta de la seva realitat.

La desaparició dels oficis artesans en l'entorn actual, tan pendent de la productivitat i del fet immediat, ha esdevingut en els últims quaranta o quaranta-cinc anys un fet tan quotidià i poc preuat per la majoria de la societat, com la desaparició d'espècies animals i vegetals. Per tant, potser no caldria donar-hi més importància si no fos perquè la desaparició d'aquests oficis forma part de l'empobriment del món cultural.

La relació professional amb el taller Sagarra em va facilitar l'estudi d'alguns aspectes d'aquesta empresa que van donar com a resultat dos treballs de DEA: *Arts de l'objecte* que es va presentar el juny de l'any 2002 i *J. Sagarra: marqueteria artística (1914-1930)* presentat el juny de l'any 2004. Aquests treballs han estat el ferment de la tesi actual perquè com més s'aprofundia en l'estudi d'aquesta matèria més es feia evident la necessitat de posar-la en valor.

Després de consultar la Dra. Teresa M. Sala sobre les possibilitats que oferia el material del taller Sagarra com a objecte de recerca basada en la marqueteria artística, vam decidir tirar endavant aquest estudi. Això passava l'any 2003, quan el taller Sagarra preparava el seu tancament, després de cent vint-i-cinc anys dedicat a la realització d'aquesta artesanía al barri del Raval de Barcelona. Aquesta perspectiva va fer incrementar l'interès en la investigació perquè es va valorar que difícilment hi hauria en

el futur oportunitat de comptar amb l'assessorament de persones que havien practicat aquest ofici tota la seva vida, per ajudar-nos a conèixer tots els secrets i les diferents possibilitats de la seva pràctica i poder donar testimoni directe de molts dels aspectes que hi estan relacionats.

Les característiques específiques de l'objecte d'estudi, gairebé sempre en l'esfera de la vida privada, han fet que el treball de recerca resultés llarg i ha obligat a ampliar els camps de treball que en alguns moments han portat a uns camins que en un principi no s'havien proposat, com en el cas de l'estudi de l'art sacre. Però sempre ha estat un repte apassionant que m'ha obligat a prendre contacte amb nous coneixements, la qual cosa és una part molt gratificant d'aquesta experiència.

En tractar-se d'una matèria molt poc treballada era difícil abordar l'estudi de la marqueteria en tota la seva amplitud però, tot i acotant el temps, l'espai i el material, sí que s'ha volgut donar una visió de conjunt que deixa molts camins oberts per permetre aprofundir en diferents aspectes en el futur.

I. INTRODUCCIÓ

Objecte d'estudi i metodologia

L'estat d la qüestió i les fons bibliogràfiques

I. INTRODUCCIÓ

I.1. Objecte d'estudi i metodologia

El treball doctoral que presentem, *La marqueteria artística: el taller de J. Sagarra. Barcelona (1940-1965)*, té com a objecte d'estudi la marqueteria artística, realitzada al taller de la família Sagarra. Aquest establiment presenta unes característiques particulars que el fan especialment interessant i significatiu perquè des de 1870 fins a 2003 és l'obrador que més anys ha treballat en aquesta especialitat a la ciutat de Barcelona sense cap interrupció, passant de pares a fills, fins a cinc generacions. Alhora, és l'últim taller que ha sobreviscut a Barcelona fins l'any 2003, dedicant-se exclusivament a treballar amb serra de vogir. Aquesta pervivència ha fet possible recollir informació, principalment oral i gràfica, fins al moment actual. També cal considerar la seva importància per la difusió i el mestratge que ha donat a aquest ofici, ja que molts marqueters de finals del segle XIX i tot al llarg del segle XX l'havien après al taller Sagarra¹.

En aquesta tesi ens proposem dos objectius. El primer és posar en valor la marqueteria com a aplicació decorativa en el mobiliari i els interiors. Un segon objectiu és establir els diversos nivells de col·laboració entre l'artista, l'industrial i l'artesà ja que per la naturalesa de la matèria estudiada és indispensable, per valorar-ne l'objecte final.

Com a mitjà per aconseguir aquests objectius s'ha estudiat la trajectòria de la nissaga Sagarra en tant que els podem relacionar amb el Gremi de Tenders Revenedors de Barcelona l'any 1833, moment en el qual obren un taller al carrer del Carme de Barcelona, fins al seu tancament l'any 2003, al carrer de Sant Vicenç. No obstant això, l'estudi s'ha centrat en el període que abasta del 1940 al 1965 perquè la majoria de les fonts documentals tracten d'una època, la de la postguerra, encara poc estudiada.

També hi ha altres motius que fan que aquesta etapa de la història de l'empresa Sagarra tingui unes característiques especials. D'una banda, acabada la Guerra Civil, al 1940 s'obre un període de forta depressió econòmica general; d'altra banda, es produeix un

¹ Dels tallers de marqueteria que es van establir després de la Guerra Civil a Barcelona, havien après l'ofici al taller Sagarra: Ramon Domènech, Lluís Marsiñac i Joan Garganté.

canvi generacional en incorporar-se al taller de manera definitiva Josep, Fernando i Joan Sagarra Puiggròs², prenent la direcció de l'empresa l'hereu, Josep Sagarra Puiggròs, que per primera vegada exercirà aquest càrrec des d'un despatx i no des del mateix taller. Els Sagarra van viure durant aquests anys de la seva història una de les èpoques de més producció, fort creixement que comportà canvis en el seu funcionament, és a dir, l'obertura d'un segon taller, ampliació del personal i diversificació de la producció. Aquesta dinàmica de canvis culminà aproximadament l'any 1965, ja que com a conseqüència de l'evolució socioeconòmica, política i demogràfica de la societat catalana, s'inicià un nou cicle que de manera progressiva havia de portar a les circumstàncies actuals, en què la desaparició de l'ofici de marqueter gairebé és total³.

Per decidir quina era la metodologia més adient per a la tesi es van tenir en compte algunes consideracions prèvies. En primer lloc, la poca documentació escrita conservada sobre el taller Sagarra pel que fa a l'administració (factures, inventaris, llibretes de taller, etc.). Aquest fet era freqüent en les empreses petites, a causa de l'evolució normal d'un negoci en funcionament de caràcter semi industrial, que no tenia cap aspiració de transcendència. En la pèrdua de la poca documentació que podia existir, va tenir-hi a veure la circumstància que la casa del carrer Ferlandina n.5, en què va estar situat el taller gairebé setanta anys va ser expropiada l'any 1989, cosa que obligà a un trasllat i va provocar que s'eliminés la documentació que no es va considerar estrictament necessària per al funcionament del negoci.

En segon lloc, si la informació escrita conservada era mínima, en canvi es disposava d'una gran quantitat de material gràfic, amb projectes per a marqueteria i vogits en calcs de tota mena, que els Sagarra van anar conservant al seu arxiu i que, pel seu volum, ha fet necessari fer-ne una selecció. Els projectes s'han conservat en perfectes condicions i en una quantitat considerable, perquè s'han anat utilitzant com a material de treball al llarg del temps: fins a l'últim moment. Aquesta documentació gràfica apunta diverses possibilitats d'estudi, entre les quals són importants la valoració de la indefinició dels estils, els trets de l'obra de diferents artistes, l'anàlisi de les principals demandes, els col·laboradors més habituals, i, en tractar-se d'un producte elaborat per diverses

² Tots tres germans Sagarra van ser mobilitzats durant la Guerra Civil.

³ Segons el testimoni oral de Fernando Sagarra, a finals dels anys seixanta aquest fenomen encara es produïa de manera imperceptible, però a mitjans anys setanta ja es veia que la feina decandia ràpidament, i quan es jubilava un operari ja no se li buscava substitut.

persones que representen moments d'un procés, la necessitat d'analitzar-ho globalment, si volem arribar a entendre l'ofici, partint del disseny —els calcs dels dibuixos— fins arribar a l'obra acabada.

En tercer lloc, la inexistència d'estudis previs de referència sobre aquest camp de l'activitat artesanal és, òbviament, una dificultat que ha obligat a buscar la manera més idònia per portar a terme el procés de treball d'aquest estudi, que s'ha dividit en tres fases.

En una primera fase, davant la falta de fonts documentals escrites⁴, s'ha examinat de manera exhaustiva tot el material d'arxiu del taller (dibuixos, catàlegs, làmines, fotografies, materials, utilitatge, etc.), i s'ha fet una classificació dels calcs amb projectes per a marqueteria artística, classificant-los per tendències *revivals*, separant els més representatius, dels quals s'han preparat fitxes per facilitar-ne l'estudi. Per portar a terme aquesta selecció s'ha disposat d'una font oral fonamental, l'inapreciable assessorament i testimoni directe de Fernando Sagarra, que és l'últim representant d'aquesta nissaga i que ha treballat des de sempre en aquesta feina⁵. També s'ha comptat amb la informació d'un dels seus operaris, Francisco Cebrià, que va treballar a la casa des dels quinze anys fins a la seva jubilació l'any 2003. Amb tots dos s'han mantingut converses exhaustives sobre les particularitats del seu ofici, el funcionament del taller, sobre les tècniques per realitzar marqueteria, els materials, els clients, els proveïdors, els canvis en els gustos de la clientela i tota mena d'informació referent a la història del taller i de la marqueteria.

La segona fase s'ha dedicat a la recerca d'informació en arxius, biblioteques, altres tallers i diferents professionals que podien aportar dades per a l'estudi. Ha estat particularment interessant la documentació localitzada a l'arxiu de l'Associació de Socors Mutus⁶, que dona informació sobre l'activitat de la família Sagarra des dels seus

⁴ De documentació del taller entre 1949 i 1965 es conserva molt poca cosa, només targetes de clients i proveïdors i algunes anotacions als marges dels dibuixos que acostumen a donar informació sobre algunes particularitats de la feina o els materials a utilitzar. De les targetes se n'ha fet una relació comentada que es troba en els annexos, i les notes han servit per confirmar informacions sobre l'autoria del projecte, del client o per obrir camins de recerca futurs.

⁵ Diem des de sempre, perquè Fernando Sagarra assegura que no sap en quin moment el seus jocs en el taller es van convertir en l'aprenentatge de l'ofici. Als 10 anys ja treballava. Havia nascut l'any 1918.

⁶ Aquesta Associació és hereva de l'antic *Gremi de Tenders Revenedors de Barcelona* i en conserva la documentació.

iniciis. També se n'han trobat dades a l'Arxiu Històric de la Ciutat i a l'Arxiu Administratiu de Barcelona. Per completar la informació i contrastar maneres de treballar en aquest ofici, s'han mantingut entrevistes amb altres marqueters com Joan Ordóñez, Ramon Domènech i Jordi Marsiñac, de Barcelona, o amb Batlle de Girona; tots ells, han aportat les seves experiències en la professió i han donat raó de l'evolució soferta en la marqueteria, experiències de l'ofici que han estat fonamentals per a l'estudi de tècniques i materials.

Per analitzar el vessant artístic i l'evolució dels dissenys de l'Arxiu Sagarra, s'han mantingut un altre bloc d'entrevistes, en les quals alguns dels artistes decoradors que, durant anys s'han relacionat professionalment amb el taller Sagarra, han aportat els seus coneixements i experiències. Es tracta d'Enric Cluselles, Lluçia Navarro, Eduard Blanxart, Oriol Llongueras, Josep Rius i Josep Blaia, que a més a més de les seves experiències viscudes, també han fet aportació de projectes i d'obra realitzada i han facilitat la comprensió de l'entramat de relacions que s'establien entre les parts implicades en la realització dels treballs de marqueteria. Un altre apartat correspon a entrevistes a antiquaris, clients i proveïdors, que han aportat informació que ha estat degudament contrastada i recolzada amb l'estudi de fonts bibliogràfiques.

Durant aquesta segona fase, també s'ha portat a terme la recerca de marqueteries realitzades pel taller durant aquests anys, a partir de les indicacions rebudes de Fernando Sagarra. S'han localitzat diversos objectes de diferents tipologies i interès, molts d'ells per a art sacre; es tracta de realitzacions importants, com les marqueteries que ornamenten les portes de la pujada al cambril de la basílica de la Mercè de Barcelona, o el conjunt de marqueteries de l'església de Sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú. En altres casos són realitzacions més modestes, però sempre que es tracta d'objectes per al culte tenen com a característiques que els projectes responen a un determinat programa iconogràfic, la manufactura és molt acurada i els materials de molt bona qualitat.

Per tal de poder aprofundir en el coneixement de la marqueteria de caràcter religiós ha calgut realitzar una recerca de l'evolució de l'art de l'església en el període objecte d'estudi. Una de les qüestions que es plantejava en aquest context històric era el de la modernització de l'art sacre. El debat sobre la modernització de l'art sacre es va iniciar a Catalunya amb el I Congrés Litúrgic de Montserrat (1915), i va culminar el procés

cinquanta anys més tard, en el II Congrés Litúrgic de Montserrat (1965). Per a l'estudi d'aquest tema, s'ha investigat a l'Arxiu Episcopal on s'ha revisat la documentació de Mn. Manuel Trens, eclesiàstic que va tenir una forta influència en tot el referent als canvis en l'art sacre durant aquesta etapa, així com també a la Biblioteca del Seminari de Barcelona on està dipositada la seva biblioteca personal, a la Fundació Amatller, de la qual aquest sacerdot n'havia estat soci fundador i finalment al Centre Documental de VINSEUM de Vilafranca del Penedès que conserva la seva col·lecció d'art religiós.

Al llarg del procés de recerca, hem anat localitzant i confeccionant un corpus d'obra amb marqueteria prou representativa per a l'estudi des del punt de vista dels estils, els materials i les qualitats tècniques. També hem hagut de valorar, el fet que actualment aquest procediment artístic-artesanal hagi caigut en desús i això ha ocasionat que produccions teòricament interessants hagin desaparegut en reformes i canvis, sobretot en el cas d'aquelles marqueteries que formaven part de la decoració d'establiments comercials dels anys quaranta i cinquanta. Entre ells les botigues del Dique Flotante, Loewe, la Sastreria Pons o el Saló Rosa, que havien estat decorades amb marqueteries importants que ja no existeixen, però de les quals s'han localitzat els projectes que havien estat preparats per l'artista i decorador Evarist Mora.⁷ Tanmateix de les marqueteries conservades s'han preparat làmines, on es pot apreciar l'execució de l'obra: textura, color, ombrejat, dimensions, interacció amb el lloc on s'exposa o adaptació del tema en el context cultural.

En la tercera fase, hem estudiat publicacions relacionades amb la història del moble, història de l'església, artesanía, etc. Com que la bibliografia és escassa ha resultat útil el buidatge de premsa, que s'ha vist facilitat per la digitalització portada a terme en algunes entitats. També han resultat bàsics els catàlegs de les exposicions, tant quan es tracta d'esdeveniments dedicats a les arts decoratives en general, com quan són dedicades a l'art sacre.

En la seva redacció final, aquest treball s'ha estructurat en sis parts. En la primera de les quals es defineix l'objecte d'estudi, l'espai i la cronologia i es concreten els objectius;

⁷ La recerca realitzada per trobar alguna d'aquestes marqueteries no ha donat cap fruit, tot i considerar que podrien formar part d'alguna col·lecció privada.

es fa una descripció de les fonts i del mètode de treball utilitzat en la recerca i de l'estat de la qüestió segons aquestes fonts.

En la segona part s'ha estudiat el taller Sagarra (1833-2003) com a centre important de producció de marqueteria a Barcelona, a partir aproximadament de l'any 1870, en què aquesta artesanía va ser incorporada al negoci familiar, que anteriorment s'havia dedicat a l'ebenisteria i a altres complements de l'ofici, com la talla. S'ha volgut reconstruir la història d'aquesta saga familiar barcelonina des dels seus orígens, aportant tot allò que ens ajuda a veure l'evolució del seu entorn durant aquest període. L'estudi és més aprofundit a partir de l'obertura del taller al carrer Ferlandina, per part de Josep Sagarra Miró, l'any 1922. En principi, perquè amb l'obertura d'aquest taller s'iniciava una nova etapa i a partir d'aquell moment hi ha més informació, també per la importància que van tenir posteriorment els diferents moviments artístics i els canvis que es produïen a Catalunya durant aquests anys. Alhora serveix d'àmplia introducció a l'estudi de la situació del taller, i de les seves produccions en el període 1940-1965 i el seu entorn econòmic, polític i social. Finalment, l'estudi d'aquesta empresa fins al seu tancament ens ha permès comprendre quins han estat els processos que han portat a la situació actual d'aquest ofici.

La tercera part l'hem dedicada a l'estudi de la documentació del Foment de les Arts Decoratives (FAD), entre 1923 i 1965, per tal de visualitzar les seves activitats en aquest període, en el qual podríem dir que es va erigir en un centre de promoció de l'art i la cultura a la ciutat, on estaven inscrits la majoria d'artistes que es dedicaven a la producció dels diferents camps de les arts decoratives, i que creiem que va tenir una influència considerable en l'evolució del pensament, els gustos, les modes, etc. S'ha fet un recorregut per les exposicions més significatives que van tenir lloc entre els anys 1923 i 1965, que tenien a veure amb les arts decoratives.

En la quarta part s'ha estudiat l'evolució de l'art religiós com a element notable de l'època, hem estudiat el procés de modernització de l'art sacre, des del I Congrés Litúrgic de Montserrat (1915), fins a la celebració del II Congrés Litúrgic de Montserrat (1965), per poder valorar adequadament la marqueteria de temàtica religiosa localitzada.

També en aquest cas s'ha fet un estudi de les exposicions més interessants d'art sacre ⁸, que van tenir lloc a partir de l'any 1925 fins al 1965.

Els certàmens es van realitzar generalment a Barcelona, però també n'hi ha alguns que es van localitzar en altres llocs i als quals es fa referència per la nombrosa participació d'artistes catalans. L'estudi d'aquestes exposicions intenta servir a dos propòsits: veure l'evolució de l'art sacre i les arts decoratives al llarg d'aquests anys, i al mateix temps observar el nivell d'implicació de la societat en els canvis que s'anaven desenvolupant.

La cinquena part està dedicada a l'estudi de les produccions del taller Sagarra entre els anys 1940-1965. S'hi estudien els orígens de la marqueteria, les tècniques, els materials necessaris per a la seva elaboració i pel funcionament d'aquest negoci (personal, clients, proveïdors, utilitatge, etc.) S'ha dedicat part d'aquest capítol a l'estudi dels projectes de marqueteria artística prèviament classificats i d'altres treballs que paral·lelament també realitzava el taller. La marqueteria no es pot desvincular de l'activitat d'altres empreses, perquè és un art aplicat al món de l'ebenisteria o que forma part de les indústries aplicades a la decoració interior. Les seves produccions sovint es complementaven amb treballs dels tallers de restauració; els antiquaris també eren clients habituals, perquè la marqueteria és un element decoratiu fràgil, principalment quan es tracta de marqueteria en metalls, que és habitual haver de refer en el mobiliari antic.

Alhora, artistes, decoradors i ebenistes també acudien al marquer per perquè realitzés els seus projectes, per la qual cosa s'ha estudiat el sistema de col·laboracions necessàries per portar a bon terme cada projecte. En el cas dels ebenistes, amb la dificultat afegida que la totalitat d'empreses d'ebenisteria amb les quals havien treballat en els anys continguts en l'estudi han desaparegut. Tanmateix s'ha pogut contactar amb alguns dels dibuixants que havien projectat marqueteries que havien estat realitzades al taller Sagarra i d'altres se n'ha trobat documentació. La recerca ha fet possible elaborar una mínima biografia de cinc persones que s'havien dedicat a aquesta especialitat.

⁸ Per l'estudi del que fa referència al FAD i a les Exposicions, ens ha semblat adient triar les dates a partir de 1923 perquè va ser a partir de l'Exposició Internacional del Moble que va tenir lloc aquest any quan el FAD va passar a ser una entitat important en l'organització d'actes culturals a Barcelona. Alhora era l'ànima de moltes d'aquestes exposicions. Les que tenien com a motivació la modernització de l'art sacre s'iniciaren l'any 1925.

En la sisena part s'exposen les conclusions resultants de la reflexió sobre els diferents apartats d'aquesta recerca. Els apartats VII i VIII corresponen a l'exposició de la bibliografia i els arxius consultats.

Finalment s'incorporen els annexos següents: 1) Descripció de les xapes contingudes en el mostrari del taller i fotografies d'aquestes. 2) Cartera de clients. 3) Estudi dels projectes més representatius de l'Arxiu Sagarra 3.1.) Fitxes dels projectes 3.2.) Làmines de marqueteries que completen els materials d'aquesta tesi.

I.2. Estat de la qüestió

L'estat de la qüestió sobre el tema motiu d'estudi resta condicionat pel fet que els treballs previs són molt pocs i parcials, també perquè l'objecte estudiat no és obra d'una sola persona, sinó que en la seva realització intervenen l'artista-creador, l'industrial-ebenista i l'artesà-marqueter i s'ha considerat imprescindible estudiar-lo en tota la seva complexitat. El cas de la marqueteria és una situació similar a la que es dona en altres artesanies com, per exemple, en els vitralls i la laca japonesa, on artista, industrial i artesà es troben igualment compromesos amb el resultat final.

L'omissió del nom dels productors de les marqueteries és pràcticament absoluta, fins a donar-se el cas que, alguns autors pensen que les marqueteries són realitzades pel mateix ebenista que firma o factura els mobles o, en altres casos, que és l'autor del projecte qui la realitza. Això podria ser que passés alguna vegada, però és poc probable per l'especialització que requereix. Per això, són molt importants les referències que fan Manuel García Martín a la marqueteria realitzada pel taller Sagarra en el seu treball sobre *La Casa Lleó Morera*⁹, Mariàngels Fondevila de la realització dels germans Sagarra d'algunes de les marqueteries del mobiliari de Gaspar Homar¹⁰, la confirmació que es fa en el catàleg de l'exposició que va tenir lloc, a la Galeria d'Art de Fernando Pinós l'any 2003 o la menció que Teresa M. Sala en fa en l'estudi sobre les *Ars Lignària*¹¹.

Exceptuant aquests quatre casos concrets que situen la producció d'aquest taller en el període modernista, quan ens referim a la marqueteria realitzada en l'etapa que va de 1940 a 1965, la identificació ens arriba directament dels artífex materials de l'obra o dels seus col·laboradors, artistes o industrials, com per exemple Navarro Rodón en el cas de l'església de Sant Antoni de Vilanova, Blaià en alguns treballs realitzats per a l'empresa Raventós de L'Hospitalet o Cluselles, del piano que es va portar a l'Exposició de Madrid l'any 1947.

⁹ GARCIA, M. *La Casa Lleó Morera*. Barcelona. Ed. Catalana de Gas.1988

¹⁰ FONDEVILA, M.. *Gaspar Homar*. Barcelona. Ed. MNAC i Fundació La Caixa, pàg. 187, 188, 189 i 195

¹¹ SALA, T.M. "Lignaria Ars:Fusteria Artística, Ebeniteria i Decoració a l'Època del Modernisme" a *El Modernisme: les arts tridimensionals*. Barcelona. Ed. L' Isard 2002, pàg. 167

La marqueteria com a element decoratiu ha tingut moments d'una gran acceptació, fins al punt que a mitjan segle XIX era un element gairebé indispensable en el mobiliari. Durant el Modernisme la marqueteria amb un marcat estil va adquirir una importància extraordinària en la decoració del mobiliari de la burgesia, fins aproximadament l'esclat de la Gran Guerra. En el període d'entreguerres, tot i que es continuava fent marqueteria de qualitat¹², la novetat va consistir en l'ús extraordinari que en aquella etapa es va fer de la marqueteria seriada per mobiliari modest. Això queda reflectit en la bibliografia, ja que les publicacions han coincidit amb aquests períodes.

Tanmateix, quan apareix la publicació *Marqueteria*¹³, s'està passant per una etapa en la qual les antiguitats es posen de moda, però les produccions noves de marqueteria són molt limitades. Es restauren objectes de més o menys valor i moltes persones es dediquen a fer-ho de manera *amateur*.

D'altra banda, les publicacions de Pierre Ramond ens permeten admirar l'obra dels marqueters francesos, als quals l'autor situa en el camp de les produccions artístiques de la marqueteria pictòrica. Reflexionant sobre aquesta obra, ens adonem que a França, a partir dels anys vint del segle passat, els treballs en marqueteria s'havien basat més en la reproducció d'obres dels segles XVIII i XIX, que no pas en noves creacions. Tot i això, ofereix una mostra de marqueteria del segle XX realitzada per diferents tallers; entre ells el taller Rosenau de París, amb marqueteries pictòriques confeccionades entre els anys 1980 i 1990. En el cas de Rosenau es tracta de paisatges i figuracions tradicionals, però també hi ha marqueteries amb dibuixos no figuratius com el paravent realitzat per Arlette Martin de París¹⁴.

Treballs com els de Ramond permeten també reflexionar sobre les diferències notables pel que fa a la rellevància que a França i a Catalunya s'atribueix a aquest ofici. De fet a França, l'École Boulle de París, creada el 1886 com escola d'oficis relacionats amb la fusta, continua oferint aquests ensenyaments amb una important inscripció d'alumnes. L'École Boulle ha disposat de professors de renom, principalment entre els anys 1930 i

¹² La marqueteria de qualitat en el període d'entreguerres acostumava a ser per a mobiliari clàssic i també va tenir importància en algunes manifestacions del *Déco*.

¹³ GIBERT, V., LÓPEZ, J. I ORDÓÑEZ, J. *Marqueteria*. Barcelona. Parramón Ediciones, S.A. 2002 (1ª ed. 1999)

¹⁴ RAMOND, P. *Chefsd'œuvre des marqueteurs. Tome II*. Torino. Éditions H. Vial, 2001, pàg. 89-103

1950 amb Louis Labbé i André Messenger. Aquest últim havia realitzat marqueteries per a mobiliari de luxe per a ebenistes - decoradors com Léon Jallot, Maurice Dufrene o Jules i André Leleu. Certament, entre 1954 i 1968 no es va impartir l'ensenyament de marqueteria a l'escola, però es va restablir a partir de l'any 1968. Els estudis de marqueteria per obtenir el diploma "Diplôme des Métiers d'Art (D.M.A.)"¹⁵ poden durar en l'actualitat entre dos i quatre anys. L'escola ha evolucionat, però la marqueteria i els mobles cars allà continuen tenint mercat i presència. Aquesta persistència de l'ofici ha permès que l' utilitatge s'hagi modernitzat, mentre que no ha passat el mateix en l'utilitatge trobat al taller Sagarra i altres tallers visitats.

Segons Ramond, la fabricació de *meuble d'art* ha disminuït molt a França, però als marqueters els ha crescut la feina per l'ebenisteria artesanal i la restauració de mobles antics¹⁶. També cal dir, que per la seva preparació i prestigi són requerits com a conservadors en els millors museus.

Si comparem la situació de l'aprenentatge de l'ofici a Catalunya hem de dir que aquí no ha estat mai reglada i el que volia treballar de marquetier anava d'aprenent a un taller de més o menys prestigi, sense cap preparació prèvia. Així era abans de la Guerra Civil i així va continuar sent després.

Sobre el funcionament dels tallers tampoc es troba gaire informació i, fins i tot, la distribució gremial als anys quaranta a Catalunya era confusa en aquest ofici, que s'ajuntava amb les indústries del suro i del cartró, per passar més endavant al Gremi de Fusters. A poc a poc les coses es van anar regulant, però en ser una especialitat en la qual treballava poca gent, no tenia cap legislació específica i, en quedar subordinada a d'altres indústries, es pot dir que gairebé era invisible, la qual cosa fa molt difícil seguir-ne els passos si no fos per la col·laboració de les persones que van viure aquella etapa.

La documentació gràfica produïda entre 1940 i 1965 pel taller Sagarra és abundant i remarcable per la seva diversitat, cosa que dóna molta informació sobre els diferents estils que es treballaven i l'evolució que es va anar produint. L'estudi d'aquest material

¹⁵ Algunes de les obres de marqueteria que es presenten en aquest llibre realitzades pels alumnes de l'École Boulle han estat presentades per obtenir aquest diploma.

¹⁶ RAMOND, P. *Chefs d'œuvre des marqueteurs. Tome II*. Torino. Éditions H. Vial, 2001, pàg. 102

ha fet reflexionar sobre els diferents llenguatges que compartien espai al llarg del període. Dibuxants i decoradors, autors d'aquesta obra gràfica, eren persones alienes al taller, que treballaven per encàrrec del mateix taller o d'altres empreses i particulars. La llarga relació professional d'aquests col·laboradors amb els Sagarra ha fet que es poguessin conservar testimonis de la seva producció.

Existeix, en canvi, més documentació pel que fa a l'evolució de l'art religiós. Una evolució certament complexa pels diferents criteris que es defensaven al respecte. Cal recordar que el moviment s'inicià a partir del I Congrés de Montserrat i que va prendre volada quan Mn. Manuel Trens va crear, al Cercle de Sant Lluç, la secció *Amics de l'Art Litúrgic* (1923). És a dir, les arrels són noucentistes i aglutinava un col·lectiu que pretenia dignificar l'art religiós de les esglésies, però només en pocs casos es va traspassar el llindar de l'art figuratiu: quan això passava era principalment en el cas dels vitralls.

Després de la Guerra Civil, a causa de la prohibició, de les noves autoritats de reprendre les activitats del Cercle de Sant Lluç, el mateix Mn. Trens, juntament amb molts col·laboradors procedents dels *Amics de l'Art Litúrgic*, creà l'empresa *Ars Sacra*. Només dos anys més tard, al FAD també hi naixia, sota l'assessorament d'un altre clergue, Mn. Joan Ferrando Roig, una secció d'art religiós. Aquesta mobilització mostra que hi havia interès pel tema i, de fet, el període estudiat culmina una etapa de renovació important en aquest aspecte. I dins d'aquesta atmosfera es poden escoltar veus com la d'Alexandre Cirici que es dol que a Montserrat o a l'església de la Mercè de Barcelona no s'hi haguessin incorporat obres d'autors contemporanis com Miró o Tàpies. En aquest sentit trobem interessant bibliografia directament adreçada a dirigir o influir en aquests canvis.

Per poder fer una correcta avaluació dels processos productius en què el taller es movia, en un estudi que adopta la perspectiva de l'anàlisi històrica, s'han de contextualitzar en la situació d'un país llastrat per una economia autàrquica que feia pràcticament impossible qualsevol modernització i no s'han d'oblidar els canvis en el perfil sociològic de la clientela i el volum d'obra destinada a l'església.

1.2. Fonts bibliogràfiques primàries i fonts secundàries

Hi ha poques publicacions sobre les arts aplicades o decoratives i cap que estigui dedicada monogràficament a la marqueteria en el període que comprèn aquest treball. En aquest estudi, per recollir dades que complementin i ampliïn la recerca portada a terme de fonts orals i gràfiques, s'ha buscat informació en obres de tota mena, a vegades amb molt poca connexió amb el tema i amb el període d'estudi proposat.

S'han consultat diccionaris d'artistes, catàlegs d'exposicions, publicacions sobre la història del moble i d'altres que fan referència a la història de l'església. En conjunt la recerca ha donat com a resultat una bibliografia força heterogènia com es pot veure en el llistat bibliogràfic final. Aquí es comenten aquelles publicacions que han ajudat d'una manera més significativa en l'estudi del treball presentat. Aquesta bibliografia està distribuïda en tres blocs: a) publicacions que fan referència directa a la marqueteria, b) publicacions sobre la història del mobiliari i la decoració, i c) publicacions sobre l'art religiós i la seva evolució.

- a) Per buscar punts de referència, s'han fet servir dos reculls *Grammaire de l'ornement*¹⁷ i *Álbum Enciclopédico – Pintoresco de los Industriales*¹⁸. Aquestes dues obres aparegudes a mitjans segle XIX, pretenien fer front a la necessitat de millorar la capacitat artística de les persones que es dedicaven a la producció d'art decoratiu o aplicat. Són llibres de models, on es teoritza sobre la millor manera d'utilitzar els colors, les ombres, els diferents materials i on es troben làmines amb dibuixos per adaptar a les diferents necessitats de cada ofici. No sempre són models preparats per a marqueteria, però s'hi adapten perfectament i, en el cas de les sanefes de les tiretes de mosaic, moltes semblen extretes directament del llibre de Jones. Encara que certament es tracta de models antics, durant molts anys van servir de referència als industrials i artesans. Aquests dos llibres es van publicar en un període en el qual la marqueteria era habitual en el mobiliari de qualitat.

¹⁷ JONES, O. *Grammaire de l'ornement*. Londres-Paris. Ed. Bernard Quaritch, 1856

¹⁸ RIGALT, L. *Álbum Enciclopédico-Pintoresco de los Industriales*. Barcelona. Ed. Litografía de la Unión de D. Francisco Campaña, 1857.

El llibre *Nouveau Manuel Complet de Marqueteur de Tabletier et de l'Ivoire*¹⁹, és exactament un manual en el qual els marqueters encara avui hi poden trobar tots els passos de l'ofici, els materials i l'utilitatge necessari per a la seva pràctica.

Entre les poques publicacions monogràfiques dedicades a la marqueteria es conserven tres catàlegs diferents, que formaven part de l'Arxiu Sagarra sota el títol "Santiago Bolibar. Aplicaciones de marqueteria para incrustación en muebles²⁰", que són una bona mostra del que anomenarem marqueteria artística seriada. Aquests catàlegs contenen els repertoris de models que el taller va realitzar durant els anys d'entreguerres per a un sol client: Santiago Bolibar. Contenen 2063 models que demostren la diversitat d'influències que conflüen en el moment de la seva confecció. Des de models geomètrics, que són intemporals, que es fan servir en la decoració des de sempre, passant per dibuixos de reminiscències modernistes i sobretot dibuixos *Déco*, amb abundància de línies paral·leles, combinacions d'angles rectes i corbes i simetries. També hi ha molts dibuixos amb tendència al Neoclàssic, amb la utilització d'elements com els instruments musicals, garlandes florals o cintes i llaçades.

Un altre catàleg també de l'Arxiu Sagarra es titula *Feine Holzwaren. Katalog 1928 und 1929*²¹, és d'origen holandès i porta el segell de Vda. De C. Giralt de Barcelona; aquesta publicació ofereix models per a marqueteria, talla i repujat. Entre els calcs del taller que s'han estudiat n'hi ha que corresponen a aquest repertori.

Procedent del mateix Arxiu Sagarra hi ha un catàleg de l'empresa de plafonatge industrial que creà Enric Sagarra. Aquest catàleg consisteix en un repertori de 159 mostres de plafons decoratius, amb combinacions de fustes diferents, entre

¹⁹ MAIGNE et ROBICHON. *Nouveau Manuel Complet de Marqueteur de Tabletier et de l'Ivoire*. París. Ed. Librairie Encyclopédique de Roret. 1889. (Aquest manual ha estat trobat per casualitat a la Biblioteca Arús de Barcelona i conté en les primeres pàgines el procés històric de la marqueteria i dels materials dels quals se serveix, que en bona part es troba en el llibre de Pierre Ramond.

²⁰ Santiago Bolibar. *Aplicaciones de marqueteria para incrustación en muebles*. Barcelona. c. 1915, 1916 i 1918.

²¹ *Feine Holzwaren. Katalog 1928 und 1929*

els quals n'hi ha alguns amb aplicacions de marqueteria. S'hi presenten diversos conjunts de mobiliari d'estil Déco, dormitoris, menjadors i un despatx en el mateix estil, amb combinacions de fustes d'una gran varietat. En la decoració d'aquests conjunts, acompanyen al mobiliari pintures, cortines, entapissat, llums i catifes que es coordinen amb la decoració dels mobles, tot en el més pur estil Déco²².

L'existència d'aquests catàlegs posa en evidència l'acceptació que va tenir aquest tipus de marqueteria entre 1915 i 1936, alhora que mostra com aquesta activitat va anar perdent força cap a finals dels anys trenta, enfrontada a les noves modes, fins que va deixar de practicar-se gairebé totalment en aquest taller a partir de 1940, a causa de la falta de demanda per aquest tipus de mobiliari i a diverses circumstàncies degudes a la situació del moment.

Fins aquí s'han comentat publicacions que formaven part, d'una manera o altra, del material de treball, a manera de repertori de models per realitzar o per ajudar a la venda i difusió de la marqueteria. No s'ha localitzat cap altra publicació dedicada a aquest ofici fins l'any 1977, quan Pierre Ramond, mestre de marqueters a l'*École Boulle* de París, publica el llibre *La marqueterie*²³. Amb aquest llibre, que no es troba publicat a Espanya, entrem en el camp de la historiografia. L'obra de Pierre Ramond és una aportació important a la història d'aquest ofici a França, des dels orígens fins al mateix moment de la publicació del llibre. Hi estudia també l'utilatge de les diferents èpoques i dedica un capítol als materials que s'hi acostumen a utilitzar (os, banya, nacre, metalls, vori, etc) i als sistemes amb què cal treballar-los perquè siguin aplicables a la marqueteria. Dedicava altres capítols als dissenys i a les diferents tècniques que es poden utilitzar. És una edició esplèndida que inclou material gràfic que ajuda a comprendre cada un dels apartats.

El mateix Pierre Ramond publica *Chefs d'œuvre des marqueteurs*²⁴, en tres volums. El primer conté la història de la marqueteria francesa fins al segle XIV.

²² Enrique Sagarra. *Marqueteria artística-Tableros de fantasia*. Barcelona. Gráficas Rodés, S.A. c.1929

²³ RAMOND, P. *La marqueterie*. Torino. H. Vial Editeur, 2002 (1ª edició 1977).

²⁴ RAMOND, P. *Chefs d'œuvre des marqueteurs*. (3 volums). Torino. 1999-2001

El segon de la Regència fins a l'actualitat. I el tercer està dedicat a l'obra dels marqueters excepcionals. Per fer aquesta segona obra, Ramond va poder accedir a la documentació provinent de galeries d'antiquaris i principalment la que es conserva en els museus J.P. Getty Museum a Malibú i de la Wallace Collection de Londres. Les obres d'aquest autor faciliten l'establiment de referències, influències i paral·lelismes perquè la documentació que ofereix és rica i molt ben explicada.

Pierre Ramond, marqueter ell mateix, va obrir el seu propi taller l'any 1967, a Pantín. Nomenat professor de *l'École Boulle*, hi va tornar a introduir la secció de marqueteria. Membre del *Conseil d'Administration de la Societat d'Encouragement aux Métiers d'Art*, segons Etienne Vatelot, *Président du Conseil des Métiers d'Art*, Ramond lluita des de 1976 per la salvaguarda de la seva professió, sent un dels pocs artesans que ha obtingut el títol de Doctor d'Universitat²⁵.

L'última publicació dedicada a la marqueteria s'edità a Barcelona l'any 1999, amb el títol *Marqueteria*²⁶. És un llibre de contingut didàctic, en el qual els autors expliquen les tècniques de l'ofici i algunes particularitats dels materials. Conté il·lustracions que permeten seguir els passos de la realització de marqueteria. Les pràctiques que hi apareixen són realitzades per Joan i Jordi Ordóñez.²⁷

- b) En aquesta part de la recerca s'han consultat publicacions sobre mobiliari per tal de veure el tractament que es dona a la marqueteria. Només ha proporcionat fonts historiogràfiques i totes donen per acabada la història del moble, com a molt tard als anys trenta del segle passat.

²⁵ RAMOND, P. *Chefs d'oeuvre des marqueteurs* Vol. III. Torino. 1999, pàg. 5-7

²⁶ GIBERT, V., LÓPEZ, J. i J. ORDÓÑEZ. *Marqueteria*. Parramón Ediciones, S.A. 2002 (1ª edició 1999)

²⁷ En el taller de Joan i Jordi Ordóñez del carrer Maria del barri de Gràcia de Barcelona s'organitzen tallers de marqueteria.

La primera referència a la història del moble a Catalunya es troba en una obra general *Historia General del Arte*²⁸. No és la història del moble català ni espanyol, sinó que l'autor, en fer un recorregut per les diferents etapes del mobiliari francès i italià, compara la producció que paral·lelament tenia lloc a Espanya i a Catalunya. Posa de manifest la influència que el mobiliari estranger va tenir en el país a partir del segle XVII i, de manera preferent el mobiliari francès del segle XVIII, en els diferents estils que anomena "Lluïsos". Fa una menció especial de les marqueteries que es feien a França per Boulle i Riesener.

Les arts decoratives van tenir una etapa brillant en el primer terç del segle XX, i així ho reflecteix la publicació l'any 1930 de *El mueble*²⁹. El seu autor compara el mobiliari amb l'arquitectura per les proporcions, les disposicions de les masses i l'ornamentació. Hi estudia els sistemes constructius alhora que els decoratius i parla de les "labores de la taracea de limoncillo" en el període renaixentista i dels orígens d'aquesta artesanía. Destaca que neix al califat de Córdoba, que a Aragó i a Catalunya havia tingut una producció important, incidint en els "cofres d'obra de Girona i la labor de pinyonet amb os" i la compara amb la mallorquina. Posa de relleu que va ser durant el segle XVII quan el moble espanyol va aconseguir la millor qualitat i autenticitat nacional i que a partir d'aquell moment s'entra en un període de decadència.

El llibre de Feduchi *La historia del mueble*³⁰, publicat en el període estudiat, també parteix dels mobles antics, però és el primer en què es parla de la història del moble contemporani, encara que no hi aprofundeix gaire. Fa un recorregut pels diferents estils del moble a partir del mobiliari egipci, passant pel Romànic, el Gòtic, el Renaixement, el Barroc, el Neoclàssic i l'Imperi, per passar al mobiliari Contemporani, sense fer cap referència a l'art Nouveau. Abasta la història del moble d'Europa, dóna molta informació, principalment per mitjà de làmines, que permeten comparar les diferències en l'ornamentació, moltes vegades de marqueteria, entre els diversos països en cada etapa, principalment dels segles XVII, XVIII i XIX.

²⁸ MIQUEL, F. *Historia General del Arte Vol. VIII*. Barcelona. Ed. Montaner i Simón, 1897

²⁹ PÉREZ. L. *El mueble a Col. El tesoro artístico de España*. Barcelona. Ed. David, 1930

³⁰ FEDUCHI, L. *Historia del mueble*. Barcelona. Ed. Blume, 1998 (1ª edició 1946)

En el llibre *El arte modernista*³¹, Cirici Pellicer centra tot l'interès en aquesta etapa i fa una descripció del que va suposar aquell moment històric per a la revitalització de totes les arts i els oficis. Comenta l'obra dels moblistes i decoradors més importants del període, incloent-hi il·lustracions dels mobles més representatius del Modernisme. Situa els empresaris i decoradors Homar i Busquets com els més importants de l'època. Fa una presentació detallada de les marqueteries que es realitzaven en aquell moment, considerant les més remarcables les dels mobles de Gaspar Homar; el llibre fa referència als materials i als artistes que realitzaren els dibuixos dels projectes, entre els quals anomena Josep Pey i Oleguer Junyent, però no fa cap menció als artesans que les van realitzar.

El primer treball que es refereix de manera exclusiva al mobiliari català el publicà Josep Mainar, l'any 1976: *El moble català*³². L'autor, ebenista d'ofici, havia estat vinculat durant molts anys al FAD i era un decidit investigador i divulgador del moble català. Aquest llibre fa un recorregut per les creacions del moble a Catalunya a partir dels pocs mobles que es conserven de l'època medieval, fins arribar a les realitzacions del mobiliari modern l'any 1936. Destaca la marqueteria com un dels elements més arrelats a la construcció del moble a Catalunya i fa especial menció a les marqueteries pictòriques que es van dur a terme durant el Modernisme. En una relació dels professionals d'aquest ofici de finals del segle XIX i principis del XX, hi apareix en Josep Sagarra, del qual diu l'autor que en el moment de la publicació del llibre el taller encara existia³³. Vuit anys més tard, amb motiu de la celebració dels vuitanta anys del FAD, J. Mainar publicava, conjuntament amb J. Corredor-Matheos, *Dels bells oficis al disseny actual*³⁴. En aquest llibre es fa un resum de les activitats d'aquesta entitat barcelonina durant aquests anys, que abasten una etapa de canvis i transformacions en tots els sentits (economia, societat, demografia...). Explica amb quins criteris va ser creada i les moltes vicissituds per les quals ha passat aquesta institució i fa patent que les seves actuacions han estat

³¹ CIRICI, A. *El arte modernista*. Barcelona. Ed. Aymà, 1951

³² MAINAR, J. *El moble català*. Barcelona. Ed. Destino, 1976

³³ MAINAR, J. *El moble català*. Barcelona. Ed. Destino, 1976, pàg. 28

³⁴ MAINAR, J. i CORREDOR-MATHEOS, J. *Dels bells oficis al disseny actual*. Barcelona. Ed. BLUME, S.A. 1984

encaminades a la millora i ampliació dels espais d'art de la ciutat. En un capítol exposa la seva versió de quan i com es produeixen els invents de l'ebenisteria i la marqueteria, i en un altra la importància que el Foment de les Arts Decoratives ha tingut en l'evolució del mobiliari i la decoració, perquè la majoria d'artistes, decoradors i artesans formaven part de l'entitat.

A partir dels anys setanta, en uns moments de creixent il·lusió per tot el que es considerava nacional, agafava força l'interès per les artesanies. Paradoxalment, aquest interès apareix en un moment en què la decadència de la majoria dels oficis artesans tradicionals es manifestava ja de manera pràcticament irreversible. Per tant, quan es publicà *Artesanía de España*³⁵, l'autor testificava aquesta evidència i reflexionava sobre els motius que han portat a aquesta situació. No parlava precisament de la marqueteria, però sí que es referia al cas dels mobles i de la desaparició dels centres de producció de Barcelona. No se'ns escapa que una activitat tan subordinada a l'ebenisteria havia de patir les conseqüències negatives de la desaparició de tantes empreses del ram.

Els llibres publicats a Catalunya sobre la història del mobiliari són gairebé sempre de temàtica general, però en el cas de *La casa Busquets*³⁶ l'estudi realitzat es centra en la història d'aquesta empresa d'ebenisteria i decoració al llarg de tres generacions, des de 1840 fins a 1929, a Barcelona. Segueix l'evolució dels gustos i modes i els canvis que van tenir lloc en aquesta parcel·la de la indústria que és l'ebenisteria. En la decoració del mobiliari que fabricava aquesta empresa, hi eren presents tota mena de tècniques decoratives passant per la talla, la marqueteria, el pirogravat, les laques, les incrustacions i els daurats. La casa Busquets havia participat i obtingut premis en exposicions nacionals i internacionals. És interessant en aquest llibre l'estudi de l'evolució de l'entorn en què es movia la producció de mobiliari al llarg d'uns anys de grans canvis

³⁵ CORREDOR-MATHEOS, J. *Artesanía de España*. Madrid. Lunwerg Ed. 1985

³⁶ SALA, T.M. *La casa Busquets*. Col. Memòria Artium. Barcelona. Ed. Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Universitat de Girona, Servei de Publicacions Universitat de Lleida i MNAC. 2006 (Tesis Doctoral Universitat de Barcelona, 1993)

El llibre *El mueble en España siglos XVI i XVII*³⁷ situa el seu contingut en un moment molt anterior al que interessa en aquest estudi. Malgrat això, la revisió del llibre ha estat útil, perquè conté un capítol dedicat íntegrament a la marqueteria i a la seva evolució durant aquests dos segles, en els diferents centres espanyols de producció, que ha ajudat a conèixer millor la història i els sistemes de treball de la marqueteria d'aquell moment.

L'interès creixent pel mobiliari de diferents èpoques que es conserva a Catalunya generà una exposició al palau Robert de Barcelona, de la qual es va editar un catàleg, *El moble català*³⁸, on diferents autors estudien les diverses tipologies de mobles al llarg de la història. Aquests treballs ajuden a reflexionar sobre l'evolució del mobiliari fins als anys trenta del segle passat. Les il·lustracions presenten mostres d'incrustacions i marqueteries de totes les èpoques, ja siguin les caixes de núvia medievals realitzades amb la tècnica del pinyonet, les arquimeses amb marqueteries de rics materials del segle XVII, les composicions florals del segle XVIII en armaris i calaixeres, la gran diversitat d'estils en el mobiliari del segle XIX, fins a les esplèndides marqueteries modernistes i les Déco.

Quatre anys més tard va tenir lloc una altra exposició, en aquesta ocasió sobre l'obra de l'ebenista i decorador *Gaspar Homar*³⁹, de la qual també s'edità un catàleg on hi trobem diferents estudis que exposen alguns aspectes de la història del Modernisme, considerant-lo com a moment de canvis i d'afanys per aconseguir donar un caràcter propi a les creacions artístiques. Les il·lustracions presenten les obres més representatives del famós decorador. Algunes d'aquestes obres havien estat realitzades per la família Sagarra.

El llibre *El moble a Catalunya, l'espai domèstic del Gòtic al Modernisme*⁴⁰, com el seu nom anuncia, inicia el seu recorregut en l'època medieval, però gran part de les il·lustracions són de mobiliari dels segles XVIII i XIX, quan la tècnica de

³⁷ AGUILÓ, M.P. *El mueble en España siglos XVI i XVII*. Madrid. Ed. Antiquaria, S.A. 1993

³⁸ *El moble català*. Catàleg. Barcelona. Ed. ELECTA- Generalitat de Catalunya. Dep. de Cultura, 1994

³⁹ *Gaspar Homar*. Catàleg. Barcelona. Ed. MNAC i Fundació La Caixa, 1998

⁴⁰ PIERA, M. i MESTRES, A. *El moble a Catalunya, l'espai domèstic del Gòtic al Modernisme*, Manresa. Angle Editorial, 1999

la marqueteria va ser utilitzada de manera més general, per la qual cosa hi ha força mobles que estan decorats amb marqueteries.

En la tesi doctoral “*La calaixera o cómoda catalana y sus variantes tipológicas en el siglo XVIII*”⁴¹, es fa un estudi sobre aquest moble en el qual es dedica l’apartat 6.2. als sistemes de construcció i decoració. Forma part d’aquest apartat el tema de la marqueteria i l’embotit amb diferents materials.

En el treball *Ars Lignaria: fusteria artística, ebenisteria i decoració a l’època del Modernisme*⁴², l’ebenisteria i la decoració del mobiliari d’aquesta època hi es tractada amb detall des de l’evolució dels tallers que van tenir més rellevància, els processos que van anar portant cap a la industrialització de l’ebenisteria, la relació art-artesania i la importància de l’estètica en la llar.

- c) L’art de l’església, com ho és el civil, és una més de les facetes que els moviments artístics produeixen en cada època. És per això que durant el segle XIX, en el qual es produeix una repetició cada vegada més degradada de models antics, es pateix una pèrdua de qualitat considerable i al tombant del segle XX s’institueix la idea que el Gòtic representa l’art religiós per antonomàsia. Però també a principis de segle XX neix un moviment a Europa en una part de l’estament religiós, que promou l’actualització de l’art sacre amb la finalitat d’acostar l’església als fidels. Aquest moviment és vist amb bons ulls des del Vaticà. A Catalunya, a partir del I Congrés Litúrgic de Montserrat (1915), es donen passos discrets en aquest sentit. Més tard, l’obligada renovació de molts temples, acabada la Guerra Civil i el poder de decisió que té l’església en aquell moment fan que la renovació artística de l’església, iniciada anys abans, s’acceleri, però amb certes dificultats, perquè no tothom estava d’acord en quina era la modernització que calia.

Després de la Guerra Civil, aviat van aparèixer publicacions que van influir en la resolució de la situació. A rel de la creació al FAD de la secció d’orientació

⁴¹ PIERA, M. “*La calaixera o cómoda catalana i sus variantes tipológicas en el siglo XVIII*” Tesi doctoral. Universitat de Barcelona 2002

⁴² SALA, T.M. “*Ars Lignaria: fusteria artística, ebenisteria i decoració a l’època del Modernisme*” a *El Modernisme: les arts tridimensionals*. Barcelona. Ed. L’Isard 2002

litúrgica, es publicava *Dos años de arte religioso*⁴³. Aquest primer llibre de Mn. Ferrando, responsable de la secció d'orientació litúrgica de l'entitat, neix com a fruit del primer curset de conferències sobre l'art religiós que va tenir lloc al domicili social del FAD. Intentava orientar sobre aquest tema de manera bastant discreta.

L'any 1946 es publicava *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*⁴⁴. Mn. Trens, autor d'aquest llibre, des de la seva triple posició de director del Museu Diocesà de Barcelona, consiliari del Cercle de Sant Lluc i professor d'iconografia del Seminari de Barcelona, ha estat, com ja s'ha dit, un dels principals impulsors de la modernització de l'art de l'església i aquest llibre conté passatges sobre la vida de Maria que apareixen moltes vegades en la iconografia litúrgica d'aquests anys.

Quan l'any 1952, Mn. Ferrando publicava *Arte religioso actual en Cataluña*⁴⁵, s'estava en el moment àlgid quant a la producció d'art religiós. En aquest llibre l'autor ja parla de l'evolució produïda en aquest camp de l'art, deguda a l'esforç de clergues i artistes als quals s'havia impartit conferències, cursets i assessorament des de la secció religiosa del FAD. Una mostra molt important dels canvis s'havia pogut veure en l'exposició d'art sacre que va tenir lloc l'any 1951 a la Cúpula del Coliseu. En aquests anys de reconstrucció s'havia anat avançant en la modernització, sempre buscant l'equilibri per no caure en copiar el passat, però sense extralimitar-se en representacions excessivament modernes, ja que el criteri era que les representacions artístiques, a l'església, havien de ser útils per fomentar la pietat cristiana.

En aquest mateix sentit de considerar que l'art de l'església ha de ser fàcilment comprensible i acceptable per tothom, publica també Mn. Trens dos llibres: *El Hijo del Hombre. Jesucristo a través del arte español*⁴⁶ i *Vida y leyenda de la*

⁴³ FERRANDO, J. *Dos años de arte religioso*. Barcelona. Ed. Amaltea, S.A. 1942

⁴⁴ TRENS, M. *María. Iconografía de la Virge en el Arte Español*. Madrid. Ed. Plus Ultra, 1946.

⁴⁵ FERRANDO, J. *Arte religioso actual en Cataluña*. Barcelona. Ed. Atlántida, S.A. 1952

⁴⁶ TRENS, M. *El Hijo del Hombre. Jesucristo a través del arte español*. Barcelona. Eugenio Subirana, S.A. Editorial Pontificia. 1956

*Virgen a través del arte español*⁴⁷, dedicats a orientar la producció iconogràfica, on trobem els temes que més es reproduiran en les esglésies.

L'interès pels estudis iconogràfics queda patent en les moltes obres publicades d'aquesta temàtica. *Iconografía de los santos*⁴⁸ és un llibre en el qual l'autor vol donar solució als dubtes dels artistes, artesans i decoradors, així com rectors, assessorant-los en la manera correcta de representar els sants i els atributs que els corresponen. S'acompanya d'il·lustracions que serveixen per ajudar a una millor comprensió.

Les publicacions que estudien la situació de l'art sacre a Catalunya, comentades fins ara, són d'autors vinculats a l'església; però prova de l'interès que despertava aquest tema també en altres àmbits és el llibre *Cartas a un cura escéptico en materia de arte moderno*⁴⁹, on l'autor, professor d'estètica a la Universitat de Barcelona, donava les claus del que considerava que havia de ser l'art modern a l'església.

Fent un salt en el temps, després d'estudiar les fonts primàries, s'ha treballat amb quatre obres historiogràfiques per a establir la perspectiva de l'estudi i poder situar en un conjunt més ampli les opcions estètiques preses en aquell moment. Es tracta de *La Iglesia y el Arte*⁵⁰, *Montserrat mil anys d'Història*⁵¹, *La Cantonada*⁵² i finalment *Manuel Trens, liturgista, historiador i amant de l'art*⁵³

La bibliografia estudiada mostra que el tema "marqueteria" no ha generat estudis monogràfics. Però, alhora, està justificat rescatar les notes i consideracions que en altres

⁴⁷ TRENS, M. *Vida i leyenda de la Virgen a través del arte español*. Barcelona. Ed. Eugenio Subirana, S.A. 1954.

⁴⁸ FERRANDO, J. *Iconografía de los santos*. Barcelona. Ed. Omega, S.A. 1959

⁴⁹ VALVERDE, J.M. *Cartas a un cura escéptico en materia de arte moderno*. Barcelona. Ed. Seix Barral, S.A. 1959.

⁵⁰ CANTÓ, J. *La Iglesia y el Arte*. Madrid. Ed. Encuentro, S.A. 1987

⁵¹ LAPLANA, J. DE C. *Montserrat mil anys d'Història*. Col. Patrimoni Artístic Catalunya Central n. 6 Manresa. Ed. Angle i Fundació Caixa Manresa, 1998.

⁵² VÉLEZ, P.. *La Cantonada 1960-1975. Art civil i art sacre*. Barcelona. Ed. Enciclopèdia Catalana, 1999.

⁵³ COLL-VINENT, S. *Manuel Trens, liturgista, historiador i amant de l'art*. Col. Humanitats n. 3. Barcelona. Ed. Facultat de Filosofia Universitat Ramon Llull, 2010. Aquest llibre s'ha publicat quan la recerca ja s'havia completat, però per la rellevància que es dona a aquest personatge en la tesi s'ha volgut estudiar des d'altres punts de vista. De fet, és una persona interessant des de qualsevol perspectiva.

temes d'estudi afins, com el moble i la decoració d'interiors, apareixen sobre aquesta temàtica.

II. HISTÒRIA DEL TALLER J. SAGARRA: UNA NISAGA D'ARTESANS BARCELONINS (1833-2003)

Orígens i breu evolució de la història del taller (1833-1921)

Josep Sagarra Miró i fills (1922-1939)

Josep, Fernando, i Joan Sagarra Puiggròs (1939-1989)

Fernando i Joan Sagarra Puiggròs (1990-2003)

II. HISTÒRIA DEL TALLER SAGARRA. UNA NISSAGA D'ARTESANS BARCELONINS (1833-2003)

II.1. Orígens i breu evolució de la història del taller (1833-1921)

En aquest treball d'investigació sobre la família Sagarra s'ha trobat documentació que demostra la residència continuada d'aquesta nissaga en la ciutat de Barcelona per espai de dos-cents sis anys. Durant aquest llarg període de temps, els Sagarra han residit i treballat en diferents espais de la ciutat, sempre en l'entorn dels barris del Raval i de Ciutat Vella. Des d'aproximadament l'any 1875 s'han dedicat en el taller familiar a totes les especialitats derivades de l'ofici de marqueter, o sigui, marqueteria artística i vogits en fusta, metalls i altres materials diversos.

Per fer entenedora l'evolució de la història d'aquest taller familiar, es fa el relat cronològic dels fets que s'ha aconseguit recopilar en el curs de la recerca, amb tanta fidelitat com ha estat possible, seguint el periple de les seves diferents ubicacions. Amb les dades que s'han obtingut se n'ha pogut elaborar un relat fragmentat, amb més informació a partir de l'any 1922, quan Josep Sagarra Miró, obria taller propi al carrer Ferlandina n.5 i s'independitzava de la resta de la família.

Es parteix de fets concrets que en moltes ocasions no són gaire importants, però que van assenyalant el creixement demogràfic, l'evolució de la creixent industrialització, la desaparició dels gremis, els canvis estructurals en la societat i l'economia, l'efecte de les guerres i les modes entre d'altres; fets que d'alguna manera estan relacionats amb aquesta nissaga.

La pertinença des de 1833 de Joan Sagarra Mayol a la Confraria de Sant Miquel Arcàngel del Gremi de Tenders - Revenedors de la ciutat de Barcelona ha fet possible conèixer els orígens i evolució d'aquest taller. Aquesta confraria comença la seva història el 12 de setembre de 1447 quan la reina Maria signa a Barcelona el Privilegi aprovant els capítols que havien de regir la corporació. Un pergami original, que es conserva a la casa gremial de la plaça del Pi n. 3 de Barcelona, dona fe d'aquests

esdeveniments⁵⁴. En un principi aquest gremi tenia la capella al convent de Sant Antoni Abad, però van sol·licitar a la reina un trasllat a l'església del Pi que els va ser concedit, firmant l'autorització el dia 9 de setembre de 1452, a Vilafranca del Penedès. En fer aquest canvi (1455), van encarregar a Jaume Huguet un retaule dedicat a Sant Miquel Arcàngel per presidir la nova capella. Aquest retaule es conserva al Museu d'Art Nacional de Catalunya, mentre que a la sala de juntes del gremi s'hi ha instal·lat una reproducció⁵⁵.

El Gremi de Tenders Revenedors a partir de la seva fundació va funcionar de manera continuada, fins que a principis del segle XIX noves disposicions legals van tenir com a conseqüència la desaparició d'aquestes organitzacions.

El sistema polític liberal havia decretat el 1813 la llibertat de treball, però en la pràctica es continuava imposant multes a aquells que exercien sense ser agremiats. El 13 d'octubre de 1817, el Gremi de Tenders – Revenedors es va constituir en Montepio, per socórrer econòmicament els seus socis en cas de malaltia o mort. Arran de la desamortització de Mendizábal, l'any 1836 l'esmentat decret de 1813 es va convertir en obligatori. Els mestres gremials van lluitar aferrissadament per mantenir els seus privilegis, però a començaments del segle XIX ja eren moltes les persones que instal·laven tendes i tallers lliurement. Tanmateix aquest no és el cas de Joan Sagarra Mayol, com ho demostra la seva afiliació a aquest gremi l'any 1833.

Les associacions gremials que havien sobreviscut fins a aquell moment, com els Tenders – Revenedors, es van haver de sotmetre a la “Ley de Asociaciones” del 29 de gener de 1839, conservant, això sí, tot el seu patrimoni. Després de nombroses reunions per negociar-ho, es va arribar a uns acords amb les autoritats i es van redactar unes noves ordenances, per les quals es van a regir a partir del 18 de juny de 1843⁵⁶, passant a ser, segons el capítol primer de la citada ordenança, “Associació de Socors Mutus de Tenders – Revenedors”. Formaven part d'aquesta associació tots aquells que estaven

⁵⁴ TINTÓ, M. *Els tenders – revenedors de la ciutat de Barcelona*. Barcelona. Ed. Associació de Socors Mutus, 1991

⁵⁵ AINAUD DE LASARTE, J. *Barcelona restaura*. Barcelona. Ajuntament de Barcelona, pág. 81 - 84

⁵⁶ AHCBC Secció Gremis Sèrie 45 – 69. Barcelona

matriculats en el llibre de l'antic Gremi de Tenders – Revenedors⁵⁷, les vídues dels confreres mentre es mantinguessin en aquest estat o, a falta d'aquestes, els fills, en tant que tinguessin setze anys i que residissin a la ciutat de Barcelona o als seus suburbis⁵⁸. La nova llei va ser ratificada el 12 de juliol de 1847. Aquests canvis van tenir un procés llarg i feixuc i, segons el *Llibre de Consells*, l'any 1859 encara estaven en discussió alguns punt de l'ordenança⁵⁹.

A partir de l'aprovació d'aquestes noves ordenances, els associats van poder dedicar-se a altres activitats, sent-ne només socis els descendents directes dels antics agremiats. La seu de l'associació continuarà estant ubicada a la plaça del Pi n. 3, on encara resta en l'actualitat. En l'interior es conserva la sala de juntes original, amb la capella, la pica de l'aigua beneïta i els bancs que ostenten en el respatller el senyal del gremi: les balances⁶⁰. Els arxius i alguns objectes d'art es van dipositar a l'Ajuntament de la ciutat, la qual cosa ha permès que aquesta documentació pogués ser consultada⁶¹.

Aquesta entitat conserva des dels seus inicis un llibre on estan enregistrats tots el socis o confreres. El primer foli de l'expedient que correspon als Sagarra és el n. 892, on s'hi llegeix: sic *Juan Sagarra Mayol. Maestro. Fe de vida i óbito del interesado i su genealogía*. Acte seguit es troben les anotacions que justifiquen aquest encapçalament, o sigui, les altes i baixes dels agremiats d'aquesta família al llarg del temps.

Les dades aportades per aquest expedient donen informació que tot i ser relativa a la família Sagarra també permeten veure l'evolució general d'algunes aspectes. Per exemple, l'edat en el moment de la defunció en cada generació que ha passat per la institució ha anat augmentant: Joan Sagarra Mayol mor als 44 anys, Josep Sagarra Selvasembrada mor als 57 anys, Joan Sagarra Viola mor als 63 anys, Josep Sagarra Miró mor als 73 anys i en Josep Sagarra Puiggròs mor als 95 anys.

⁵⁷ AHC B Secció Gremis. Llibre de matricules. Joan Sagarra Mayol estava matriculat des de l'any 1833 en la pàgina 127 del llibre.

⁵⁸ AHC B Secció Gremis Sèrie 45-69 Document n. 2 adreçat al Jutjat.

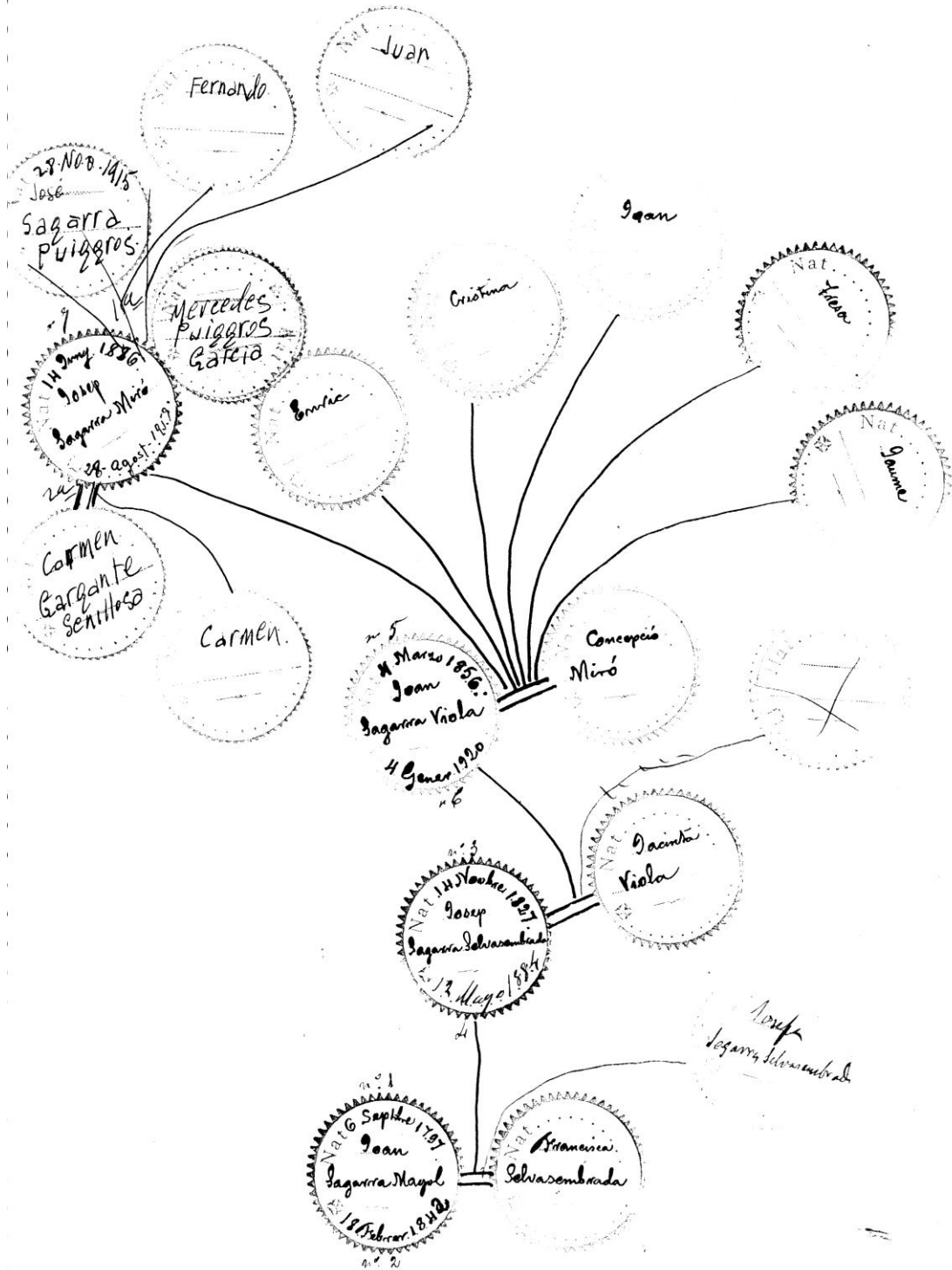
⁵⁹ AHC B *Llibre de Consells*. Secció Gremis Sèrie 45 – 44. Barcelona

⁶⁰ TINTÓ, M. *Els tenders – revenedors de la ciutat de Barcelona*. Barcelona. Ed. Associació de Socors Mutus, 1991

⁶¹ L'explicació dels canvis produïts amb motiu dels esdeveniments històrics en aquest gremi de Barcelona, es creu necessària perquè és gràcies a la conservació d'aquests documents que ha estat possible seguir, en el llibre d'actes, l'arbre genealògic de la família Sagarra des del moment en què el fill d'un pagès entra a formar part del Gremi de tenders - revenedors de Barcelona (1833), fins el moment del tancament del negoci (2003)

També és interessant observar els oficis que s'hi anomenen, alguns dels quals han deixat d'existir o han evolucionat cap a altres camps. El primer Sagarra de qui es té coneixement era pagès, el seu fill sombrerer i el seu padrí pintador d'indianes; Josep Sagarra Selvasembrada era ebenista i el seu sogre teixidor de vels; Joan Sagarra Viola era tallista i Josep Sagarra Miró embotidor.

Es constata que el nombre de fills augmenta en cada generació, el que denota una millora en la qualitat de vida. També es pot saber que el fill gran vivia en la mateixa residència del pare, que l'heretava i que continuava l'ofici i el negoci. Aquests costums que van ser habituals fins al primer terç del segle XX, es van anar transformant en la mesura que avançava la industrialització. Molts dels oficis fins llavors totalment artesans van anar introduint canvis en les seves estructures, alguns convertint-se en indústries, altres mantenint-se dins el marc de l'artesania i molts, deixant d'existir.



1 Quadre genealògic de la família Sagarra que es conserva a l'Associació de Socors Mutus.

LOS PROHOMBRES

de la Cofadria de San Miguel Arcangel
del gremio de Tenderos revendedores
de la ciudad de Barcelona, que abajo
firmamos.

Certificamos: que Juan Sagarra y Mayol —
es individuo de dicho gremio, y que como á tal tiene fir-
mada la correspondiente carta de maestría, autorizada
por el Escribano público y Secretario del mismo; y
como las cartas de dichas maestrías quedan en los pro-
tocolos del Escribano, á fin pues de que este interesado
no carezca de legitimo documento por el cual pueda
acreditarlo, y para los usos que le convenga le damos
la presente, sellada con el escudo del gremio, y firmada
de nuestra mano.

En Barcelona á los 17 de Febrero de 1823.

Mariano José de Biza
Peze torra

Felipe Marriera Sindi



2 Document que acredita la carta de mestria de Joan Sagarra Mayol⁶²

⁶² Associació de Socors Mutus, antic Gremi de tenders – revenedors de Barcelona. Llibre registre foli 892

Les notícies que s'han anat recopilant sobre la història i evolució d'aquesta família a vegades són inconnexes, per això, amb la finalitat de fer intel·ligible la seqüència dels fets, s'ha optat per agrupar les informacions recollides de cada una de les diferents ubicacions que al llarg dels anys han anat ocupant a la ciutat, seguint la història documental de cada personatge de la nissaga, cinc generacions dedicades a l'artesanía⁶³.

Joan Sagarra Mayol (1797-1842), va néixer a Barcelona i va ser batejat a l'església parroquial de Santa Maria del Pi. El seu pare, Josep Sagarra, era pagès i el seu padrí Joan Salvat pintador d'indianes. Va ser el primer d'aquesta família que entrà a formar part de la Confraria de Sant Miquel Arcàngel del Gremi de Tenders- Revenedors de la ciutat de Barcelona. Aquest esdeveniment va tenir lloc el 17 de febrer de 1833, quan el protagonista tenia 35 anys d'edat, era casat amb Francisca Selvasembrada i tenia dos fills, un nen i una nena.

La carta de mestratge original no s'ha localitzat, però el document de la il·lustració n. 2 en dóna fe. En aquest document no s'especifica el producte que venia o feia i tampoc s'ha trobat cap notícia sobre aquest punt en el llistat dels individus, que van ingressar a la corporació aquell any⁶⁴. L'única informació que fa referència al seu ofici es troba en el certificat de naixement del seu fill (1827), en el qual diu que era "sombreter". En el llibre de matrícules del gremi hi està inscrit com a sombreterer.

En ingressar a la corporació, Joan Sagarra Mayol tenia l'adreça al carrer del Carme n. 3, però ignorem quan de temps va romandre en aquesta adreça, ja que al costat de l'assentament on consta aquesta ubicació hi ha una anotació que diu "Ha cerrado". És una nota al marge, sense cap més indicació. Entre la documentació del gremi de l'any 1835, trobem una relació alfabètica on s'hi poden llegir dues anotacions força confuses: sic. "José Sagarra Me....Ra bla taller 75 50" i la segona "José Sagarra Cadena nº 22 Clas 200"⁶⁵. Aquestes notes podrien correspondre a noves domiciliacions del taller d'aquesta família, però en constar-hi només el primer cognom no se'n, pot tenir la seguretat absoluta.

⁶³ La informació sobre les dates de naixement i defunció i d'altres dades com els oficis i canvis de residència, les proporciona la documentació de la Confraria de Sant Miquel Arcàngel Gremi de tenders – revenedors de Barcelona. Per això només es farà referència a les dades d'altres procedències.

⁶⁴ AHC B Secció gremis 45-44. *Listas del subsidio de comercio remitidas a la Junta de este ramo por el Gremio de tenderos – revendedores, individuos que han ingresado en la corporación, 1834, pàg. 17*

⁶⁵ AHC B Secció gremis, 45-57. En una relació que no indica quina és la seva finalitat.

Joan Sagarra Mayol va morir el 18 de febrer de 1842⁶⁶, tenia 44 anys i es van celebrar “los funerales de cuatro achas”, com corresponia als titulars de les cartes de mestria. La situació social en aquell moment era molt difícil a causa de les contínues lluites pel poder entre liberals i carlistes. Una mostra de fins a quin punt van ser importants els aldarulls és el fet que l’any 1843 l’Ajuntament va decidir celebrar les sessions a l’església de Nostra Senyora del Pi “per estar guardats de les bombes”⁶⁷

El desgavell produït en el si dels gremis com a centres de producció i els molts canvis esmentats en parlar de l’Associació de Socors Mutus van ocasionar la paralizació de les activitats gremials, mentre es resolien les noves disposicions. Aquesta situació podria explicar el llarg període transcorregut des de la mort de Sagarra Mayol, fins a la sol·licitud del seu fill, Josep Sagarra Selvasembrada, per formalitzar l’entrada a l’Associació a la qual tenia dret com hereu, que es va fer efectiva el 5 de gener de l’any 1864.

Josep Sagarra Selvasembrada (1827-1884), va ser apadrinat per l’avi matern, el qual era taverner i també formava part del Gremi de tenders - revenedors. Aquest Sagarra es va casar amb Jacinta Viola, amb la qual va haver quatre fills: Joan, Josefa, Carolina i Josep. Per la documentació d’aquest personatge sabem que en donar-se d’alta en el Gremi s’inscriu amb l’ofici d’ebenista i, alhora, és la primera vegada que es documenta l’adreça del taller, que també ho era de la residència de la família: carrer de la Palla n. 35, tenda (actualment n.37). No es té notícia de quan els Sagarra es van instal·lar en aquesta adreça, a tocar de la plaça Nova, ni es disposa de cap document de contractació del local, només sabem que hi estaven ubicats l’any 1864⁶⁸

⁶⁶ Certificat del Llibre de Defuncions de la Parròquia de Betlem de Barcelona

⁶⁷ COROLEU, J. *Memòries d’un menestral de Barcelona 1793-1854*. Barcelona. Ed. José Asmarats, 1916, pàg. 279.

⁶⁸ AMAB. Serie FOM. n. 475, any 1886 R. Fol. 29. Aquesta casa del carrer de la Palla n. 35 era propietat de Josep Bordas, qui entre 1885 i 1886 sol·licita i li es concedit per l’Ajuntament permís per enderrocar-la i reedificar-la segons les disposicions vigents des de 1874. Potser l’obra va trigar uns quants anys a portar-se a terme, ja que el trasllat del Sagarra als nos. 3 i 5 del mateix carrer es fa l’any 1908 i no se sap de cap altra adreça anterior.

Del carrer de la Palla en fa una descripció Victor Balaguer⁶⁹, que encara en l'actualitat és exacta: un carrer tort que marca la línia de la fortificació romana, que acabava en aquest indret. També en parla Josep Mainar⁷⁰, com del carrer on hi havia els fusters modestos i, cap a mig segle XIX diu que n'hi havia fins a dotze, més un torner i un magatzem de fusta. D'aquests dotze fusters no n'especifica cap nom, però es de suposar que entre ells hi havia els Sagarra.

Joan Sagarra Viola (1856-1920), tercer de la nissaga, va ser qui va introduir en el taller familiar l'ofici de marqueter. Segons testimoni oral de la família, Sagarra Viola va anar a Aix en Provence a aprendre l'ofici quan encara era solter, aproximadament l'any 1875⁷¹. Es va casar amb Concepció Miró i van tenir sis fills: Josep, Enric, Cristina, Joan, Teresa i Jaume. Els quatre nois, com era habitual en l'època, van aprendre l'ofici del pare.

L'any 1887, al carrer de la Palla n. 35, conjuntament amb l'obrador de marqueteria, també hi tenia el seu taller d'escultor en Josep Sagarra Viola⁷². Tot fa pensar que els dos germans es van especialitzar en aquestes disciplines i que no es van dedicar més a l'ebenisteria ja que no se'n torna a parlar en cap document. El taller havia de ser força gran, perquè quan en fem menció ens estem referint a un espai que era el domicili familiar i el lloc de treball, un espai on la família compartia molt més que la feina. Era el lloc on s'aprenia l'ofici i on s'acostumava a treballar tota la vida. En el cas dels propietaris, el negoci passava de pares a fills, amb la qual cosa es traspassaven d'una generació a l'altra els béns i els coneixements adquirits per tota la nissaga⁷³

Durant l'etapa modernista, el negoci funcionava sota la denominació de "Joan Sagarra i fills". Aquest taller de marqueteria, l'únic que ha sobreviscut d'aquella època, va adquirir força notorietat, ja que tenien encàrrecs dels millors moblistes del moment. El màxim exponent del tipus de treballs realitzats per aquests artesans són algunes de les marqueteries que van servir al decorador Gaspar Homar per a la decoració de la casa

⁶⁹ BALAGUER, V. *Las calles de Barcelona en 1865, Vol. II*. Madrid. Madrid. Imprenta i Fundición de M. Tello, 1888, pág. 315

⁷⁰ MAINAR, J. *El moble català*. Barcelona. Ed. Destino, pág. 220

⁷¹ L'esposa de Sagarra Selvasembrada era d'Aix

⁷² RAFOLS, J.F. *Diccionario Biográfico de Artista de Cataluña Vol. III*. Barcelona. Ed. Millà, pág. 40.

⁷³ Segons el testimoni oral de Fernando Sagarra, els nens de la casa van passar de jugar a fabricar-se joguines amb les restes del materials, a aprendre l'ofici gairebé sense adonar-se'n. Van viure la seva infància i joventut entre la plaça dels Àngels i el taller.

Lleó Morera⁷⁴, del passeig de Gràcia n. 34. Gran part del mobiliari d'aquesta casa va ser adquirit pel Museu d'Art Modern i actualment es troba en exposició permanent al MNAC⁷⁵. És en aquest mobiliari on hi havia el plafó de la “Dansa de les fades”, projectat per Josep Pey que, juntament amb altres marqueteries de la casa, són mostra d'una gran perfecció en la realització i d'una extraordinària qualitat en els materials que les componen⁷⁶.

Joan Sagarra Viola va viure en els moments àlgids del creixement de la ciutat, causa i efecte de l'increment de la industrialització, amb el que això comportava de creació de riquesa, que va fer possible l'existència d'una rica burgesia. Barcelona creixia al ritme de la bona situació econòmica, produïda en part per l'arribada de capitals de l'illa de Cuba alhora que una sèrie de circumstàncies hi ajudaven: una especulació desbordada, raons urbanístiques com el cobriment de la riera de Malla, o la urbanització de la Gran Via entre la plaça Universitat i la plaça d'Espanya. Un altre factor important va ser el decret d'agregacions que, en crear la gran Barcelona, va fer de l'Eixample el punt de connexió entre els diferents pobles i nuclis agregats. Primer van ser Gràcia, Sant Andreu, Sants i Sant Martí, que van ser seguits, ja traspassat el segle XX, per Horta i Sarrià. També hi ajudava el fet que les ordenances municipals de 1891 donaven més llibertat en la construcció i ornamentació d'edificis⁷⁷. Moltes edificacions suposaven moltes cases per moblar i, a causa de la moda decorativa del moment, molta marqueteria per fer.

L'any 1908 el taller Sagarra es va traslladar al mateix carrer de la Palla n. 3 i 5. Del moment de la ubicació del taller Sagarra en aquesta adreça n'hi ha constància perquè s'ha localitzat el contracte d'arrendament, que és de data 1 de gener de 1908; es va concertar entre Joan Sagarra Viola i el propietari de la finca Baltasar de Ferrer per valor de tres-centes pessetes l'any. Joan Sagarra Viola era, segons aquest contracte, industrial amb domicili al carrer Rosselló n. 217, 1r, 2a⁷⁸.

⁷⁴ FONDEVILA, M. *Gaspar Homar*. Barcelona. Ed. MNAC i Fundació “La Caixa”, 1998, pàg. 195

⁷⁵ FONDEVILA, M. *Gaspar Homar*. Barcelona. Ed. MNAC i Fundació La Caixa, 1998, pàg. 119-133

⁷⁶ GARCIA, M. *La casa Lleó Morera*. Barcelona. Ed. Catalana de Gas, 1988.

⁷⁷ FREIXA, M. “La casa de la burgesia a Barcelona als anys del modernisme, una nova manera de viure” a *Gaspar Homar*. Barcelona. Ed. MNAC i Fundació la Caixa, 1998, pàg. 85.

⁷⁸ Per primera vegada es troba en diferent adreça el taller i el domicili familiar.

La família també tenia un magatzem de fusta amb una serra pública al carrer Banys Nous cantonada amb el de la Palla⁷⁹. En el moment d'aquest canvi de domicili, la família es disgrega i es fa difícil seguir el fil dels esdeveniments.

Com que el nou taller era bastant petit, es planteja la hipòtesi en aquest treball, només confirmada a mitges per la documentació, que és a partir d'aquell moment que el taller familiar es divideix: Joan Sagarra Viola treballaria al carrer de la Palla amb els seus dos fills més joves Joan i Jaume, mentre en Josep i l'Enric, treballarien a jornal en algun dels tallers que Gaspar Homar tenia a la ciutat⁸⁰. Les possibilitats que fos així són confirmades per García Martín⁸¹, segons el qual Homar, en plegar l'any 1921, va ajudar a establir-se pel seu compte a alguns dels seus treballadors com els Vallhonrat, Duch (va anar a treballar al taller de Josep Sagarra), el tapiner Gelabert i els marqueters germans Sagarra.

Als anys vint, la situació política i social al país, amb la guerra d'Àfrica com a rerefons, era complicada. La violència al carrer va arribar a ser incontrolable, fins al punt que molts empresaris van tancar els seus negocis. Un d'aquests empresaris va ser Gaspar Homar, que en rebre amenaces va decidir tancar els seus tallers, deixant només oberta la botiga del carrer Canuda, on es va dedicar al comerç d'antiguitats i objectes d'art, activitats que ja practicava anteriorment.

Joan Sagarra Viola va morir el 4 de gener de 1920, era vidu i tenia la residència al carrer dels Templers n. 9, 3r., juntament amb el seu fill gran, en Josep Sagarra Miró i la seva família⁸².

D'aquest taller del carrer de la Palla hi ha un segon contracte amb data 30 de març de 1928, en el qual només es lloga el n. 3, i està subscrit entre Jaume Sagarra Miró, de 23 anys, i el propietari de la finca Baltasar de Ferrer, per un import de tres-centes pessetes

⁷⁹ L'existència d'aquesta serra ha estat confirmada per veïns del carrer de la Palla i per Josep Sanpedro, restaurador, que havia tingut contactes comercials amb el taller Sagarra. No se sap quan ni perquè, aquest magatzem es va tancar en els primers anys de la postguerra..

⁸⁰ FONDEVILA, M. *Gaspar Homar*. Barcelona. Ed. MNAC i Fundació La Caixa, 1998, pàg. 29

⁸¹ GARCIA, M. *La casa Lleó Morera*. Barcelona. Ed. Catalana de Gas, 1988

⁸² AMB. Sèrie FOM. N. 475, 1886 R. Fol. 29. Es dona la circumstància que d'aquesta casa del carrer dels Templers n. 9, l'any 1918, se'n va iniciar un procés d'expropiació per a una ampliació de les oficines de l'Ajuntament. El procés va durar dos anys. Els últims rebuts de lloguer abonats per Josep Sagarra Miró corresponen als mesos de juliol i setembre de 1921.

l'any⁸³. És a dir, el negoci passa al fill més jove; en Josep, el primogènit, en aquesta data ja havia establert el seu propi negoci al carrer Ferlandina, on preferentment feia marqueteria artística. Mentrestant, l'Enric havia muntat al carrer Hospital una empresa de plafonatge industrial, de la qual es conserva un catàleg (Il·lustracions 16, 17, 18 i 19). En Joan també es va establir pel seu compte, però no hi ha cap data ni domicili que ho pugui confirmar.⁸⁴

Jaume Sagarra Miró es va anar especialitzant en la confecció de rètols comercials i va continuar treballant en el taller del carrer de la Palla n. 3 fins a la seva mort. El seu fill, durant els anys cinquanta, va traslladar el negoci a un taller més gran al carrer Parlament, on el seu nét continua treballant en la fabricació de rètols amb els sistemes tècnics més avançats, com el làser. En l'actualitat l'antic taller del carrer de la Palla n. 3 l'ocupa un petit negoci d'antiguitats que regenta una filla de Jaume Sagarra.

⁸³ Aquests contractes d'arrendament amb dates 1 de gener de 1908 i 30 de març de 1928 resten en poder dels hereus de Jaume Sagarra Miró.

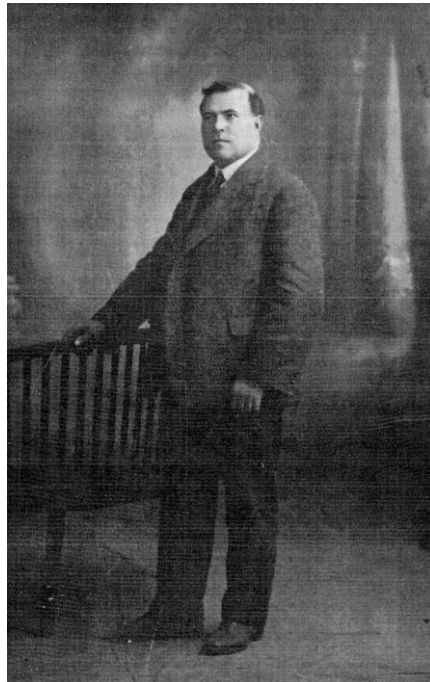
⁸⁴ Segons el testimoni oral de la família Sagarra, Joan Sagarra Miró va morir jove, però no s'ha pogut saber la data concreta.

II.2. Josep Sagarra Miró i fills (1922-1939)

D'aquesta etapa de la història del taller, se'n fa una descripció més amplia que de les etapes anteriors perquè serveix com a introducció al període d'estudi.

Explicar el context en el qual es va desenvolupar aquest negoci, en els anys d'entreguerres, permet comparar diferents situacions i fa més entenedors aspectes dels esdeveniments posteriors a la Guerra Civil, que no s'explicarien sense entendre primer aquest període.

Josep Sagarra Miró, l'any 1922, tenia el domicili familiar i el taller al carrer Ferlandina n. 5.⁸⁵



3 Josep Sagarra Miró c. 1920

Josep Sagarra Miró (1886-1959) s'havia casat en primeres núpcies amb Mercedes Puiggròs i van tenir tres fills: Josep (1915), Fernando (1918) i Joan (1921); enviudà l'any 1922 i va contraure nou matrimoni, el març de 1923 a l'església del Pi, amb Carme Garganter, amb qui va tenir una nena, Carme.

⁸⁵ Aquest aspecte està documentat en la sol·licitud d'ingrés de Josep Sagarra Miró per entrar a l'Associació de Socors Mutus.

No ha estat possible saber quantes persones treballaven en el taller en el moment d'obrir-lo, només és segur que Fernando Duch hi era des del principi⁸⁶. Cap a finals dels anys vint hi treballaven en Comes, els dos germans Borau, en Conejero i l'*Americanito*⁸⁷. També va ser durant els anys vint que Joan Garganter, germà de la segona esposa de Sagarra, va aprendre l'ofici en el taller. Més endavant, Garganter va obrir taller propi.

Les tendències decoratives amb què es treballava en el període d'entreguerres, eren diverses: el Noucentisme classicista i moderat compartia l'espai amb l'orientalitzant Déco i les agosarades creacions que al llarg dels anys trenta va donar l'art Modern. Fins i tot es pot constatar una tímida arribada del Racionalisme i el disseny, que aportaven una simplificació en les formes deguda al concepte d'utilitat i a l'acceptació de la màquina com a auxiliar de l'home.

La marqueteria, en tractar-se d'una decoració sense volums, va continuar estant força de moda i s'adaptava a les diferents necessitats. Quan l'opció era de tendència Noucentista els projectes eren de caire més classicista i, quan la preferència derivava cap als trets del Déco francès, llavors els materials solien ser rics i els dibuixos acostumaven a prendre model de formes orientals. Aquestes formes no eren pas noves sinó força utilitzades ja en el Modernisme, però s'adaptaven als nous gustos prenent formes més rectilínies i buscant la simetria i nous motius com, per exemple, el cactus. En el mobiliari Modern, salvant excepcions, no s'utilitzava la marqueteria. Van introduir-se nous materials en el mobiliari com el vidre, els metalls o el galuchat.

Tanmateix l'empresa de la família Sagarra treballava amb normalitat, fins i tot es pot dir que s'havia anat consolidant. Quan la feina per a moltes indústries justejava, el fet que algunes especialitats del taller Sagarra com les marqueteries seriades i les marques de pianos tinguessin molta demanda en l'exterior, anava equilibrant la demanda que potser per part dels industrials del país havia minvat. Eren uns especialistes reconeguts.

⁸⁶ Josep Sagarra i Fernando Duch mantenien una relació d'amistat, fins i tot aquest era el padrí de Fernando Sagarra, que en el momento de l'obertura del taller tenia quatre anys.

⁸⁷ Aquesta relació ha estat facilitada pels germans Sagarra, que d'algun dels treballadors només en recorden el motiu.

En aquests anys treballaven al taller Josep Sagarra i els seus fills, el seu nebot Enric Sagarra, Fernando Duch, el Sr. Conejero, Joan Garganter, els dos germans Borau, en Comes, en Periago, Mandarín, i el Maño.⁸⁸

Els anys vint van ser de canvis profunds en la societat catalana, fet que queda reflectit en els esdeveniments que es van produir en el si d'aquest negoci familiar. Però, tot i les dificultats provocades per aquests canvis, la ciutat vivia una situació de gran vitalitat. Se succeïen els enfrontaments violents paral·lelament amb altres situacions, que delataven la força d'una societat que avançava sense treva. Pot servir com a mostra el fet que l'any 1923 va tenir lloc, a Montjuïc, la important Exposició Internacional del Moble i Decoració d'Interiors, gairebé al mateix temps que s'iniciava la Dictadura de Primo de Rivera. Cal tenir en compte que aquesta notícia va ser rebuda a Barcelona, per molta gent, amb *júbilo desmesurado*⁸⁹, si bé aviat s'evidencià l'inici d'una forta repressió amb el desencant consegüent.

La Dictadura de Primo de Rivera (1923-1929)

Consultant la premsa d'aquells anys contrasten fortament fets polítics com la renúncia d'en Cambó a la seva acta de diputat⁹⁰ o que el Capità General de Catalunya ordenés serveis de vigilància i seguretat a les forces de l'exèrcit i als sometents a Barcelona⁹¹, alhora que es celebrava la prova de regularitat en moto Barcelona – Saragossa – Barcelona amb gran èxit de públic,⁹² i a les poques setmanes fos assassinat Salvador Seguí “el Noi del Sucre”⁹³. Sorpren llegir que s'inaugurava una Exposició de fotografies aèries de la ciutat,⁹⁴ al mateix temps que l'emigració era una “sangria” pel país,⁹⁵ i s'inaugurava a Barcelona la línia del metro transversal Pl. de Catalunya - La Bordeta,⁹⁶ quan la premsa denunciava carències en l'alimentació dels espanyols⁹⁷. Altres esdeveniments rellevants van ser la primera expedició postal aèria entre Madrid i

⁸⁸ Aquesta informació es deu al testimoni oral de Fernando Sagarra

⁸⁹ *La Vanguardia* 13 de setembre de 1923

⁹⁰ *La Vanguardia* 12 de juny de 1923

⁹¹ *La Vanguardia* 10 d'agost de 1923

⁹² *La Vanguardia* 5 de febrer de 1923

⁹³ *La Vanguardia* 10 de març de 1923

⁹⁴ *La Vanguardia* 8 de maig de 1923

⁹⁵ *La Vanguardia*. 7 d'abril de 1926

⁹⁶ *La Vanguardia*. 10 de juny de 1926.

⁹⁷ *La Vanguardia*. 14 de febrer de 1928

Barcelona⁹⁸, la creació del Patronat Nacional de Turisme⁹⁹ o la inauguració a Barcelona del funicular de Montjuïc¹⁰⁰. El mes d'abril de 1929 es tancava la Universitat de Barcelona¹⁰¹ a causa d'aldarulls derivats de la situació política. Era el mateix any de la Gran Exposició de Montjuïc.

En alguns aspectes es pot dir que les coses no canviaven gaire i en el camp de la decoració les influències arribades de fora continuaven amb força, ja fossin vingudes de França, d'Anglaterra o de Centreeuropa. Només els primers vint anys del segle es va aconseguir, tot i la influència estrangera, donar un cert caràcter autòcton a les produccions de mobiliari amb el modernisme i el noucentisme, que s'assolí, principalment, per la forta personalitat d'alguns arquitectes catalans, com Domènech i Montaner o Gaudí, entre d'altres.

Les possibilitats de rebre aquestes influències foranes sempre havien estat limitades a una sola classe social, aquella que es podia permetre sortir a l'estranger, la mateixa que podia adquirir llibres i revistes especialitzades en decoració, la que parlava idiomes... En canvi, durant els anys vint els sistemes de comunicació de masses van iniciar el seu camí de manera decidida i el fenomen de la publicitat, nascut durant el segon terç del segle XIX,¹⁰² va anar canviant els costums, en crear unes necessitats fins llavors ignorades, o si més no, pensades com una utopia.

El cartellisme va ser una de les primeres manifestacions de la publicitat, que va introduir imatges impactants en la vida diària, ajudant a crear el nou hàbit del consumisme: adquirir béns, a vegades superflus, per decorar les llars, humils o no, de sentir música a partir de la ràdio i els discos, de vestir a la moda, etc.¹⁰³

La manera més generalitzada de fer arribar les noves tendències al gran públic, al principi dels anys d'entreguerres, va ser la premsa que publicava anuncis de tota mena i també les revistes de modes i de decoració que començaven a entrar a les cases. A mesura que anava avançant la dècada, la ràdio, el cinema i la fotografia començaren a

⁹⁸ *La Vanguardia*. 7 de març de 1928

⁹⁹ *La Vanguardia* 27 d'abril de 1928

¹⁰⁰ *La Vanguardia*. 24 d'octubre de 1928

¹⁰¹ *La Vanguardia*. 20 d'abril de 1929

¹⁰² *Salvat Català*. Barcelona. Salvat Editores, S.A. 1974 pàg. 2926 (A l'Exposició de Londres de 1851, apareixen per primera vegada de forma massiva les marques, i el 1864 el nord-americà Walter Thomson fundà la primera agència de publicitat)

¹⁰³ FONTBONA, F. "Cartellisme" a www.colpublirp.com/revista

tenir paulatinament més influència, circumstància que ja no havia de parar de créixer fins a l'etapa actual.

Les revistes de decoració, encara que s'editessin aquí, no deixaven de formar part d'aquestes influències exteriors, cada vegada més diversificades. Pot servir d'exemple la revista *Viviendas*, que s'editava a Madrid mensualment a partir de 1932, en la qual l'arquitectura i el mobiliari que si presentaven eren moderns o Deco. En aquesta publicació, de la qual la majoria de dissenyadors eren estrangers, hi apareixien les portes d'un armari completament cobertes de marqueteria amb uns paisatges i formes clarament d'estil *Déco*¹⁰⁴. L'arquitecte Werner Moser de Zurich hi presentava una taula i sillons d'acer; l'arquitecte Jock D. Peters de Chicago un dormitori i, en el número de maig de 1933, es presentaven dos dormitoris creats per S. Santamaría i Cia. de Madrid, d'una línia absolutament moderna.¹⁰⁵ Les línies rectes, la utilització de l'acer, del vidre, de nous materials com les pintures sintètiques, menys inclusió en la decoració de cortinatges i entapissats feien que la casa i els elements que l'omplien es convertissin en més funcionals, més útils.

Un altre element que va entrar amb força a formar part de la vida quotidiana va ser la ràdio, que a Barcelona va començar a emetre el 14 de novembre de 1924. Al principi retransmetia bàsicament concerts, al cap de pocs mesos s'inaugurava el servei meteorològic per ràdio. Mica en mica, van anar augmentant les activitats i als concerts s'hi van afegir conferències i dissertacions, cursos d'idiomes i les cotitzacions borsàries.

Entre les primeres conferències emeses per Ràdio Barcelona, tres van ser organitzades pel Foment de les Arts Decoratives (FAD), la primera de les quals va ser pronunciada per Valeri Corberó, una altra per Jaume Mercader, que va dissertar sobre els esmalts, i la darrera versà sobre l'estil romàntic; d'aquesta se'n conserva el text firmat per Francesc Casas.¹⁰⁶

Aquesta emissora pretenia ser un mitjà transmissor de cultura i es mantenia amb les quotes dels associats. L'any següent, 1925, va néixer a Madrid Unión Radio, amb el

¹⁰⁴ *Viviendas*. Madrid. Ed. Artes Gráficas Faure. Abril 1933, pàg . 18 i 25

¹⁰⁵ *Viviendas*. Madrid. Ed. Artes Gráficas Faure. Mayo 1933. pàg .21, 26-28

¹⁰⁶ El document no porta data, però va ser localitzat en una carpeta de l'arxiu del Foment de les Arts Decoratives de l'any 1924

suport d'un grup financer que feia de la ràdio una activitat comercial amb una gran capacitat d'expansió i d'influència.¹⁰⁷

Però va ser el cinema, convertint-se en el primer espectacle de masses, el que va anar descobrint un món nou, creant uns personatges a imitar i mostrant per primera vegada maneres molt diferents de viure, primer amb el cine mut i a partir dels anys trenta amb pel·lícules sonores, que a causa de les circumstàncies que es vivien en el país, aviat es van polititzar. Una mostra de la importància que va adquirir el cinema és que l'any 1936 Barcelona disposés de 114 sales on es podien exhibir pel·lícules sonores.¹⁰⁸ La importància que va prendre com a model en el vestir, en la decoració i en molts altres aspectes va fer del cinema una poderosa influència externa.

Mentrestant empreses artesanes d'ebenisteria van anar convertint-se en indústries, aprofitant les noves possibilitats que es presentaven amb la modernització de la maquinària i amb la introducció de l'electricitat. Aquestes noves maneres de treballar van fer que la producció augmentés, amb la possibilitat de treballar en sèrie i, en conseqüència, abaratir els preus de venda i que es possessin en funcionament nous sistemes de producció i també de comercialització. (Publicitat, venda a terminis...)

Per primera vegada la classe obrera tenia la possibilitat d'accedir a un mobiliari per a la llar que d'alguna manera atenia, no tan sols a les necessitats més bàsiques, sinó que els era ofert un producte pensat i fabricat amb la intenció de satisfer el gust d'aquesta classe social.

Aquests anys d'entreguerres van ser, en alguns aspectes, de grans novetats que se succeïen sense treva: els cotxes, el ferrocarril, el cinema, les modes... Però, per altra banda, van haver-hi conflictes molt importants que feien que els avenços no poguessin ser desenvolupats de manera sostinguda, circumstància que va tenir molta repercussió en l'endarreriment posterior del país.

El clima de crisi que es respirava durant els anys vint tenia el seu origen en els anys de la Gran Guerra, ja que com a conseqüència d'aquesta va créixer l'exportació de

¹⁰⁷ "Ràdio Barcelona EAJ-1" a www.radioassociacio.com/Historia.htm

¹⁰⁸ "Cinema a Barcelona" a www.catalonia.com/br/catala/activitats Historia.

productes de primera necessitat, per la qual cosa es van anar encarint. Els salaris també van créixer, però de manera desigual segons els oficis i professions. Les possibilitats econòmiques sempre van anar al darrera dels preus i això va anar creant fortes tensions socials.¹⁰⁹

Amb tot, certament no es pot oblidar l'empenta que va suposar el període de la Primera Guerra Mundial i la consegüent postguerra a tots nivells, amb l'arribada de capitals, empreses, artistes, etc. que, fugint dels països en guerra, van fer d'Espanya i molt especialment de Catalunya una zona molt més cosmopolita del que ho havia estat mai. No només es fa evident aquest fenomen a Barcelona, que com a capital tenia una activitat notòria, sinó també en llocs de la costa on s'ajuntaven vertaderes colònies d'artistes. Aquest és el cas de Tossa de Mar, que es va arribar a anomenar la "Babel de les arts", on els anys trenta s'hi solien ajuntar pintors, escultors i artistes de diferents països.¹¹⁰

Una vegada acabada la guerra, la sobreproducció va generar uns problemes i unes conseqüències mai coneguts fins llavors. Les mercaderies s'emmagatzemaven i molts obrers es van veure abocats a l'atur, amb la consegüent situació de misèria i malestar, sobretot a partir de la situació derivada de la caiguda de la borsa de Nova York l'octubre de l'any 1929, que va afectar, més o menys directament als països europeus. Els canvis estructurals que havien tingut lloc en aquest procés donaven grans beneficis a uns quants en detriment de molts. Una massa arruïnada no podia absorbir els béns que es produïen. Els anys vint, sinònim d'esplendor i prosperitat van acabar en un autèntic daltabaix.¹¹¹ Quan la crisi econòmica mundial arribà al país, el moviment obrer, principalment a Barcelona, creixia i es desenvolupava enquadrat en les organitzacions sindicals.

A l'entorn de 1930 la societat catalana era semi industrial i s'anava acostant a la situació d'altres països més desenvolupats. La modernització del país creava tensions que impedièren que es plantegés seriosament una reforma global de la societat. La Dictadura

¹⁰⁹ TUSELL, . *Història de España Vol. 6*. Madrid. Ed. Història 16, pàg. 146.

¹¹⁰ *Revista d'art*. Vol. VII. (Biblioteca Real Centre Artístic) Publicació de la Junta Municipal d'Exposicions d'Art. Barcelona Juliol 1934 – Octubre 1935, pàg. 3

¹¹¹ GÓMEZ DE LAS HERAS, S. *La España de la Restauración*. Madrid, Ed. Centro de Estudios Ramón Areces, S.A. pàg. 397

de Primo de Rivera, que s'havia instaurat sense vessament de sang l'any 1923, va tenir un final insòlit l'any 1929 ja que el Dictador va dimitir. La situació econòmica i social era difícil i el va substituir el general Dámaso Berenguer que no va saber fer front als problemes del moment. El va succeir en el càrrec el govern d'Aznar amb un caràcter de concentració monàrquica, que tampoc va estar a l'alçada dels problemes que patia el país, fins a l'organització de les eleccions, que va perdre el Govern.

La Segona República i la Guerra Civil (1931-1939)

La proclamació de la República va fer pensar que era possible un pas endavant important del país, però les dificultats van resultar més grans del que s'havia previst¹¹².

Els anys transcorreguts entre el 1931 i el 1936 van ser de contínues convulsions, tot i que es vivia en una aparent normalitat. La situació que es va produir a partir dels aldarulls de l'any 1934, ja es podia considerar prebèl·lica. Gaziell escriu sobre aquella trista nit del 6 d'octubre "Esto ya no tiene remedio, (...) sin duda nos esperan terribles acontecimientos, una verdadera guerra civil, larga, feróz e incalculable."¹¹³

Mentrestant, a Barcelona el món artístic continuava gaudint d'una situació en la qual es planificaven i es portaven endavant projectes força interessants en el camp de l'art i de la decoració. Les innovacions, tant en l'àmbit de la pintura com en el de les arts decoratives, havien anat prenent forma durant aquests anys. Es pot citar en aquest sentit com esdeveniment digne de destacar el I Saló d'Artistes Decoradors, que va tenir lloc a la primavera del 1936 i que va ser tot un èxit.

La problemàtica del país acabà desembocant en la Guerra Civil, que trastocava tots els estaments de la societat. Expropiacions, exilis, col·lectivitzacions crearen un desordre considerable en la productivitat del país.

El cas del taller Sagarra presentava uns trets diferenciats d'altres tallers del mateix ofici o d'altres del ram de la fusta a Barcelona. En la majoria dels casos, aquests tallers van ser desmantellats i traslladats a les naus de l'Alena, situades a la carretera de la

¹¹² TUSELL, J. *Historia de España. Siglo XX*. Madrid. Historia 16. 1994, pàg. 282-291

¹¹³ CALVET, A. "Gaziell" *La triste noche del 6 de Octubre, a "La Vanguardia"* 11 d'Octubre 1934.

Rebassada, centre de la col·lectivització d'aquest ofici, per part dels sindicat CNT. Això no va ser així en aquesta empresa, que va aconseguir mantenir-se en funcionament durant tot el període bèl·lic.

La lluita entre els dos sindicats CNT i UGT tenia lloc dins de les empreses per petites que aquestes fossin. També el taller del carrer Ferlandina va tenir les seves dificultats per mantenir-se en actiu i en possessió del seu titular, cosa que Josep Sagarra va aconseguir, quan molts d'altres tallers van haver de cedir davant de les pressions dels sindicats¹¹⁴.

La Vanguardia, el dia 26 d'octubre de 1936, va publicar la notícia sobre el decret de col·lectivització i detallava que les empreses amb menys de 50 treballadors només podrien ser col·lectivitzades a partir de la petició dels seus propietaris, salvant que estiguessin relacionades amb la producció de material de guerra. És a dir, l'empresa dels Sagarra quedava fora de qualsevol d'aquests plantejaments.

En tractar-se d'una empresa petita i amb el propietari al front, no hauria de veure's afectada pel Decret de Col·lectivitzacions, perquè el decret només es referia en el punt 3 a la col·lectivització de la gran propietat agrària i en el punt 5 a la col·lectivització de les grans indústries, els serveis públics i els transports en comú i el punt 6 es referia a la confiscació i col·lectivització de les empreses abandonades. Així, doncs, no sembla que hi hagués motiu per aquest assetjament.

Segons J. Sobrequés¹¹⁵, el Consell d'Economia de Catalunya es va crear per decret (11-8-1936) per supervisar el procés de transformació de l'economia catalana i per canalitzar l'obra col·lectivitzadora.

Va ser molt diferent el cas d'Enric Sagarra que va perdre tota la maquinària de la seva empresa de plafonatge industrial al començament de la Guerra Civil, quan va ser

¹¹⁴ Segons testimoni oral de Fernando Sagarra, La C.N.T. va intentar incautar-se la maquinària dues vegades, però es donava la circumstància que a principis de la guerra, el Sr. Sagarra es va veure obligat a demanar l'ajut de la Generalitat per poder pagar la nòmina dels seus treballadors, (alguns clients havien desaparegut i alguns dels operaris havien estat mobilitzats) ja que no hi havia gaire feina. Al trobar-se en la situació de defensar l'utilitat davant les pressions del sindicat, va demanar i va rebre ajut de la Generalitat que va enviar guàrdies d'assalt de la comissaria del carrer d'Elisabets per protegir-los.

¹¹⁵ SOBREQUES, J. *Història de Catalunya Vol XII*. Bilbao. Ed. La Gran Enciclopèdia Vasca, 1982, pàg. 172-180

traslladada a l'Alena i a ell no van deixar-lo ni entrar a treballar, adduint que havia tret material del taller. Per poder subsistir va anar a treballar amb el seu germà, al carrer Ferlandina, però no va sobreviure a la guerra i va morir de malaltia l'any 1938 ¹¹⁶.

Els operaris del carrer Ferlandina que no van ser mobilitzats es van traslladar a treballar a l'empresa cooperativitzada de l'Alena, a la carretera de la Rebassada. Davant de les dificultats no quedava cap més remei que seguir com es pogués, treballant només els membres de la família amb en Josep Sagarra Puiggròs sempre al front del seu taller.

No es conserva cap evidència que permeti estudiar les circumstàncies del taller en el període de la Guerra Civil, però uns documents localitzats d'una empresa d'ebenisteria serveixen per entendre quina era la situació de les empreses en general. ¹¹⁷. En el primer document (Il·lustració 4) hi ha una relació de les despeses generals mensuals de l'empresa. En aquesta relació s'hi poden observar alguns detalls com, per exemple, que havien canviat d'adreça, que la data coincideix en els dos anys justos del començament de la guerra, que hi ha un segell en què es declara que és una indústria col·lectivitzada, els sistemes de pagament de les diferents assegurances o que els sous de l'escrivent i el meritori no formen part de les despeses per jornals.

La primera informació que dóna el segon document (Il·lustració 5) és que l'empresa tot i no arribar als cinquanta treballadors (en té 43) estava col·lectivitzada. Hem de suposar segons les disposicions establertes, que l'empresari ho havia sol·licitat o que es tractava d'una empresa que aquest havia abandonat. Potser es podria tractar d'aquest segon supòsit perquè en els números 39 i 40 de la relació de la nòmina, hi figuren Rafel Parcerisas C “malalt-ausent” i Lluís Parcerisas “ausent”, al costat del nom d'aquest hi ha un segell que diu “Sou Director”. De tota manera els n. 41 i 42 són Carles Parcerisas “Tec. ebenista” i Rafel Parcerisas “Dibuixant” que té al costat un segell que diu “Director”. El que sembla demostrar és que l'empresa d'ebenisteria Parcerisas i Cia.

¹¹⁶ Del referent a aquesta etapa no s'ha trobat documentació, però les explicacions dels germans Sagarra han estat corroborades per altres professionals.

¹¹⁷ A.N.C. Aquests documents restaven entre els que Josep Mainar va donar a l'arxiu. Hi ha gran dificultat en trobar documents d'aquesta època, i això els fa molt interessants. No s'ajusten als paràmetres del taller Sagarra, ja que es tractava d'una indústria més gran i no d'un taller d'artesanía, però sí que serveix per il·lustrar la situació en què es van trobar moltes empreses.

estava col·lectivitzada i que, aparentment, funcionava sota la direcció d'algun dels antics propietaris.

En aquest segon document hi ha diferents preus de jornal, segons les diferents especialitzacions dels obrers o dels qui ocupen càrrecs de direcció i la jornada laboral és de 48 hores. Dels 43 operaris, 14 estaven mobilitzats: 4 estaven dedicats a la indústria de guerra, 4 absents i 1 mort al front. És a dir, restaven només 30 persones en disposició de treballar. No es d'estranyar que si a aquesta manca de personal s'hi sumaven la falta de primeres matèries i fonts d'energia que calia portar de fora de Catalunya, la capacitat de producció minvés. Segons J.M. Bricall això es va deixar sentir de manera molt important a partir de la tardor de 1937¹¹⁸

Pel que podem saber de les empreses de la família Sagarra, la situació es va resoldre de manera ben diferent en cada una d'elles: Josep Sagarra va aconseguir mantenir la propietat del seu negoci, però sense treballadors; Enric Sagarra va perdre la totalitat de la seva empresa i ni tan sols va poder treballar de manera col·lectivitzada; de l'empresa de Jaume Sagarra no en tenim cap informació.

Els tres fills de Josep Sagarra van ser mobilitzats durant la Guerra Civil. En Josep ja des del començament de la guerra, en Fernando va ser-ho l'any 1937 i en Joan cap al final, amb la quinta del biberó. Van restar set anys a l'exèrcit i no van ser tots a casa fins l'any 1945, una vegada finalitzada la segona Guerra Mundial.

¹¹⁸ BRICALL, J.M. GEC. Barcelona. Ed. Enciclopèdia Catalana, 1973, pàg. 321

PARCERISAS I C.^A INDUSTRIA SOCIETATITZADA

Ebenistes - Decoradors

Construccions en fusta
Decoració d'interiors
Mobles d'art
Tapisseria

Còrroaga, 200

Enric Granados, 88 int.
Telèfon 72573
Barcelona

LLISTA DE GASTOS GENERALS DE CADA MES

Lloguer.	680'-
Contribució.	300'-
Seguro de mort i accidents operaris.	850'-
Escribent.	600'-
Meritori.	150'-
Gastos petits varis.	100'-
Electricitat.	300'-
Aigua.	10'-
Seguro d'incendis i robo.	75'-
Retir obrer.	100'-
	<hr/>
	3165'-

Aquesta nota, es molt aproximada (no es exacte)

9 E 2001 1038



4 Document n. 1 sobre la col·lectivització d'empreses

18 Juliol 1938

INDUSTRIA
PARCERISAS I C.^{SA} ACTIVITAT I DADA

NÒMINA de jornals ~~de cada setmana~~ de CADA SETMANA a d del

OPERARIS	Classe	Jornal hores	Jornal dia	Total hores	Hores extra.	Jornal hora extra.	Pesetas	Cts.	OBSERVACIONS
							Setmanals		
1 Pere Sellares	O. Fuster		30 ^l -	48			180		
2 Pere Pinilla	" "		29 ^l -	"			174		
3 Tomas Sayol	Dibuixant						1/2		movilitzat
4 Josep Marti	O. Fuster		30 ^l -	"			180		
5 Fermi Rodriguez	" "		30 ^l -	"			180		
6 Salomó Sardà	" "								ausent
7 Joaquin Cama	Peo		26 ^l -	"			156		
8 Josep Aliart	Mt ^a . Tapidor		35 ^l 40	"			212 ^l 40		
9 Evaristo Lopez	O. Fuster								a industria Guerra
10 Ferran Palau	Peo		25 ^l -	"			150		
11 Josep Fernandez	O. Fuster								ausent
12 Joan Bellesté	" "								Movilitzat
13 Sebastia Gomez	Mt ^a . Serrador								" "
14 Miquel Ventura	Xófer								" "
15 Antoni Mestre	O. Fuster								" "
16 Jaume Bèrgadà	" "		29 ^l -	"			174 ^l -		
17 Josep Jané	O. Ebenista		31 ^l -	"			186		
18 Vicens Arnau	" "		30 ^l -	"			180		
19 Vicens Parés	" "								Movilitzat
20 Eduard Echevarria	" Tapisser								" "
21 Jaume Aguilar	O. Vernis		30 ^l -	"			180		
22 Josep Estrany	" "								a industria Guerra
23 Enric Herreras	O. Ebenista								Movilitzat
24 Ramon Obiol	" "		31 ^l -	"			186		
25 Francesc Pueyo	" "								Movilitzat
26 Ramir Huguet	" "		30 ^l -	"			180		
27 Ismael Herreras	O. Vernis								Movilitzat
28 Gabriel Montserrat	" "								" "
29 Miquel Betriu	O. Tapisser								a industria Guerra
30 Joaquin Sans	O. Ebenista								Movilitzat
31 Joan Cloquell	" "								mort al front
32 Juan Cubiña	O. Vernis								Movilitzat
33 Genar Torres	" "		30 ^l -	"			180		
34 Josep Monzonis	O. Tallista		29 ^l -	"			174		
35 Bautista Martinez	O. Ebenista								a industria Guerra
36 Benbingut Cebrian	" "		30 ^l -	"			180		
37 Jaume Peris	Administ								Movilitzat
38 Jaume Murici	" "								" "
39 Rafel Parcerisas G.	Dibuixant								malalt-ausent
40 Lluís Parcerisas	Sec. Oficina								ausent
41 Carles Parcerisas	Teo. Ebenista		40 ^l -	"			240		
42 Rafel Parcerisas	Sec. Dibuixant		68 ^l -	"			408 ^l -		
43 Josep Herreras	O. Ebenista		29 ^l -	"			174		

42 159435.0004

5 Document n. 2 sobre la col·lectivització d'empreses

II.3. Josep, Fernando i Joan Sagarra Puiggròs (1939-1989)

Acabada la Guerra Civil s'obria una nova etapa que es va iniciar amb Josep Sagarra Miró i que continuaria amb els seus tres fills que van ser els qui van tancar el negoci. Durant els anys que abasta aquest període va tenir lloc una evolució en el país que començava amb una situació de postguerra amb carències importants, degudes a la situació d'autarquia en la qual es vivia, que va obligar al racionament de tot provocant el fenomen de l'*estraperlo*. A partir dels anys cinquanta la situació general va anar millorant i el país va tenir entre els anys cinquantes i seixantes un fort creixement que s'ha anomenat *desarrollisme*. Va ser en aquests anys que el taller Sagarra va viure una època de gran activitat, que arribats els anys setanta va començar a decandir, fins que al final dels anys vuitanta aquest ofici es pot dir que havia deixat d'existir com a tal.

La postguerra (1939-1952)

El final de la Guerra Civil va ser rebut de formes diferents segons la situació de cada persona, empresa o entitat. Mentre molts s'havien apressat a sortir del país per temor a les represàlies que semblaven ben possibles per l'acarnissament dels vencedors durant els últims mesos de la guerra, d'altres retornaven de l'exili en creure garantida la seva seguretat i la recuperació de les seves pertinences. De les persones que van fugir cap al final de la guerra, ja fos per les seves idees o per altres motius, molts van restar en l'exili durant anys i d'altres van arrelar en altres contrades per sempre. Passats els primers mesos, molts van tornar de manera discreta, procurant adaptar-se a la nova situació. Entre aquestes persones podem comptar-hi Santiago Marco, Enric Clusellas o Ramon Marsiñac.

Tanmateix, de l'alegria del retorn dels que s'havien exiliat en l'inici de la Guerra Civil, n'és testimoni un escrit de Josep Pla ¹¹⁹. Aquest article té un contingut molt il·lustratiu de quina era la situació del moment:

“Al salir de Barcelona i atravesar, en una mañana de sol mediterráneo tibio i rutilante, los pueblos de la costa de levante, uno queda sorprendido de la

¹¹⁹ PLA, J. *La Vanguardia*. 10 de febrer de 1939

tranquilidad i de la paz que respiran. Estos pueblos no parecen haber conocido la guerra. Están intactos. Hay, desde luego, una diferencia fundamental entre los pueblos industriales –donde la gente lleva en la cara las huellas del sufrimiento i hambre- i los pueblos de la costa.....”

Simultàniament, la premsa publicava una nota en la qual feia saber que tot Catalunya ja estava controlada per les tropes nacionals i que la campanya s’havia convertit en un passeig victoriós enfront de la desbandada de la República, constatant que des del dia 28 de gener fins el 10 de febrer havien sortit per la frontera més de 300.000 espanyols buscant refugi a França.¹²⁰

Un dia abans s’havia promulgat la llei de *Responsabilidades políticas* que hauria de servir per depurar els elements que podien destorbar el nou Règim. En ser una llei d’aplicació retroactiva, va provocar la sortida del país de moltes persones per por a ser “depurades”. Entre aquestes persones s’hi comptaven molts dels millors intel·lectuals del país. Al mateix temps va limitar el retorn de molts altres que van romandre en l’exili.

El final de la Guerra Civil, tot i decretat l’abril de 1939, no va ser real i definitiu fins a l’acabament de la Segona Guerra Mundial. Els anys entre 1939 i 1945 van transcórrer d’una manera angoixant per a la majoria d’una població que, després de la desgràcia de la Guerra Civil, va trobar-se amb la carestia de gairebé tot el més elemental. Va caldre el racionament dels productes de primera necessitat i es van crear cartilles de racionament de primera, de segona i de tercera, que donaven dret a rebre cada setmana els productes proporcionats per la “Comisaría de Abastos”. La situació interior del país es va veure agreujada per la guerra a Europa, que hi afegia la impossibilitat de proveir-se normalment de les matèries necessàries per poder sobreposar-se a la situació de desori existent i que va suposar la paralització de totes les activitats econòmiques amb Europa.

¹²⁰ *Cronica del siglo XX*. Esplugues de Llobregat. Plaza & Janés Editores, S.A. 1986, pàg. 562

Barcelona, ciutat de tradició industrial i de creixement demogràfic continuat, va patir entre 1939 i 1940 l'únic descens de població de la història contemporània de la ciutat¹²¹. La població, minvada i desorganitzada per les morts a la guerra i les moltes persones empresonades o a l'exili, va haver de fer front a la duresa punitiva del franquisme, ja que a la misèria material s'havia d'afegir la persecució de la llengua i la cultura catalanes per part de les autoritats franquistes. La victòria franquista va resultar la dels terratinents i empresaris; les terres i els negocis col·lectivitzats van ser retornats als antics propietaris. Els treballadors van ser represaliats i els salaris rebaixats i controlats, mentre la inflació desbordada feia que els obrers només poguessin cobrir les necessitats més urgents. L'enfonsament de les rendes del treball va tenir una forta incidència en el retard de la recuperació econòmica del país.¹²²

A Catalunya els diners emesos pel Govern de la Generalitat republicana van perdre tot el seu valor i qui en tenia va haver de lliurar els bitllets per rebre'n dels emesos pel nou Règim. Molta gent es va quedar sense recuperar res per aquests diners i, encara avui, moltes famílies reclamen al Govern la devolució del que era seu.¹²³

No hi ha gaires estudis realitzats sobre les conseqüències que van tenir per a les empreses el desmuntatge de les col·lectivitzacions. Segons Joan Clavera¹²⁴ se sap, per testimonis orals, que no sempre les apropiacions d'equips i materials eren ben justificades. Algunes empreses van recuperar molt poc dels bens col·lectivitzats, mentre d'altres en van sortir beneficiades en rebre més del que havien aportat a la col·lectivització. Això és molt difícil de comprovar, ja que documentació sobre aquests fets n'hi ha poca i els qui en disposen es mostren reticents a donar-la a conèixer. En conjunt sembla que es va afavorir una certa burgesia.

El taller de Josep Sagarra va poder recuperar una premsa manual de tres plats, procedent del taller que Enric Sagarra havia tingut al carrer Hospital, evidentment, pagant-la. De

¹²¹ MUNTS, J. *El creixement demogràfic i industrial de la ciutat de Barcelona*. a "Barcelona períodes d'expansió demogràfica" Barcelona 1957

¹²² CARRERAS, A. i TAFUNELL, X. *Història Econòmica de la Espanya Contemporanea*. Barcelona. Ed. Crítica, 2003, pàg. 272

¹²³ Per il·lustrar el que es comenta en aquest paràgraf comptem amb la documentació aportada per una persona afectada com moltes altres famílies per aquests fets derivats del Decret Llei aparegut al "Boletín Oficial del Estado" el dia 17 de setembre de 1938, pàg. 79

¹²⁴ CLAVERA, J. *Industrialització i canvi de conjuntura en la Catalunya de la postguerra*. Barcelona, pàg. 95

l'altra maquinària d'aquest taller no se'n va saber res més. Aquesta premsa ha estat utilitzada des de la seva adquisició fins al moment del tancament de l'empresa. Això era a petita escala, ja que quan es tractava de grans empreses els desgavells van ser molt importants la majoria de vegades. Per exemple, a l'empresa Carreres Magatzem de Fustes, els van col·lectivitzar tot el material, utillatge i camions, mentre que només van recuperar algun camió, perdent-se totes les existències que havien estat emmagatzemades anteriorment.¹²⁵ D'altres empreses, entre les quals es compta l'ebenisteria Cases del carrer Galileu, com que la seva empresa es va fer servir com a centre de col·lectivització, van trobar potser més material del que hi havien deixat.¹²⁶

Ben aviat es van anar diferenciant els qui aprofitant-se de la situació van esdevenir col·laboradors dels nous governants. En una situació de descontrol es van acumular grans fortunes. Es feia "estraperlo" amb tot: productes del camp, càrrecs, llicències, etc. Aquesta mala pràctica era deguda a la desastrosa situació econòmica general.¹²⁷ Cal tenir en compte que l'any 1950 la renda del país encara era inferior a la de 1929 i fins l'any 1952 no es va arribar a la renda de 1936.¹²⁸ Moltes grans fortunes es van generar en el mercat negre i es va forjar una generació de nous rics amb la venda clandestina¹²⁹.

La ideologia en la qual s'inspirava el nou règim es basava en els principis de l'ortodòxia catòlica tradicional i reaccionària. Tot estava regulat i es controlaven els costums, aplicant-se un règim de censura a lectures i espectacles. Es va retornar als hàbits d'abans del 1931 en l'àmbit de la moda, costums i diversions. De fet, en acabar la Guerra Civil no es va canviar gran cosa si se seguia el fil del que passava en el país abans de l'adveniment de la República. És a dir, s'eliminà, es va intentar oblidar el període comprès entre 1931 i 1936.

Pel que fa a l'art, es pot dir que va patir un estancament general. En un moment en què s'havien iniciat les avantguardes, tot va quedar paralitzat, a vegades pel rebuig de les

¹²⁵ Aquesta informació ha estat proporcionada per l'actual propietari de l'empresa. Sembla que hi ha documentació però no ha estat proporcionada fins al moment.

¹²⁶ Aquesta informació ha estat aportada pel Sr. Cluselles, qui durant molts anys havia treballat en col·laboració amb aquesta empresa i també confirmada per Fernando Sagarra, que també hi tenia relacions comercials.

¹²⁷ *La Vanguardia* 15-10-1946

¹²⁸ *La Vanguardia* 3-1-1953

¹²⁹ CARRERAS, A. i TAFUNELL, X. *Historia Económica de la España Contemporánea*. Barcelona. E, Crítica, 2003, pag. 286

autoritats a qualsevol idea que sortís de les normes establertes, però d'altres per la pròpia autocensura dels artistes, amb tal de poder treballar sense problemes. Fins a finals de la dècada dels quaranta no es va començar a restablir un funcionament més actiu dintre del món cultural català. Totes les avantguardes artístiques, tots els símbols que impliquessin llibertat d'acció van ser proscriu.

En aquelles circumstàncies, sorprèn que l'activitat en un camp cultural com és el de les exposicions d'art fos força notable, com ho demostra *El año artístico barcelonés*¹³⁰ (1941-1942), que fa un recorregut per les exposicions realitzades a la ciutat en aquest període de temps. L'anuari valora en més de 10.000 obres les que van passar en aquest període per les sales d'exposicions, la majoria eren de pintura i algunes d'escultura. En aquest anuari hi ha tres pàgines dedicades a la història de la casa Busquets, que també exposava en la seva botiga del Passeig de Gràcia. A l'any següent, (1942-1943), segons aquesta mateixa publicació, l'activitat encara va ser més intensa.¹³¹ Però aquestes exposicions de pintura i escultura es limitaven a la pintura academicista i amb temes poc compromesos com els paisatges, les natures mortes i els retrats. Segons Alexandre Cirici, durant l'època de l'estraperlo van proliferar les galeries d'art i es va vendre molta pintura però, entre 1940 i 1948 trobar alguna cosa autèntica era com buscar una agulla en un paller.¹³²

La Guerra Civil va provocar un estat de desorientació pel que fa referència a l'art decoratiu. L'eclecticisme va ser el que millor va representar-lo durant els anys quaranta i cinquanta, en un estira i arronsa entre la còpia de vells models i les ànsies de renovació que va estroncar la Guerra Civil.

Fins el 12 de febrer de 1945, el Governador Civil no autoritzà el funcionament normal de moltes entitats, d'acord amb la Ley de Asociaciones. L'any 1947 va ser en diferents aspectes el de la posada en marxa. Amb les festes de l'entronització de la Mare de Déu de Montserrat i de la inauguració de la reforma del monestir s'iniciava tímidament la lluita per la catalanitat i la democràcia; també és en aquest any que apareix el grup d'artistes de Dau al Set, que havia de marcar amb l'informalisme un període artístic en

¹³⁰ BOSCH, J.F. *El año artístico barcelonés*. Itinerario de exposiciones temporada 1941-42.

¹³¹ RAFOLS, A. *El año artístico barcelonés*. Itinerario d'exposiciones temporada 1942-43

¹³² CIRICI, A. *L'art de l'època de l'estraperlo i l'Oasi de Montserrat* a « Serra d'Or ». Ed. Montserrat. 1976, pàg. 827-834.

la pintura catalana. Les innovacions, de manera general, van iniciar-se a partir dels últims anys cinquanta.

Mentrestant, el taller Sagarra que, com ja s'ha dit, no va ser col·lectivitzat i va poder continuar treballant durant el temps de la Guerra Civil, va tenir més fàcil que altres empreses reprendre les seves activitats una vegada van entrar els "nacionals". Dues coses els van facilitar aquesta represa: la primera, que disposaven de tot l'utilatge del taller i de materials per poder produir marqueteria i, la segona, que com que per treballar no necessitaven fer grans despeses d'energia elèctrica, no va afectar-los gaire la carestia d'aquest factor tan important en la indústria en general. Quan Josep, Fernando i Joan es van llicenciar de l'exèrcit, el seu pare i mestre en l'ofici, va continuar treballant en el taller mentre la salut li ho va permetre, però progressivament cap als anys cinquanta va deixar la direcció del negoci als seus fills. Josep Sagarra Puigròs era el gran i, seguint la tradició, l'hereu. Va ser qui es va fer càrrec de l'administració i de la direcció de l'empresa: era ell qui tenia el tracte directe amb clients i proveïdors i només en moments de molta feina col·laborava en el treball manual.¹³³

Al llarg dels trenta-sis anys de durada del règim franquista (1939-1975), lentament es va anar evolucionant cap a una certa liberalització, que no sempre era deguda als fets que succeïen en el país, sinó que tenia molt a veure amb els canvis en les relacions del règim envers Europa i Amèrica. Aquest govern va passar per diferents etapes ja fos per motius de l'evolució internacional o degut a les tensions internes que tenien lloc entre les diverses faccions que, amb Franco com a àrbitre, tenien més o menys influència per una o altra circumstància.

Els germans Sagarra van esdevenir marqueters qualificats des de molt joves, principalment en Fernando¹³⁴, qui a partir dels deu anys havia estat treballant d'aprenent al taller del carrer de la Palla, amb el seu oncle Jaume, el qual es va anar especialitzant en el vogit de rètols. Aproximadament dos anys més tard, el noi va anar a treballar a la fàbrica de plafonatge industrial del seu oncle Enric, on va aprendre l'ofici des de la

¹³³ Aquesta informació es deu al testimoni oral de la família Sagarra.

¹³⁴ Segons el testimoniatge directe de Josep Blaia, Lluçia Navarro i Enric Cluselles, Fernando Sagarra era el millor marqueter de la ciutat i els seus treballs tenien un segell especial.

perspectiva industrial, a cavall amb el taller del seu pare, on aprenia l'especialitat de la marqueteria a la manera més artesanal en què aquest treballava, preservant les particularitats més genuïnes de l'ofici aprés, així mateix, del seu pare. Quan va tenir catorze anys, l'any 1932, va anar a treballar a l'empresa de l'ebenista Mainou, com especialista marquer, on va romandre fins l'any 1936, quan va tornar al taller familiar en ser mobilitzat el seu germà gran.

Fernando Sagarra va prendre la responsabilitat de cap d'obrador quan va ser llicenciat de l'exèrcit. Aquesta responsabilitat ja no la va deixar mai, fins al tancament de l'empresa l'any 2003. En Fernando i en Joan treballaven al taller, amb operaris i aprenents, que una vegada passats els primers temps de la postguerra, van anar augmentant a causa del creixement de la demanda dels seus productes, principalment per decoradors i ebenistes. En finalitzar la guerra, es van presentar dificultats per fer funcionar el negoci, i molts treballs dels que realitzaven eren canalitzats cap a la indústria. Com, per exemple, les peces vogides en ferro que els encarregaven per al ferrocarril o per a les fàbriques de cotxes i motocicletes. Aquests tipus de treballs, avui sorprèn que es poguessin dur a terme amb la maquinària artesanal del taller.

Calia adaptar-se per sobreviure, ja que moltes de les empreses per a les quals havien treballat anteriorment havien deixat d'existir o es trobaven en període de reorganització. Davant aquesta perspectiva, van deixar de treballar per Santiago Bolibar de manera gairebé exclusiva, ja que temien que en una situació inestable com aquella, era una opció que els deixava en una posició molt vulnerable i van preferir diversificar la clientela. Una de les primeres feines que van tenir va ser l'encàrrec del vogit en llautó de les insígnies de la Falange Española, altres emblemes i propaganda governamental¹³⁵

Finalitzada la Guerra Mundial, l'any 1945, la situació es va anar normalitzant i la marqueteria va tornar a ser la feina més important del taller, amb encàrrecs per part de decoradors i ebenistes, iniciant-se una etapa de gran creixement tant quantitatiu com de qualitat. Que van tenir feina de seguida es posa de manifest en el fet que vagin readmetre tres treballadors tot just acabada la guerra: Fernando Duch, Comes i Conejero. Pocs anys més tard van llogar els tres germans Marín, dos oficials i el petit

¹³⁵ Segons testimoni directe de Fernando Sagarra, pensa que va ser el primer encàrrec que van tenir en esdevenir el nou Règim

d'aprenent¹³⁶. Del creixement de les empreses d'ebenisteria, superada la immediata postguerra, en dóna testimoni l'aparició d'una nova generació de decoradors com Evarist Mora o Enric Cluselles, que se sumaven als Folguera, Llongueres o Santiago Marco.

La guerra va ocasionar grans destrosses que calia restaurar en restablir-se les activitats civils, religioses i institucionals. La restauració de marqueteria sempre ha estat una feina important dins del conjunt de treballs d'aquest obrador, però per la situació de desgavell d'aquests anys, de feina d'aquest tipus n'hi havia més que mai, deixant a banda l'obra nova que també era força important. Especialment la desfeta d'obres d'art sacre va ser tan notòria, que la seva reconstrucció va donar feina a tots els oficis artístics: vitrallers, tallistes, ebenistes, serrallers, picapedrers i, naturalment, marqueters, els quals rebien comandes d'esglésies, convents i capelles. Molt sovint aquests encàrrecs s'efectuaven sota el patrocini d'entitats com el Servei de Conservació de Monuments, depenent de la Diputació, el Bisbat, d'associacions privades o per subscripció popular des de les Parròquies. El mateix podríem dir de molts edificis públics, que també requerien per retornar-los la dignitat institucional, d'obres i restauracions amb la reposició dels materials de decoració interior.

Tanmateix, la societat benestant necessitava recuperar, com més aviat millor, la seva imatge. A aquesta classe social que sempre havia estat la major consumidora dels productes de luxe, hi hauríem de sumar tots aquells que per determinades circumstàncies (bones relacions amb el poder, "estraperlo", negocis privilegiats per l'ocasió...), havien millorat la seva situació econòmica; alguns havien reunit grans fortunes. És a dir, la societat restava profundament dividida entre els que feien cua pel racionament i els que vivien sense haver de preocupar-se per res. Aquesta última classe social, ràpidament enriquida, tenia pressa per equiparar la seva presència entre les classes altes en la ciutat. Bona part de la feina dels decoradors que treballaven a Barcelona anava dirigida a projectar-los cases i mobiliari que els permetessin lluir en societat.

¹³⁶ Aquesta informació és testimoni oral de Fernando i Joan Sagarra corroborada per Francisco Cebrià. S'ha procurat contrastar-la amb persones de l'entorn del taller; Enric Cluselles, Josep Sanpedro i Eduard Blanxart. Tots tres tenien relació de treball amb aquesta empresa els anys quaranta, però l'únic que poden confirmar és que hi treballaven diverses persones.

La recuperació i el desarrollisme (1953-1965)

A partir de 1950, tot i les grans tensions internes del país, l'economia va patir una profunda transformació en l'estructura productiva, per convertir-se en una societat d'economia semi industrial. L'aïllament va començar a trencar-se i, en un nou context internacional, els Estats Units s'interessaren per situar bases militars en el territori espanyol. Van arribar a un acord amb Madrid el setembre de 1953. Tanmateix els Estats Units ja havien avançat diners al govern espanyol des de 1951. Un dels fets més significatius de l'incipient millora del país va ser la supressió del racionament d'aliments que es va produir a partir del 1 d'abril de 1952, en què es va suprimir el racionament del pa que s'havia imposat al final de la guerra. També a partir d'aquest mes es van poder comprar l'oli i la carn al mercat lliure. S'acabava el problema de l'estraperlo.¹³⁷

Mentre la industrialització creixia ràpidament, ajudada per una mà d'obra barata que oferia la migració del camp a la ciutat, els salaris continuaven en cotes molt baixes i les condicions de treball eren molt dures i de jornades llarguíssimes. En aquesta situació, l'any 1951 es va apujar el preu del transport públic i això va provocar un boicot per part dels obrers que va acabar amb seriosos aldarulls, però que va aconseguir el retorn als preus anteriors a la vaga i, a més, va ajudar a aconseguir unes certes millores en les condicions de vida, al mateix temps que marcava un precedent¹³⁸

Tot i que el taller Sagarra ja havia iniciat el seu creixement abans, a partir de 1953, en el context d'una forta expansió general, va viure una de les etapes de més feina de la seva llarga història. Aquest fet estava en consonància amb el que passava al país, que travessava per un període de creixement accelerat. Va ajudar molt a aquesta expansió econòmica el consum privat, en apujar-se substancialment els salaris. L'any 1956 les nòmines quasi es van doblar per calmar la creixent agitació social¹³⁹.

Quan a mitjans anys cinquanta el taller del carrer Ferlandina, va quedar petit a causa del volum de feina, els germans Sagarra van adquirir la casa del carrer de Sant Vicens n. 27,

¹³⁷ *La Vanguardia* 22-3-1952

¹³⁸ *La Vanguardia* 16-3-1951

¹³⁹ CARRERAS, A. i TAFUNELL, X. *Història Econòmica de la Espanya Contemporànea*. Barcelona. Ed. Crítica, 2003, pàg.. 321

que fins llavors tenien llogada i els servia només de magatzem. Van fer-hi obres per habilitar els baixos com a obrador i van aixecar un pis on hi van situar el magatzem de fustes i materials juntament amb l'oficina.

Fernando Sagarra portava el taller del carrer Ferlandina i Joan Sagarra el del carrer de Sant Vicens, formant dues seccions d'una mateixa empresa. A l'annex del carrer de Sant Vicens hi treballaven Joan Sagarra, Fernando Duch i Salvador Domènech amb un aprenent. Al carrer Ferlandina s'hi van quedar Fernando Sagarra, Alonso, Félix Alavar, Francisco Cebrià i l'Americanito (aquest motiu li van posar perquè va passar un temps exiliat a Venezuela), i els aprenents.¹⁴⁰ Aquesta ampliació els va permetre augmentar la producció.

Els operaris treballaven tantes hores com volien. Un d'aquests obrers, que es va incorporar al taller als quinze anys, relata que quan era jove pensava: sic “segurament no em faré ric, però d'altra banda mai em quedaré sense feina”. Aquest pensament l'inspirava el fet que, encara que el sou era petit, sempre tenien una pila de comandes acumulades. Aquest ritme de treball es va mantenir fins a principis dels anys setanta, en què la demanda es va començar a alentir. És a dir, en Cebrià, jubilat l'any 2003, va viure aquesta eufòria de l'ofici en la seva joventut i va participar en el procés de decadència, ja que en el moment de la seva jubilació, aquest ofici gairebé havia desaparegut

Va tenir una gran influència perquè aquests canvis es produïssin que l'estat franquista comencés a ser “acceptat”. Espanya entrà a formar part de la UNESCO l'any 1952, a finals de l'any 1955 va ser admesa a l'ONU i, mica en mica, avalada per Estats Units, en altres organismes internacionals com el Fons Monetari Internacional (FMI) l'any 1958 i d'aquesta manera es va anar integrant en la política internacional.¹⁴¹

La firma d'un Concordat de la Santa Seu amb l'Espanya franquista l'agost de 1953, també va ser un reconeixement al règim, ja que, a canvi d'assegurar l'oficialitat del catolicisme establint de manera obligatòria l'ensenyament religiós a les escoles,

¹⁴⁰ Segons el testimoni oral de Fernando Sagarra i Francisco Cebrià els treballadors als quals es fa referència van treballar durant anys a l'empresa a jornada completa, d'altres com Domènech o Marsiñac hi van treballar pocs anys i molts hi havien treballat a hores.

¹⁴¹ *La Vanguardia* 30-1-1953

immunitats judicials per als religiosos, ple reconeixement a efectes civils del matrimoni canònic, exempcions tributàries per al clergat i una dotació econòmica per al culte i el clero, Franco podia anomenar els nous bisbes, entre altres prebendes.¹⁴²

És natural que un estat que havia viscut un període tant llarg d'ostracisme, en rebre per una part diners i per una altra la possibilitat d'intercanvis comercials amb altres països fes un salt endavant important. De tota manera, per l'escassetat de materials a preus assequibles, la millora general encara va trigar una mica a arribar.¹⁴³ La producció augmentava, però els salaris eren petits i els preus eren alts. Es feien jornades llarguíssimes de treball, ja que tothom feia hores, compensades o no. Al taller Sagarra hi acudien als vespres treballadors d'altres empreses a fer hores i eren molts els treballadors que tenien dues feines.¹⁴⁴

Aquesta situació descompensada va anar creant unes tensions que van requerir mesures extraordinàries per part del govern. Per exemple, el mes d'abril de 1956 es va acordar una millora dels salaris del 20% i un altre augment pel mes d'octubre. La situació era molt tensa ja que aquesta mesura no va ser ben rebuda per part dels obrers, principalment a Navarra, Guipúscoa i Catalunya, on van ser amenaçats de privar-los dels drets laborals. En realitat l'augment del cost de la vida entre 1954 i 1956 havia estat de més del 50%.¹⁴⁵ La vaga no era possible, estava prohibida per llei.¹⁴⁶ Fins i tot els bisbes van publicar una pastoral en la qual parlaven dels salaris i la qüestió social.¹⁴⁷

En aquesta etapa anomenada del “desarrollisme”, la immigració que ja als anys quaranta havia anat arribant a Catalunya, va créixer ràpidament. Durant els anys seixanta aquest fenomen va suposar un creixement demogràfic que va canviar rotundament la fesomia de les poblacions i fins i tot dels costums. Es van crear barris sencers i els blocs de pisos

¹⁴² *La Vanguardia* 27-8-1953

¹⁴³ Segons el testimoni oral de Francisco Cebrià, que va començar a treballar al taller Sagarra l'any 1953, es recuperava tota la fusta que es podia, ja fos de mobles vells, embigats, etc.

¹⁴⁴ Segurament és per això que el Sr. Sagarra diu que havien arribat a tenir fins a divuit operaris en el taller, perquè com a treballadors fixos no hi ha hagut manera de saber qui eren, fins més enllà de vuit o nou.

¹⁴⁵ SOBREQÜÉS, J. *Història de Catalunya. Vol. XIV*. Bilbao, Ed. Gran Enciclopedia Vasca. 1983, pàg.315

¹⁴⁶ *La Vanguardia* 7-4-1956

¹⁴⁷ *La Vanguardia* 22-9-1956. En primera pàgina apareix una declaració col·lectiva dels cardenals i arquebisbes espanyols sota el títol *La posición oficial de la Iglesia española en el presente momento social*.

de diverses alçades van omplir els eixamples de les ciutats. A Barcelona i la seva corona metropolitana es va anar formant una conurbació en la qual hi havia zones en què pràcticament no es parlava català. Les migracions de persones que buscaven unes millors possibilitats de vida tenien dos orígens principals: des del camp cap a les ciutats més industrialitzades i des de les terres interiors d'Espanya cap a les zones costaneres, que aviat van veure créixer el turisme, que es va anar convertint en una de les més importants fonts d'ingressos del país i que, per tant, oferia bones perspectives per trobar feina. Però al mateix temps, eren molts els espanyols que sortien a buscar millores fora del país.

L'any 1959 el Govern espanyol va establir un "Plan de Estabilización Económica".¹⁴⁸ Aquest pla va ser preparat pel ministre de Comerç Alberto Ullastres i el d'Hisenda Mariano Navarro Rubio, ambdós vinculats a l'Opus Dei. Amb aquest pla volien controlar la inflació, equilibrar la balança de pagaments amb l'exterior i assegurar l'aprovisionament del país. El projecte era ambiciós i va portar canvis interessants, però va suposar una congelació de salaris que va provocar, a la primavera de 1962, un moviment de protesta amb vagues arreu de l'estat espanyol.¹⁴⁹ Aquestes manifestacions van portar alguna millora en les condicions de vida que es va traduir ràpidament en noves necessitats que van contribuir a la creació de noves empreses per satisfer-les. Va augmentar el poder adquisitiu, és cert, però també es van donar altres circumstàncies que van fer possible per a moltes persones adquirir béns, cosa que fins llavors no havia estat possible. La venda amb crèdit bancari, per exemple, va canviar els costums de molta gent, que com que la feina no faltava i la il·lusió de tenir era molt gran, van anar adquirint el costum de comprar a fiat. Amb el recurs de les hipoteques i els ajuts oficials per a l'adquisició de la vivenda, una bona part dels obrers van esdevenir "propietaris" de casa seva i també va ser a partir d'aquest període que l'adquisició de l'automòbil es va anar convertint en una necessitat.

Entre 1953 i 1969 el creixement econòmic va ser important per diferents causes: diners rebuts de l'emigració, ajuda americana o el desenvolupament turístic i industrial. Però

¹⁴⁸ *La Vanguardia* 21-7-1959

¹⁴⁹ SOBREQUES, J. *Historia de Catalunya, Vol. XIV*. Bilbao. Ed. Gran Enciclopedia Vasca 1983, pàg. 321

a partir dels primers anys setanta, dintre d'un context de crisi a tot Europa derivada de l'augment del preu del petroli, la demanda va anar minvant. A Espanya la situació es va veure agreujada per una complicada situació política, en produir-se una lenta desintegració del franquisme com a ens polític totalitari, des dels mateixos estadis interiors de bona part dels elements que fins llavors l'havien sostingut. Moltes empreses del ram de la fusta es van veure obligades a tancar durant les dècades de 1970 i 1980 amb el consegüent desgavell per a tots els col·laboradors relacionats.

Amb l'obertura a l'exterior, s'havien produït canvis que van afectar de manera negativa el teixit empresarial del sector de la fusta a la ciutat de Barcelona. El mobiliari "nòrdic" llis i funcional va començar a seduir. L'ebenisteria s'havia anat industrialitzant, fins al punt que els mobles fabricats artesanalment eren una raresa molt cara. Fins als anys vuitanta encara es va anar mantenint la producció del moble clàssic, reproduint models del passat. A partir d'aquestes dates, la modernització dels sistemes de treball i els nous dissenys per a mobiliari no anaven gaire a favor de l'ornamentació a base de marqueteries i talles que fins llavors havia distingit els mobles de qualitat.

La ciutat va anar quedant petita, per la importància del creixement demogràfic que es va produir, més que enlloc a Barcelona. Es van anar creant en l'extraradi de la ciutat nous espais que esdevenien més adequats per a la ubicació de les empreses, que cada vegada eren més grans. Aquest procés i els nous sistemes de producció, van fer que aquestes zones industrials s'agrupessin per sectors, per aprofitar la plusvàlua que els oferien les instal·lacions. Al mateix temps, l'encariment del sòl provocava el tancament de les indústries del centre de la ciutat i les desplaçava cap a aquestes zones especialitzades, Barcelona absorbia aquests espais que s'anaven urbanitzant.

Des de finals dels anys cinquanta fins als inicis dels anys setanta, el creixement econòmic, demogràfic i social va ser ràpid i important: turisme, construcció, sector alimentari, multinacionals, obertura a l'exterior, incorporació de la dona en el món del treball... Encara que els negocis entorn del sector de la fusta s'havien anat reduint a tota la ciutat, fins als anys setanta els canvis no van afectar a la producció de la marqueteria, perquè el treball artesà d'aquest taller abastava molts àmbits i de feina n'hi havia.

Els Sagarra mai es van anunciar enlloc ni van sortir a vendre els seus productes, però eren molt coneguts entre ebenistes i decoradors¹⁵⁰. L'únic element que es pot considerar de publicitat de l'empresa és la seva targeta comercial, en la qual s'enumera moltes de les possibilitats de treballs que ofereixen.



6 Targeta utilitzada fins al tancament del negoci.

A la lectura d'aquesta targeta encara s'hi podrien afegir altres activitats, que en molts casos queden reduïdes al camp de l'anècdota com és el de la pastisseria que els portava a tallar els torrons perquè no s'esmicolessin, plantilles per estergits, sivelles de diferents materials, vogits de cresteries,... És a dir, van diversificar les activitats empresarials fins allà on va ser possible amb el seu utilatge i personal. Fins a la fi dels anys seixanta l'activitat d'aquesta empresa va anar sempre creixent, arribant a tenir en un moment puntual fins a divuit treballadors, que en aquesta especialitat i en aquell moment es podia classificar com d'èxit extraordinari.¹⁵¹

Un aspecte digne de destacar del taller dels germans Sagarra és l'esperit d'empresa "moderna" a partir de prendre les regnes del negoci aquesta última generació. Ja no van funcionar més com una empresa tradicional de qualsevol artesanía, ja que s'entenia que una bona direcció era més important que dues mans més a la feina. Cap altre taller d'aquest ofici va arribar a tenir tanta feina i a ser conegut de tothom, i la seva clientela s'estenia per tot el país.

¹⁵⁰ Antiquaris, ebenistes i marqueters tant de la ciutat com de comarques, en ser consultats asseguren que era l'empresa del ram més coneguda i amb la que més d'aquests professionals s'havien relacionat. El restauradors i marqueters Sanpedro de Barcelona, Batlle de Girona, l'ebenista Torres Barbeny (Lleida) n'eren clients, entre molts d'altres.

¹⁵¹ En no tenir documentació que ho ratifiqui sembla aventurat assegurar un nombre tant alt d'obers, però els germans Sagarra insisteixen en què això és veritat, encara que segurament alguns treballadors només hi anaven a fer hores.



7 Fernando Sagarra i la seva esposa als anys 40



**8 Fernando Sagarra i Fernando Duch l'any 1964
al taller del carrer Ferlandina**



**9 Fernando Sagarra i Francisco Cebrià en l'acte en què
els era lliurat el títol de mestre artesà l'any 2004**

II.4. Fernando i Joan Sagarra Puigròs (1990-2003)

A finals dels anys 80 Barcelona es preparava per els Jocs Olímpics i aquesta va ser la causa de l'últim trasllat de l'empresa. L'Ajuntament de la ciutat de Barcelona va decidir ampliar la plaça dels Àngels per crear un espai prou ampli al davant del MACBA, cosa que va suposar la desaparició dels primers números del carrer Ferlandina. Entre els edificis desapareguts hi havia el del n. 3, on per espai de 68 anys havia estat instal·lat el taller Sagarra. Amb data de 2 de gener de 1990¹⁵², en Fernando i en Joan Sagarra amb els dos treballadors que restaven a l'empresa: Fèlix Alavar i Francisco Cebrià es traslladen al carrer de Sant Vicens n. 27. Josep Sagarra que ja tenia 75 anys va deixar l'empresa a partir d'aquest trasllat.¹⁵³

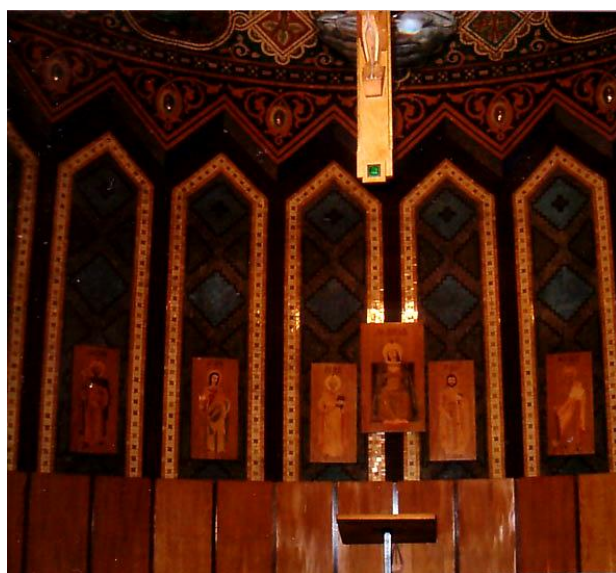
Tots els tallers de marqueteria havien anat plegant ja que l'ofici no oferia gaire bones perspectives de futur. Cap dels fills dels Sagarra s'havien implicat en el funcionament del negoci familiar, tots havien estudiat i es dedicaven a professions liberals o treballaven per a l'Administració.

Val a dir, que durant aquests onze anys el taller ha realitzat alguns projectes prou interessants per esmentar-los com a mostra de la qualitat que, fins a la fi, aquesta empresa ha sabut imprimir en els seus treballs. Tot just fet el trasllat del taller al carrer Sant Vicens, a finals del 1990, es posen a treballar en uns plafons destinats al presbiteri de la cripta del Temple del Sagrat Cor de Jesús de la muntanya del Tibidabo. Aquests plafons havien estat dissenyats per l'artista Joan Puigdollers, que va planificar el conjunt de l'espai i que va ser qui va fer la talla del Crist que presideix l'altar.

Seguint un esquema que veiem reproduït en les esglésies des del Romànic, al voltant de la imatge sedent de la Mare de Déu s'hi troben els dotze apòstols dempeus. El faristol també està ornamentat amb marqueteries representant els símbols del Bon Pastor.

¹⁵² Document de l'Ajuntament de Barcelona. Districte de Ciutat Vella autoritzant l'obertura al carrer de Sant Vicens n. 27

¹⁵³ Fernando Sagarra tenia 73 anys i Joan Sagarra 69 en realitzar aquest trasllat, però van considerar que per a ells dos i els dos operaris que els quedaven encara tenien feina i així no haurien de deixar a l'atur aquestes dues persones.



10 Vista general de la situació de les marqueteries en el Temple del Sagrat Cor del Tibidabo

Aquests plafons estaven pensats, en principi, per als respallers del cadirat situat en el presbiteri, al darrera de l'altar, però finalment es va considerar que era una llàstima que no poguessin ser vistos en els actes religiosos. Per això es van situar en una posició més elevada. Els plafons dels Apòstols fan tots la mateixa mida 0,80 x 0,40 cm. i el de la Verge Maria és una mica més gran 0,90 x 0,55 cm.



11 Apòstol Sant Joan



12 Mare de Déu

Les il·lustracions n. 10, 11 i 12 mostren la diversitat de peces i de materials utilitzats per a la seva realització, que aquesta vegada sí que és adjudicada al marqueter que les va fer, Fernando Sagarra.¹⁵⁴

L'any 2002 el taller Sagarra va rebre un encàrrec que Fernando Sagarra recorda com un dels més difícils que ha realitzat. La comanda va ser feta per la "Congregación de Misioneras Hijas del Corazón de María" amb motiu de la commemoració de la seva fundació a l'artista Josep Blaia, qui va preparar el disseny. Aquest artista pintor i projectista d'interiors, havia format part de l'equip de dissenyadors de l'empresa Raventós, que tantes i tantes peces havia encarregat al taller Sagarra.¹⁵⁵ Aquest últim treball era d'una gran envergadura ja que es tractava d'uns plafons que en conjunt feien aproximadament 10 metres de llarg per 3,5 m. d'alçada. Omplen tot un pany de paret del refectori que la Congregació té a Cervera. El dibuix consisteix en un arbre presidit per l'escut de la Congregació on es van situant els diferents llocs on s'han anat expandint (il·lustracions n. 13 i 14) Els materials que es van fer servir per realitzar aquests plafons eren de molt bona qualitat. La base del plafó era de noguera i les aplicacions de marqueteria de sicòmor i caoba cubana.¹⁵⁶ La dificultat principal residia en l'absoluta simetria que les lletres i els emmarcaments necessiten per poder-los considerar de bona factura, i el resultat és perfecte. Només un grau molt elevat d'experiència i exigència en la composició dels diferents elements pot donar aquesta perfecció.

Evidentment, es van continuar fent treballs de menys importància en el taller del carrer Sant Vicens, fins al seu tancament a l'hivern de l'any 2003, però sempre com es pot veure en aquestes últimes realitzacions comentades, les marqueteries van ser fetes de manera totalment artesanal.

¹⁵⁴ Tota aquesta informació està recollida en la revista *Tibidabo* que edita bimensualment el Temple Expiatori del Tibidabo, en la ressenya que es fa de la dedicació del nou altar. Març - Abril 1991, pàg. 4

¹⁵⁵ Josep Blaia manifesta una gran admiració per la feina que realitzava Fernando Sagarra, a qui considera el millor marqueter que ell ha conegut. Aquest artista no forma part dels col·laboradors del taller que s'han estudiat, perquè la seva relació directe amb el taller Sagarra s'inicià a partir dels anys 1980, quan plega l'empresa Raventós i ell va recollir-ne el testimoni per alguns clients.

¹⁵⁶ No hi ha cap document sobre aquest treball de marqueteria, però tan el Sr. Blaia com el Sr. Sagarra ho corroboren, així com la Directora de la Congregació de Cervera.

La jubilació de l'últim treballador de l'empresa per malaltia i la mort de Joan Sagarra un any abans, van fer decidir Fernando Sagarra, ja de 85 anys, a tancar el taller.



13 Plafó de la "Congregación de Misioneras Hijas del Corazón de María" de Cervera



14 Detall plafó de la "Congregación de Misioneras Hijas del Corazón de María"

III. EL PAPER DEL FOMENT DE LES ARTS DECORATIVES (FAD) COM A CENTRE DE PROMOCIÓ DE LES ARTS I LA PRESÈNCIA DE LA MARQUETERI EN LA DECORACIÓ D'INTERIORS.

Exposicions d'arts decoratives abans de la Guerra Civil (1923-1936)

**Exposicions d'arts decoratives en la postguerra, anys cinquanta i seixanta
(1941-1965)**

III. EL PAPER DEL FOMENT DE LES ARTS DECORATIVES (FAD) COM A CENTRE DE PROMOCIÓ DE LES ARTS I LA PRESENCIA DE LA MARQUETERIA EN LA DECORACIÓ D'INTERIORS (1923-1965)

El Foment de les Arts Decoratives, entitat privada que va néixer l'any 1903, és de les poques associacions que han perdurat fins a l'actualitat. Els seus fundadors eren un grup de persones dedicades professionalment a l'art, l'arquitectura i a les arts decoratives a Barcelona, amb l'objectiu de promoure els oficis artístics. Des d'un primer moment es van dedicar a l'organització d'exposicions dedicades a les arts industrials, convertint-se en pocs anys en un centre dinamitzador de bona part de l'activitat artística de la ciutat. Les seves actuacions es van anar ampliant i el FAD, un organisme més aviat modest, va passar a ser un ens important sota la presidència de Joan Busquets i Jané i es va consolidar de manera definitiva sota la direcció del projectista i dinamitzador cultural Santiago Marco que el va presidir en dues etapes, la primera a partir de 1923 fins al llindar de la Guerra Civil, i, la segona, a partir de la normalització de les activitats de l'entitat l'any 1941 fins l'any 1949.

L'entusiasme de la directiva del FAD i el seu esforç organitzatiu va fer possible que a partir dels anys vint fins a la Guerra Civil es portessin a terme: l'Exposició Internacional del Moble que va tenir lloc l'any 1923; la participació dels socis de l'entitat en la gran Exposició de les Arts Decoratives, que va tenir lloc a París l'any 1925, l'Exposició Internacional de Barcelona de l'any 1929 i, per últim, l'Exposició que es va portar a terme l'any 1936 amb motiu de la inauguració del Club Coliseum com a nova seu.

Entre les moltes activitats en pro de les arts decoratives portades a terme, el FAD va allotjar l'Escola Massana en els primers anys. El Patronat de la fundació Massana es va crear el 9 d'abril de 1923. El comte de Montseny i el president del FAD van ser els encarregats de formular les bases que havien de regir una escola d'arts aplicades a la indumentària i a la decoració, tal com Agustí Massana Pujol establí en el seu llegat a l'Ajuntament de Barcelona. Amb data de 24 de novembre de 1928 una carta de Santiago Marco va fer saber a Eusebi Busquets que s'havia aprovat el programa de pressupostos

per l'escola de la Fundació Massana, a càrrec de Foment.¹⁵⁷ Les activitats de l'escola es van iniciar el curs 1929, quedant instal·lada en uns locals contigus al FAD, al carrer Avinyó. La nova escola era dirigida per Jaume Busquets que donava classes de pintura i dibuix i comptava amb Xavier i Valeri Corberó pel repussat, cisellat i esmaltat de metalls, amb Bonaventura Sabater pel daurat de retaules, amb Joan Martorell pels gravats al cristall i amb Miquel Soldevila pels esmalt d'art. L'Escola Massana es considerava continuadora de l'Escola dels Bells Oficis. Aviat es va independitzar del FAD i es traslladà a la Casa de l'Ardiaca i més endavant a l'antic Hospital de la Santa Creu.

El FAD, després de tenir diferents ubicacions, l'any 1936 s'instal·lava a la Cúpula del Coliseum situada a la cantonada de la Gran Via amb el Passeig de Gràcia. La inauguració va tenir lloc el maig de 1936 en el marc del I Saló d' Artistes Decoradors. L'espai era gran i això va permetre noves activitats a més a més de les exposicions. Organitzava conferències, concerts, concursos i cursets de tècniques de decoració entre altres activitats. També publicava revistes i butlletins, amb la col·laboració dels moblistes i decoradors socis del mateix FAD.

Tot i la situació de guerra, l'octubre de 1936 el FAD va participar en la Triennial d'Arts Decoratives i Indústries Modernes de Milà. En aquesta exposició, dels trenta-vuit artistes catalans que hi participaven, catorze van ser guardonats, entre ells el moblista Joaquim Campaña i el cartellista Evarist Mora¹⁵⁸. MIDVA, una nova indústria de decoració mobllística que estava dirigida pels arquitectes del GATCPAC Sert, Torres Clavé i Bonet va col·laborar amb el FAD en aquesta Triennial de Milà. També hi havia programada una exposició d'arquitectes i decorador catalans a Buenos Aires, que no es va poder realitzar per la situació bèl·lica.¹⁵⁹ Les activitats van continuar durant la Guerra Civil mentre es va poder, però molts dels socis van haver d'exiliar-se i, per efectes de la guerra, la cúpula va quedar en males condicions i es va haver de tancar.

¹⁵⁷ Arxiu FAD. Caixa n.6.

¹⁵⁸ CORREDOR - MATHEOS, J., FONDEVILA, M. *FAD. Més d'un segle d'arquitectura, disseny i creativitat*. Barcelona. FAD, 2005, pàg. 74

¹⁵⁹ CORREDOR MATHEOS, J., FONDEVILA, M. *FAD. Més d'un segle d'arquitectura, disseny i creativitat*. Barcelona. FAD, 2005, pàg. 81

Finalitzada la Guerra Civil, el Foment de les Arts Decoratives aviat va aconseguir “normalitzar” les seves activitats, tot i haver de superar situacions difícils. Va caldre passar de l'1 de gener de 1939 fins al 31 de desembre de 1942 sota la vigilància de la “Comisión Gestora Depuradora del Fomento de las Artes Decorativas”. Santiago Marco, recent tornat de l'exili, va ser citat pel Jutjat de Responsabilitats Polítiques per haver estat president del FAD abans de la guerra. Va ser absolt i es va poder reincorporar a la direcció de l'entitat, exercint de president de la Gestora.

El local social havia quedat molt malmès pels bombardejos, però ja abans del final de la guerra, Jaume Planells, membre de la directiva, havia iniciat els primers passos per reorganitzar l'entitat i recuperar l'estatge social, que va haver de ser decorat de nou gairebé del tot. En una nota adreçada a José Soteras del 3 de març de 1939 hi ha una relació de rebuts d'aportacions dels socis per poder acudir al pagament de les despeses de la reconstrucció de la Cúpula del Coliseum¹⁶⁰, que s'emprèn amb menys de dos-cents associats.

En les obres i la decoració hi van contribuir molts dels socis de l'entitat; entre ells Josep Mir, Evarist Mora i Enric Cluselles, que ja havien pres part en la decoració de la Cúpula per a la seva inauguració. Tanmateix, tots tres van col·laborar, en aquells temps difícils, amb la Junta Directiva en diferents responsabilitats.

Les activitats del FAD es van reprendre oficialment el dia 1 de febrer de 1941 i a partir d'aquell moment l'entitat va tornar a programar sortides, exposicions, conferències, festes, recitals i també va recomençar a impartir els cursos sobre diferents tipologies d'arts decoratives, entre els quals hi figurava la decoració de mobiliari.

El Foment de les Arts Decoratives no va néixer, com el Cercle de Sant Lluc o Ars Sacra amb connotacions religioses, però per les especials circumstàncies que es donaven en la postguerra, molts dels artistes i artesans de l'associació treballaven per encàrrecs de material litúrgic. Aquesta situació va fer que el desembre de l'any 1940, amb el patrocini de Pilar Marco i Manuel Capdevila, el FAD incorporés una nova secció d'art litúrgic, perquè atengués a les necessitats dels artistes que es dedicaven a l'art sacre,

¹⁶⁰ Arxiu FAD Caixa p/c carpeta 18/13

amb un esperit renovador. Aquesta nova secció del FAD va venir a reforçar la voluntat difusora de la renovació de l'art litúrgic que ja estava portant a terme l'empresa Ars Sacra. Com aquesta, va dedicar-se bàsicament a impartir conferències, organitzar exposicions i a l'orientació sobre els camins a seguir. Les activitats van començar tant bon punt es van poder organitzar i tenien com a lloc habitual el local social.

A la primavera de 1941 s'iniciaren les activitats d'aquesta secció, de la qual n'era l'assessor Mn. Joan Ferrando Roig que la inaugurava el dia 10 de maig amb una conferència sobre l'art litúrgic, a la Cúpula del Coliseum.¹⁶¹ Mn. Joan Ferrando Roig, sacerdot tarragoní llicenciat en arqueologia a Roma, va ser una de les persones que més va escriure en aquest període sobre temes d'art litúrgic. En una data tan primerenca com l'any 1942 publicava, dient que calia aprofitar la situació generada per “reconduir l'art sacre cap a camins del bon gust”.¹⁶² L'any 1950 va publicar *Iconografía de los Santos*¹⁶³, que és un llibre molt utilitzat a nivell pràctic per conèixer la manera de representar els sants i els seus atributs, segons l'església catòlica. En un altre llibre de Mn. Ferrando Roig¹⁶⁴, ja entrada la dècada dels cinquanta, fa un balanç de l'art religiós i la seva evolució al llarg dels primers cinquanta anys del segle XX. El llibre del mateix autor *Simbologia cristiana* va ser il·lustrat per artistes del FAD¹⁶⁵. A més a més d'aquesta activitat de divulgació escrita, va tenir també molta influència en altres camps que tenien a veure amb la dignificació de l'art de l'església. Amb el seu assessorament es van portar a terme les exposicions d'art religiós que van tenir lloc a la Cúpula i que van ser una mostra molt representativa dels avenços que s'anaven fent en l'art litúrgic a Catalunya.

Destacarem algunes de les actuacions de la secció d'art litúrgic que el FAD va posar en pràctica: el 24 de maig de 1941 es va celebrar una conferència de l'arquitecte Francesc Folguera amb el títol “Orientaciones de la arquitectura religiosa moderna”¹⁶⁶; a la primavera de 1942, Agustí Duran i Sampere impartia una conferència amb el títol “El

¹⁶¹ Arxiu FAD Caixa 1

¹⁶² FERRANDO, J. *Dos años de arte religioso*. Barcelona. Ed. MALTEA, S.A. 1942, pàg. 37

¹⁶³ FERRANDO, J. *Iconografía de los Santos*. Barcelona. Ed. Omega. 1950

¹⁶⁴ FERRANDO, J. *Arte religioso actual en Catalunya*. Barcelona. Ed. Atlántida, S.A. 1952, pàg. 9

¹⁶⁵ Boletín de información del Fomento de las Artes Decorativas. Enero 1958 (No s'ha pogut accedir a la Biblioteca del FAD)

¹⁶⁶ Arxiu FAD Caixa 14, carpeta 14/22

arte en la Catedral de Barcelona”¹⁶⁷; el 22 de novembre del mateix any, festa de Santa Cecília, organitzava un concert de la Capella Clàssica Polifònica¹⁶⁸; el 16 de febrer de 1943, David Pujol impartia un curset de cant gregorià¹⁶⁹; el 4 de novembre de 1945, Miguel Altisent donava un cicle de conferències sobre el cant gregorià¹⁷⁰; el 29 de novembre de 1947, es presentava a la Cúpula una exposició de figures de pessebre d’art localista espanyol, alhora que s’impartien conferències sobre el tema¹⁷¹; el mes de maig de 1949, tenia lloc una exposició monogràfica de la Creu, en la qual van prendre part la gran majoria d’artistes de l’entitat¹⁷², entre els quals Enric Clusellas, que va presentar una creu amb una pica per l’aigua beneïta¹⁷³; el novembre de 1949, van preparar una exposició destinada a l’art pessebrístic modern¹⁷⁴ i una exposició de l’estampa religiosa¹⁷⁵; el mes de maig de 1951, va tenir lloc una àmplia exposició d’art religiós¹⁷⁶; el 21 de maig de 1952, van organitzar un recital de poesia eucarística¹⁷⁷; el 13 de desembre de 1952, va tenir lloc una exposició de felicitacions de Nadal¹⁷⁸; Agustí Duran Sanpere va donar un cicle de conferències sobre pintura¹⁷⁹; el mes d’octubre de 1953, es va celebrar una exposició iconogràfica de Sant Lluc evangelista i al mateix temps una conferència de Miguel Altisent sobre el mateix tema¹⁸⁰; el 24 de desembre de 1954, Joan Subías va donar una conferència sobre “El coro de la Catedral de Barcelona”¹⁸¹; l’any 1956, van participar en l’Exposició d’Art Litúrgic que va tenir lloc a la Capella de l’Hospital de la Santa Creu, amb motiu del Congrés Litúrgic Diocesà i l’any 1963, també van participar a la Exposición de Arte Cristiano Actual al Poble Español de Barcelona. Com es pot observar el FAD treballava en temes diversos.

Cada activitat, del tipus que fos, requeria la sol·licitud dels permisos corresponents de les autoritats. Tanmateix el Foment de les Arts Decoratives, amb voluntat de seguir desenvolupant els projectes iniciats abans de la Guerra Civil, organitzava gran nombre

¹⁶⁷ Arxiu FAD Caixa Abril-Maig 1942

¹⁶⁸ Arxiu FAD Caixa 2

¹⁶⁹ Arxiu FAD Caixa 2

¹⁷⁰ Arxiu FAD Caixa 4

¹⁷¹ Arxiu FAD Caixa 7. En aquest cas no s’especifica qui fa les conferències

¹⁷² Arxiu FAD Caixa 9

¹⁷³ Arxiu FAD Caixa 22, carpeta 27

¹⁷⁴ Arxiu FAD Caixa 9

¹⁷⁵ Arxiu FAD Caixa 9

¹⁷⁶ Arxiu FAD Caixa 10

¹⁷⁷ Arxiu FAD Caixa 11

¹⁷⁸ Arxiu FAD Caixa 11

¹⁷⁹ Arxiu FAD Caixa 24, carpeta 2

¹⁸⁰ Arxiu FAD Caixa 12

¹⁸¹ Arxiu FAD Caixa 14

d'esdeveniments. Les primeres actuacions van ser les de la secció d'art litúrgic, però el primer cicle de conferències sobre les arts decoratives va tenir lloc a partir del mes de novembre de 1941 fins al mes de març de 1942¹⁸².

El FAD continuava amb la tasca que s'havia imposat de seguir amb les activitats que sempre li havien donat caràcter. El desembre de 1941 va organitzar el II Saló d'Artistes Decoradors a la restaurada Cúpula del Coliseu, aquesta vegada dedicat a la infància encara que no va ser tan lluït com l'anterior a causa de la situació de crisi del moment.¹⁸³ També va continuar participant en altres manifestacions artístiques. En aquesta línia, el mes de maig de l'any 1945 va tenir lloc a Mallorca el I Saló d'Art Decoratiu, organitzat pel "Círculo de Bellas Artes de Palma". A aquest Saló hi van participar molts socis del FAD de manera conjunta i van obtenir-hi diverses distincions.¹⁸⁴ Aquests Salons de Mallorca es van repetir el 1946, el 1948 i el 1949, sempre amb una participació destacada del FAD, que organitzava la tramesa dels objectes d'art de la participació catalana.

La majoria d'activitats tenien lloc a la seu social i els temes podien ser diversos, per exemple: el mes de febrer de l'any 1950, Josep Mainar impartia un cicle de conferències sota el títol "Los estilos del mueble y de la decoración"¹⁸⁵ i, durant els mesos de març i abril de 1952, el curs s'anomenava "Las artes decorativas en el Modernismo" amb la intervenció de Joan Bergós, Alexandre Cirici, F.P. Verrié, Josep Mainar, J. Renard i Joaquim M. Nadal. El març de 1956 s'impartia un curs amb el títol "Iniciación a las artes decorativas"¹⁸⁶, amb conferències a càrrec de Jorge Garriga¹⁸⁷ o el gener de 1958 un "Cursillo de escapatismo".

En col·laboració amb la revista "Menaje" van organitzar a partir de l'any 1951 els "Salón del Hogar Moderno" a la seu social, el programa del I Salón era il·lustrat per Evarist Mora. Van ser importants les aportacions dels moblistes decoradors socis del FAD, entre ells Antoni Badrinas, Lluís Gili i Josep Mainar. Per a la sessió de l'any

¹⁸² Arxiu FAD. Caixa 1 "Cursillo monográfico de las técnicas de la decoración"

¹⁸³ Arxiu FAD Caixa n.1

¹⁸⁴ Arxiu FAD Caixa n.4 Carpeta 18

¹⁸⁵ Arxiu FAD. Caixa 9 "Los estilos del mueble y de la decoración" a *Boletín Fomento de las Arts Decorativas* n. 24. Barcelona. 1-2-1950.

¹⁸⁶ Arxiu FAD. Caixa n. 18

¹⁸⁷ Arxiu FAD. Caixa n. 18

següent els expositors arribaven a quaranta-cinc, l'any 1953 el "III Salón del Hogar Moderno" ocupava mil metres entre la Cúpula i la terrassa, hi destacava l'obra de Jordi Vilanova, Josep Mainar, Lluís Gili, Jordi Parcerisas, Evarist Mora, Josep Mir i Rafael Benet. Aquests "Salones" es va repetir fins el 1960, quan es van començar a celebrar a la "Feria Internacional de Muestras". L'any 1961 va tenir lloc a les Galeries Montesión l'exposició extraordinària "Salon del Hogar i la Decoración", per tornar l'any següent a la "Feria Oficial de Muestras en el Palacio de las Naciones"¹⁸⁸, quan es va reconvertir en "Hogarotel".

Només s'han recollit exposicions que tenien a veure amb les arts decoratives, i no pas totes, ja que les activitats de l'entitat eren molt més àmplies, des d'exposicions de pintura, d'escultura, de moda, monogràfiques sobre nombrosos temes com podrien ser la fotografia, la numismàtica o els pessebres. També organitzava concerts, teatre, concursos, festes, etc., fins i tot, la promoció d'habitatge social que es va iniciar l'any 1945.

Les col·laboracions amb altres entitats culturals barcelonines també es poden veure reflectides en les seves activitats com, per exemple, amb el Cercle de Sant Lluç, que amb data 13 de març de 1953 organitzava una conferència que es pronunciava a la Cúpula del Coliseum, o amb l'exposició que s'organitzà el juny de 1958 sobre "Cerámica y textiles de Norteamérica Occidental" en col·laboració amb el "Servicio de Información (USIS) de los Estados Unidos de América". Això només és una petita mostra del que eren activitats constants.

De les exposicions que el Foment de les Arts Decoratives va organitzar al llarg d'aquests anys en destacarem dues: la "Exposición de Arte Religioso" que es produïa a Barcelona l'any 1951 i la que portava per títol "Pro dignificación del hogar popular", que va tenir lloc a Madrid, sota el patrocini del "Instituto Nacional de la Vivienda". Es fa especial menció de la primera perquè va representar un fet culminant per l'art religiós que va tenir molta importància en el seu moment. De la segona, perquè tant per part del Foment de les Arts Decoratives, com de les autoritats, hi havia especial interès en comparar-la amb la que havia tingut lloc feia 25 anys "*Per la bellesa de la llar humil*".

¹⁸⁸ Arxiu FAD. Tot això queda recollit en un llistat sobre les activitats del FAD que s'inicia l'1 de gener de 1903 i que abasta fins el maig de 1979.

També com en aquella ocasió es va editar un llibret amb els mobiliaris premiats, en el qual es poden veure les tendències decoratives dels anys cinquanta i fer les comparacions pertinents.

Molts dels artistes del Foment de les Arts Decoratives també van participar d'una manera o altra en la restauració del monestir de Montserrat.¹⁸⁹ Com a entitat, el FAD va contribuir a l'embelliment del monestir amb diferents actuacions, una de les quals va ser amb motiu dels cinquanta anys de la institució quan van portar a terme la decoració del baptisteri. En aquesta obra van intervenir, Antoni Ollé, Josep Mir, Rafael Solanic, Casas Lamolla i Evarist Mora¹⁹⁰. El 23 d'abril de 1955 el projecte estava acabat.

L'any 1960 va instituir el premi de disseny industrial ADI-FAD i va establir el concurs municipal d'arquitectura i interiorisme l'any 1958, l'any 1967 va crear *l'Associació d'Interioristes*.

Tota aquesta activitat era possible pel gran nombre d'artistes i artesans que estaven associats al Foment de les Arts Decoratives i que posaven el seu interès en què l'entitat tirés endavant.

El Foment de les Arts Decoratives va tenir el local social a la Cúpula del Coliseum gairebé 40 anys. Després va passar a tenir un local propi al carrer Brusi n. 45 i en l'actualitat té la seu a la plaça dels Àngels on continua les seves activitats. El FAD continua mantenint les sigles, però corresponen a un altre nom, Foment de les Arts i el Disseny.

¹⁸⁹ Arxiu FAD Caixa Santiago Marco president del FAD Hi havia, a més a més, una relació d'amistat entre l'abat Escarré i Santiago Marco que es pot comprovar en la correspondència, que a vegades tracta d'alguns encàrrecs i d'altres és de tipus personal.

¹⁹⁰ Arxiu FAD Caixa 36, carpeta 17. Amb data 14-4-1958 el Consell Directiu del FAD assisteix a la benedicció del baptisteri convidat pel pare abat de Montserrat. En la mateixa caixa hi ha còpia de la carta enviada a Josep Mir i Evarist Mora agraïnt la seva col·laboració en l'obra del baptisteri de Montserrat.

III.1. Exposicions d'arts decoratives abans de la Guerra Civil (1923-1936)

De les exposicions que van tenir lloc durant el període estudiat s'aportarà informació de les que millor van representar l'activitat que es desenvolupava al voltant de les arts decoratives i s'analitzaran per ordre cronològic, per poder veure'n l'evolució, així com qui hi participava en els diferents moments. Aquestes exposicions generalment tenien lloc a Barcelona, però també s'han tingut en compte les exposicions que es produïen en altres llocs quan la representació d'artistes catalans era significativa.

En els anys compresos entre 1923 i 1936 van tenir lloc exposicions de molta rellevància, perquè va ser un moment de canvis tan per les arts en general com per les arts decoratives. Alhora es va iniciar un procés de renovació de la litúrgia de l'església que també va aportar canvis en l'art sacre la qual cosa va donar peu a dues exposicions que van tenir força ressò. La modernització de l'art sacre anava seguint els camins generals de l'art, ja que no es pot oblidar que els artistes que treballaven per a la dignificació de l'art de l'església, també es trobaven participant en altres tipus de realitzacions. Es dona el cas que l'any 1925 coincideixen la primera gran Exposició d'Art Litúrgic amb la que té lloc a París sobre les Arts Decoratives. Alguns artistes participaven en totes dues en diferents especialitats; entre aquests hi havia Josep Obiols, Jaume Busquets, Lluís Bracons, Jaume Mercadé, P. Corberó i l'empresa Rigalt Bulbena i Cia. El mateix es podria dir de la segona Exposició d'Art Litúrgic de 1928, comparant-la amb l'Exposició Internacional que va tenir lloc a Barcelona l'any 1929.

És a dir, eren artistes que participaven dels nous moviments de l'art, ja prenguessin part del moviment noucentista, més conservador o del Déco que es considerava més avantguardista, encara que fos dins dels límits en què es va moure l'art Déco a Catalunya, com una possibilitat més de moda, sense agafar el caràcter que va tenir a la veïna França on es va convertir en una manera de viure. Només d'alguns artistes propers a Santiago Marco, com Josep Mir, Evarist Mora, Josep Mainar o Enric Cluselles, es pot dir que treballessin en la línia de l'art Déco, i no sempre, ja que la majoria dels qui es movien a l'entorn de l'art religiós, treballaven en la via Noucentista, molt més tradicional. En el període que comentem, l'avantguarda artística no es va dedicar, generalment, a l'art de l'església.

Les exposicions eren patrocinades algunes vegades per les administracions públiques, però la seva promoció i organització anaven a càrrec d'entitats privades que estaven interessades en la realització d'aquests certàmens. Entre aquestes entitats eren molt actives el Foment de les Arts Decoratives i els Amics de l'Art Litúrgic del Cercle de Sant Lluc.

III.1.1. Exposició Internacional del Moble i Decoració d'Interiors. (1923)

L'Exposició Internacional del Moble i Decoració d'Interiors va tenir lloc a Barcelona entre el 16 de setembre i el 2 de desembre de l'any 1923 i va ser inaugurada per Primo de Rivera. Curiosament feia poques hores que s'havia produït el cop d'estat de la Dictadura. La instal·lació va tenir lloc a Montjuïc, als palaus d'art modern i art industrial. Formaven el comitè organitzador l'alcalde marquès d'Alella, Luís Nicolau d'Olwer, Manuel Vega i March, Marià Fusté, Antoni Valls, Santiago Marco, Joan Busquets, Casimir Giralt, Pere Reig i Pere Bohigas. En van ser comissaris Joan Pich i Pon i Oleguer Junyent.

L'objectiu era presentar l'evolució històrica del mobiliari a Espanya. La mostra estava dividida en tres seccions, en la primera de les quals es podien veure mobiliaris des del romànic del segle XIII fins al romanticisme isabelí. En la segona secció es presentava en dues sales un conjunt d'habitacions modernes, on destacava la creació d'un mobiliari adequat als infants i la tercera secció era una mostra de productes industrials i decoratius per a la llar. També s'hi trobaven representats els elements tècnics del moble i la seva construcció: màquines, fustes, vernissos i tots els elements per millorar-ne la construcció.

El premi més important va ser atorgat a Santiago Marco en art modern, per un *hall* circular amb mobiliari d'estil Déco, en la instal·lació del qual va comptar amb les col·laboracions de Tomàs Aymat que presentava catifes i de Lluís Bracons que va presentar laques amb la tècnica *urushi*, sobre fusta de banús. L'estil *Déco* estava de moda a França, però a Barcelona només es començava a implantar entre la burgesia. De tota manera, la mostra, salvant alguna excepció, no va ser gaire innovadora ni brillant.

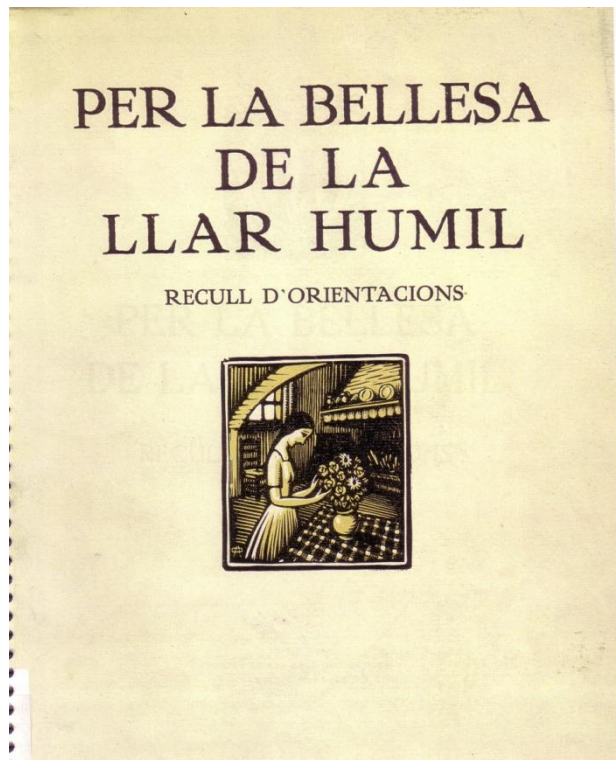
III.1.1.2. “Per la bellesa de la llar humil” (1923)

De manera prèvia a l'Exposició Internacional del Moble i Decoració d'Interiors, que va ser una mostra retrospectiva del mobiliari a Catalunya, el Foment de les Arts Decoratives va convocar un concurs sota el lema *Per la bellesa de la llar humil*. Aquesta convocatòria va demostrar que aquest tipus de mobiliari despertava entre els projectistes i els realitzadors de mobles un fort interès. Aquest concurs va resultar una experiència interessant i enriquidora i un seriós plantejament del que havia de ser la “llar humil”

Per exhibir els resultats aconseguits en el concurs, el Foment de les Arts Decoratives va editar un llibret amb el mateix nom, *Per la bellesa de la llar humil*, que va servir d'exponent dels models per a mobiliari i complements decoratius per a les cases modestes i va quedar com a document sobre els criteris assumits pels molts decoradors que formaven part del FAD.

La proposta era la següent: sic

“arribar a la màxima bellesa amb la màxima economia, solució que si pot assolir-se es sols mercès a la humilitat. La humilitat s'avé perfectament amb la senzillesa, inspira la modèstia i permet l'economia. Això ho veiem en el cas de la donzelleta modesta.....que amb sa indumentària neta i ben cuidada....¹⁹¹. En un altre paràgraf s'hi llegeix :“En dits centres d'ensenyament (escoles d'arquitectura) resulta excitat el factor individual de la personalitat, ço que es tradueix



15 Llibre publicat a ran de l'Exposició

¹⁹¹ *Per la bellesa de la llar humil*. Barcelona. Ed. Foment de les Arts Decoratives. 1923 pàg. 22

molts cops en una pruija innovadora per no dir revolucionària, de conseqüències prou lamentables”.¹⁹²

A les primeres pàgines s’hi poden veure alguns projectes del que es feia en aquesta matèria en altres països, amb mostres corresponents a Holanda, Anglaterra i Estats Units. Acte seguit es poden veure instal·lacions catalanes existents. Finalment es presenten els projectes a concurs d’Eusebi Busquets, Joan Panyella, Josep Fàbregas, Lluís Bonet, arquitecte, Antoni Badrinas, decorador i Joan Salvà.

En alguns dels mobiliaris s’aprecia la decoració a base de marqueteries com en els dos models de la il·lustració 16. En el moble del projecte de Joan Salvà, a les portes del *buffet* s’hi poden veure unes marqueteries que bé podrien ser de les que presenta Santiago Bolívar en els seus catàlegs. En l’altre moble, d’una construcció similar, el tipus de dibuix s’assembla molt a algun dels que s’han trobat en el taller Sagarra (il·lustració 17). En el primer cas, tant el dibuix com la sanefa que l’envolta tenen un aire Noucentista, mentre que en el segon, el gerro, les flors i la sanefa són d’inspiració Déco. Es fa notar la sanefa que guarneix la paret, perquè la confecció de plantilles amb diferents mostres pels industrials pintors era una feina habitual del taller.



16 Mobiliari i detalls decoratius del llibre *Per la bellesa de la llar humil*, pàgines 47 i 54



Projecte d’En Joan Salvà. — Menjador.



Instal·lació del «Foment» a l’Exposició del Moble. — Menjador.

¹⁹² *Per la bellesa de la llar humil*. Barcelona. Ed. Foment de les Arts Decoratives.1923, pàg. 25

En la presentació del llibret *Per la bellesa de la llar humil* s’hi llegeix: “Els arquitectes i decoradors que han treballat per la llar humil haurien assolit glòria i profit servint el luxe i l’ostentació amb les facilitats que la riquesa dóna, i s’han estimat més la lluita difícil per servir obscurament la causa de la bellesa amb les limitacions que imposen els petits mitjans de la gent feïnera”.¹⁹³ Queda, doncs, clar l’interès que aquest tema despertava en els professionals. Es tractava de crear un mobiliari per a la gent modesta, que s’avingués a les necessitats urbanes d’una ciutat com Barcelona, on no era possible pensar en encabir un tipus de moble com el que era corrent a pagès, gran i feixuc.

El dibuix Déco que correspon a la il·lustració n.17 apareix en un moble secreter en la *Història del moble* de Mainar, indicant que les marqueteries havien estat dissenyades per Marià Espinalt i el moble realitzat per A. Badrines l’any 1923. No es pot demostrar, però es força probable que les marqueteries les realitzés el taller Sagarra, amb la qual cosa es constata altra vegada l’anonimat del treball d’aquesta artesania.¹⁹⁴



17 Dibuix estil Déco de l Arxiu Sagarra

¹⁹³ *Per la bellesa de la llar humil*. Ed. Foment de les Arts Decoratives. 1923, pàg. 12

¹⁹⁴ MAINAR i PONS, J. *El moble català*. Barcelona. Ed. Destino 1974, pàg. 390

III.1.2. Exposició Internacional de les Arts Decoratives de París (1925)

L'Exposició Internacional de les Arts Decoratives va tenir lloc a París l'any 1925. Va ser inaugurada de manera solemne pel President de la República Francesa el dia 28 d'abril i es va ubicar al centre de París a la riba del Sena on els pavellons més importants s'arreglaven a l'esplanada dels Invàlids, en un conjunt integrat. Els llocs centrals estaven ocupats pels grans magatzems *Au Bon Marché*, *Au Printemps*, *Galleries Lafayette* i *el Louvre*, que exposaven models dels seus respectius estudis d'art. Els crítics van coincidir en qualificar l'obra de Ruhlman com la de més impacte de l'exposició. Moltes de les obres exposades, considerades obres d'art, van ser adquirides pel Museu d'Arts Decoratives de París, pel *Metropolitan Museum of Art de New York* i algunes col·leccions privades¹⁹⁵.

La indecisió a presentar-se al certamen de l'Estat espanyol va ocasionar que el FAD s'hi presentés com entitat privada i se li van atorgar dos espais circulars fora del pavelló espanyol, un al Gran Palais i l'altre a les Galeries Saint Dominique. El muntatge de les Galeries Saint Dominique el va realitzar la casa Rigal Bulbena i Cia. i el del Gran Palais, LL. Masriera.

El FAD va ser convidat a participar-hi per Fernand David, comissari general de l'exposició. El president Santiago Marco va fer una crida a la participació als associats del FAD i va haver-hi una bona resposta per part d'artistes de diferents sectors. La representació catalana va ser important i variada. A les Galeries Saint Dominique hi destacaven en mobiliari el menjador de la casa Busquets que contenia un plafó de laca de Lluís Bracons, vidres de Núria i Ende Solé, vitralls de Rigal i Bulbena i Cia i escultures de Salvador Martorell i Josep de Creeft; un altre menjador de la casa Vda. Ribas que havia estat projectat per R. Rigol i contenia un tapís i una catifa de T. Aymat; el fumador de la casa Bastús, Queraltó i Cia. amb mobiliari de E. Sala i escultures de Josep de Creeft, una saleta de Badrinas amb un secreter de marqueteria projectada per J. Obiols i el *boudoir Améthiste* de Santiago Marco amb plafons de Jaume Busquets.¹⁹⁶

¹⁹⁵ DUNCAN, A. *Muebles Art Déco*. Barcelona. Ed. Stylos, S.A. 1986, pàg.13

¹⁹⁶ Pel que fa a les marqueteries del mobiliari de l'*Améthiste*, segons Enric Cluselles que col·laborava en aquells moments amb Santiago Marco, el marquerer a qui ell portava la feina era en Sagarra. El mateix Cluselles ha estat client durant molts anys del taller Sagarra.

A la rotonda del Gran Palais s'exposava plateria de Masriera - Carreras, esmalts i iveris de Miquel Soldevila, laques de Lluís Bracons, bronzes de P. Corberó, vidres esmaltats de Josep Gol, Ricard Crespo i Xavier Nogués, objectes de ceràmica de Josep Guardiola i els productes més selectes creats per la firma de perfumeria Myrurgia.

Lluís Bracons presentava en aquesta exposició tres laques realitzades amb la tècnica *urushi*: un tríptic de Sant Jordi (100 x 110 cm.), un paravent amb antílops i un plafó representant el port de Barcelona amb la ciutat al fons (154 x 154 cm.). El projecte d'aquest últim era de Jaume Busquets.

El FAD va obtenir un premi per l'organització i els expositors van rebre tres gran premis, tres diplomes d'honor, 21 medalles d'or, 17 medalles d'argent, 8 medalles de bronze i 1 menció honorífica.

Segons Santiago Marco, "l'aportació catalana no enlluernava però tampoc desentonava" i en treia, com a conseqüència de futur, que calia millorar la perfecció dels oficis i veia la necessitat d'una entitat que pogués promoure les arts, ja que la Dictadura havia tancat l'Escola de Bells Oficis.¹⁹⁷

Aquesta exposició va donar lloc a tot un moviment de modernització de la decoració d'interiors, si bé, el que a Europa va representar un estil de vida, a Catalunya, encara que va tenir-hi influència en alguns aspectes, va quedar reduït a una moda que no va acabar de consolidar-se.¹⁹⁸ El cinema americà dels anys quaranta, possiblement, va tenir més a veure en la divulgació a nivell popular de les decoracions d'estil Déco.



18 Segell commemoratiu de l'Exposició d'Arts Decoratives de París (1925)

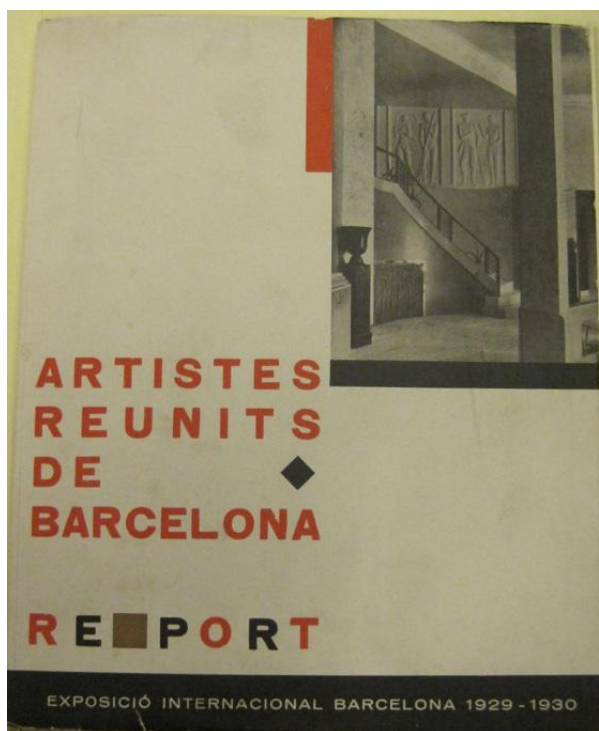
¹⁹⁷ MIRALLES, F. *Història de l'Art Català*. Vol. VIII. Barcelona. Ed. 62. 1983, pag. 65-67

¹⁹⁸ ARENAS, M., i AZARA, P., *L'art deco a Catalunya, 1919-1936* a "Grans Temes l'Avenç. L'Exposició Internacional de Barcelona del 1929". Barcelona

III.1.3. Exposició Internacional de Barcelona (1929)

L'Exposició Internacional de Barcelona va ser inaugurada el 19 de maig de 1929, però s'havia planificat des de molt abans per diferents persones i en diferents espais i s'anava modificant seguint el curs dels esdeveniments. L'impuls definitiu el donava Francesc Cambó l'any 1913, amb la idea de presentar una Exposició de les Indústries Elèctriques. El lloc escollit va ser la muntanya de Montjuïc. El 4 de desembre de 1914 l'Ajuntament aprovava els estatut de l'Exposició i es fixava l'any 1917 per celebrar-la. L'any 1915 es van encarregar tres avantprojectes i s'iniciaven les infraestructures i Cambó va fer venir el conservador del Bosc de Boulogne, Jean C.N. Forestier, que hi treballà ajudat per Nicolas M. Rubió i Tudurí. Amb l'arribada de la Dictadura de Primo de Rivera els canvis ideològics van fer canviar plans i persones i hi va haver fortes tensions polítiques.¹⁹⁹

Per a aquesta exposició es van construir un conjunt d'edificis que van ser considerats monumentalistes, neobarrocs i eclèctics, entre els quals destacava, per contrast, el pavelló alemany, obra de Mies van der Rohe. Els jardins i les fonts que envoltaven els edificis van ser molt aplaudits. Als jardins hi havia escultures de Rebull, Casanovas, Viladomat, Alsina, Clarà, etc. L'any 1926 es va convocar un concurs de cartells per anunciar la mostra, que era compartida amb la ciutat de Sevilla. Va guanyar l'original de Rafael Penagos, però el cartell que es va difondre més a Barcelona va ser projectat per F. d'A. Galí. A la inauguració van assistir-hi SS.MM. els Reis i delegacions de moltes nacions que van omplir la ciutat de personalitats nacionals i estrangeres, que amb les



19 Catàleg exposició

¹⁹⁹ MIRALLES, F. *Història de l'Art Català*. Vol. VIII. Barcelona. Ed. 62. 1983, pàg. 103

esquadres, els trens de luxe, les caravanes d'automòbils omplien d'animació la ciutat.²⁰⁰ En l'Exposició, el Palau Nacional reunia en quaranta-set sales gairebé 5.000 objectes d'art espanyol, la majoria procedents de col·leccions privades i de petits museus. La instal·lació no era gaire ben ordenada i, en conjunt, la qualitat de l'exposició era mediocre. Hi havia dos palaus més destinats a temes artístics: el Palau de l'Art Modern i el Palau de les Arts Decoratives. D'aquest últim, P. Culzina en feia una crítica molt dura. Fins i tot les pintures murals van ser criticades, tot i que cal tenir en compte que van ser realitzades en tres mesos.

Cal fer menció del Pavelló d'Artistes Reunits que Santiago Marco va impulsar per a aquesta exposició. El president del FAD va lluitar perquè en aquesta exposició s'hi poguessin presentar els avenços en l'art Déco. En aquest projecte hi participaven nombrosos artistes que van haver de vèncer alguns obstacles. Van haver de constituir-se en Societat i registrar-ne el nom "Artistas Reunidos" i obtenir un terreny al clos de l'exposició. El grup del Foment de les Arts Decoratives va poder aixecar el seu pavelló, dissenyat per Jaume Mestres Foses i dirigit per Santiago Marco, que en va ser l'ànima i que tant en l'exterior com en l'interior era una manifestació de l'art *Déco*. Incorporats a la façana hi havia relleus de Josep Granyer i fonts de terra cuita de Rafael Solanic i Josep Serra al davant. Les portes eren dissenyades per Santiago Marco.

A l'interior hi havia una voluntat d'estil, encara que algunes obres no s'ajustessin del tot a la intenció. Hi havia un orgue de la fàbrica de la Mare de Déu de Montserrat amb aplicacions de Carles Collet; baixos relleus de J. Granyer al *hall*; mobles dissenyats i realitzats per Vda. De J. Ribas, Joaquim Campanya, Antoni Badrinas i Santiago Marco; catifes i tapissos de Tomàs Aymat; escultures d'Angel Ferrant, Rafael Solanic, Pau Gargallo, Emili Store, Enric Casanovas i Salvador Martorell. També esmalts de Valeri Corberó, joies de Jaume Mercadé i Ramon Sunyer, laques d'Enriqueta Pacual Benigani i Ramon Sarsanedas, pintures murals de Josep Obiols i Jaume Busquets, vidres esmaltats de Lluís Rigalt, Joan Solé, Ricard Crespo, Pere Brugués i Josep Gol.

En la publicació "Report de l'Exposició Internacional de Barcelona 1929-1930, d'Artistes Reunits de Barcelona", hi havia un escrit de Santiago Marco on es detallaven

²⁰⁰ *La Vanguardia* 18-5-1929 pàg. 4, 8 i 9 i *La Vanguardia* 19-5-1929 pàg. 16.

les dificultats per construir aquest pavelló del qual es presentaven plànols i alçat. A la fi es va poder realitzar i va constituir un èxit.²⁰¹

²⁰¹ Arxiu FAD Caixa n. 7, gener-desembre 1929. Carpeta 1/7

III.1.4. El I Saló d'Artistes Decoradors a la Cúpula del Coliseum (1936)

En el Butlletí que el FAD publicava el setembre de 1935 s'anunciava el trasllat de l'Entitat a la Cúpula Coliseum. L'espai seria el domicili social de l'entitat durant un llarg període de temps, aproximadament quaranta anys. És per això i perquè el lloc revestia unes condicions òptimes, que s'hi van fer unes obres importants per condicionar-lo, prenent-hi part la gran majoria dels socis. Santiago Marco confià la decoració de la Sala de Converses d'aquesta nova seu a Evarist Mora²⁰².

L'acte d'inauguració d'aquest nou domicili va tenir lloc el dia 16 de maig. Amb motiu d'aquest esdeveniment s'inaugurava a la Cúpula el I Saló d'Artistes Decoradors que va restar obert els mesos de maig i juny de 1936. Per organitzar aquest esdeveniment el FAD nomenà un comitè executiu format per: Santiago Marco, Manuel Capdevila, Josep Gudiol i Evarist Mora. Va ser un vertader esdeveniment social al qual van assistir les autoritats i el bo i millor de la societat barcelonina. Van assistir a la inauguració el President de la Generalitat de Catalunya, Lluís Companys, l'Alcalde de Barcelona Carles Pi i Sunyer, el Conseller de Cultura, Ventura Gasol, i altres autoritats i personalitats de món de l'art. Els parlaments van anar a càrrec del senyor Sarsanedes i senyor Marco per part del FAD i dels senyors Pi i Sunyer i Ventura Gasol per part de les autoritats. Així ho recollia la premsa amb el titular "Una inauguració solemne"²⁰³ En aquest mateix article es fa una descripció de les noves instal·lacions i se'n destaquen els plafons pintats de la Sala de Converses realitzats per Evarist Mora, així com la resta de les dependències totes decorades i construïdes pels millors artistes i industrials.

El I Saló d'Artistes Decoradors va ser un gran èxit. Va disposar d'una molt llarga llista d'expositors que estaven distribuïts en els diferents estands. En l'estand n. 5 hi exposava el decorador Josep Mir i Virgili, amb el qual col·laborava, entre d'altres, Evarist Mora com a dibuixant de les marqueteries exposades i J. Sagarra com artífex d'aquestes. Una de les poques ocasions en què trobem detallada i esmentada l'autoria dels diferents treballs realitzats per aquests artesans²⁰⁴

²⁰² Arxiu del Foment de les Arts Decoratives. Caixa n. 12 Carpeta 12/11 1935

²⁰³ *Ultima Hora*. 18-5-1936

²⁰⁴ *Guia de l'Exposició I Saló de les Arts Decoratives*. Barcelona. Foment de les Arts Decoratives, 1936

E. Clivilles escriu un article sobre aquesta exposició amb el títol “Set decoradors” en el qual fa una crítica molt favorable a tot el muntatge de l’exposició, però posant èmfasi en set dels conjunts exposats: l’obra del grup M.I.D.V.A. per un conjunt de solarium – gimnàs, Santiago Marco per un bany i *boudoir*, Valeri Corberó per un menjador, Josep Mir i Virgili i Evarist Mora per una biblioteca privada en la qual destaquen els dibuixos de les marqueteries, Jaume Llongueres que exposava un saló i Bartomeu Llongueres per una saleta de bridge amb bar. Acaba lloant tot el conjunt.²⁰⁵

Poc més tard l’esclat de la Guerra Civil va estroncar tots els projectes.

²⁰⁵ *Gaceta de les Arts* de juny de 1936.

III.2. Exposicions d'arts decoratives en la postguerra, anys cinquanta i seixanta (1941-1965)

El FAD després de la Guerra Civil va continuar organitzant la majoria de les exposicions d'arts decoratives que van tenir lloc a Barcelona. Generalment per pròpia iniciativa o, en algunes ocasions, perquè tenien l'encàrrec d'alguna entitat o de l'administració. Cal no oblidar que durant aquesta etapa les autoritats havien de donar el seu vist i plau a qualsevol activitat.

El FAD també havia participat en algunes exposicions que van tenir lloc al llarg dels anys quaranta, com els Salones de Otoño de Palma de Mallorca el novembre de 1945 i 1947, en les quals va actuar de transmissor per als expositors de Catalunya, però no hi ha constància que s'hi presentessin mobles o elements de gran format, sinó objectes decoratius com el biombo decorat sobre seda d'Evarist Mora o els gravats d'Enric Clusellas²⁰⁶.

De les manifestacions d'arts decoratives que s'havien produït als anys seixanta, se'n pot despendre que era el principi de la fi de la decoració d'interiors amb marqueteries. La clientela es diversificava i, enfront de l'elit que es decantava cada vegada més per les produccions de disseny moltes vegades d'una presència asèptica, hi havia aquelles persones, principalment de la nova burgesia generada per la guerra i la postguerra, que continuaven considerant que la llar com millor s'adequava per mostrar la seva addició a les classes dominants, era amb aquells elements que sempre s'havien admirat en les cases nobles, el que feia que encara es continuessin fabricant els mobles d'estils francesos, anglesos o austríacs.

El que també es fa evident en la informació que tenim de les exposicions dels anys seixanta és que el mobiliari cada vegada perdia espai enfront de l'exhibició dels avenços tècnics per a la llar. Apareixien nous materials i electrodomèstics de tota mena que acaparaven l'interès de tothom.

²⁰⁶ Arxiu FAD. Caixa n. 17, carpeta 17/35

III.2.1. “II Salón de Artes Decorativas dedicado a la infancia” (1941)²⁰⁷

Aquesta exposició l'organitzava la “Comisión Gestora del F.A.D” presidida per Santiago Marco. Col·laboraven en l'organització: Manuel Casas, Pere Ricart Marés, Ignasi Valls, Lluís Albert de Puig, Adrià Gual, Dolors Moya, Josep Mir i Pere Ricart Biot.

La intenció era crear un ambient adequat pels infants que en el catàleg es descriu com un “principio moral”. S'hi exhibien dinou instal·lacions i diverses vitrines en les quals participaven molts artífex de diferents especialitats. Hi havia joguines, mobiliari, publicacions, joieria, roba i calçat, teixits per a decoració, fotografia....Hi havia instal·lacions dedicades a sala de joc i jardí, una habitació per nena de 10 a 12 anys i altres on es mostraven complements de tota mena com estores, làmpades, prestatgeries, gerros...

Entre les diferents instal·lacions n'hi havia tres realitzades per Josep Mir i Evarist Mora; d'altres col·laboradors eren Mercè Llimona, Núria Armangué, Maria Cirici, Joan Pallarols, calçats Torrents, Gonzalo Comella, Antoni Ollé, el Dique Flotante, Ramon Sunyer, Francisco Nelo, Josep Pey, Enric Cluselles, Alfons Serrahima.

Aquesta exposició es pretenia que fos la continuació, com el nom indica, del I Saló d'Artistes Decoradors que va tenir lloc l'any 1936, però no es va aconseguir la consolidació d'aquesta mostra.



20 Dormitori II Saló Artistas Decoradores



21 Catàleg II Saló Artistas Decoradores

²⁰⁷ Arxiu FAD. Caixa 1941-1942

III.2.2. “Exposición de Artes Decorativas. Madrid – Primavera 1947”

El mes de juny de 1947 va tenir lloc una exposició d'arts decoratives al “Palacio del Retiro de Madrid”, amb el títol “Exposición Nacional de Artes Decorativas e Industriales”. Aquest certamen va ser convocat per la “Dirección General de Bellas Artes”, que va delegar l'organització de les aportacions catalanes a l'exposició al FAD. L'entitat barcelonina va ser nominada membre del jurat d'aquesta exposició i va participar de manera important en l'organització de l'esdeveniment.²⁰⁸ Així queda reflectit en el butlletí del FAD del mes de juliol de 1946, en un escrit de Santiago Marco en el qual explica que després de molta feina ja es pot anunciar l'esmentada exposició pel mes de març de 1947. Una carta de 17-4-1947, dirigida pel FAD a Pedro Herrera, de la “Dirección General de Bellas Artes de Madrid”, anunciava l'arribada d'Enric Clusellas a Madrid per fer-se càrrec, en nom de Santiago Marco, de les expedicions i per dirigir la instal·lació de la propera exposició.

Es va publicar un butlletí en el qual s'exhortava als socis del FAD a assistir a l'exposició de Madrid, pel triomf moral que representava per les arts decoratives aquesta exposició, on el premis s'equiparaven als nacionals de pintura i escultura. En el mateix butlletí es plantejava la visita a Madrid com un viatge turístic, que havia de durar deu dies amb tot comprès i programat per un preu per persona de 2.250.- pessetes.

Va ser un esdeveniment al qual es va donar força relleu, amb una participació del FAD de set estands d'exposició. El programa estava constituït per dues temàtiques diferents: “Artes del hogar” i “Arte Sacro”. En totes les especialitats van participar-hi artistes catalans. Els titulars dels estands eren : Valeri Corberó, Vilaró i Valls, Enric Clusellas, S.A. Verdager, Antoni Badrinas, M. Morató i Mercè Llimona. En cada stand hi participaven d'altres artistes i artesans, un total de vint-i-vuit representant les diferents especialitats.²⁰⁹

²⁰⁸ Arxiu FAD Caixa n.6

²⁰⁹ Arxiu FAD Caixa N. 21 Carpeta 1/21, Carpeta 1-2, Carpeta 1-3, Carpeta 1-4. Hi ha força documentació referent al muntatge de l'exposició i també correspondència.

Enric Clusellas participava en dos dels espais, en el de Vilarò i Valls com a projectista i en l'altre, del qual era titular, hi presentava una sala de música on s'exhibia un piano

decorat amb marqueteria (Làmina 5). Aquesta marqueteria havia estat realitzada pel taller Sagarra.²¹⁰ Enric Clusellas va obtenir-hi una medalla.²¹¹

No s'ha trobat la relació completa dels expositors ni del material exposat, però està documentat que Santiago Marco presentava una biblioteca de col·leccionista; Sarsanedas, un tocador de "plexiglàs"; Vilarò i Valls, un menjador d'estuc; Valeri Corberó, un interior de casa de camp; l'Escola Massana, un altar amb baldaquí; la casa Granell exposava tres finestrals amb projectes de Vila Arrufat instal·lats per Ars Sacra; Vallhonrat presentava una cuina i *office*; Modest Morató exposava un moble ràdio amb aplicacions d'esmalt.²¹²

L'exposició va tenir un gran èxit a Madrid. Acabada l'exposició, cartes creuades entre Santiago Marco i el Marquès de Lozoya i altres, mostren que hi va haver dificultats a l'hora de recuperar el material i passar comptes.

²¹⁰ Segons testimoni oral de Fernando Sagarra i Enric Clusellas aquest piano va ser venut a Madrid, però no saben a qui.

²¹¹ *Diario de Barcelona* 25-7-1947

²¹² Arxiu FAD. Caixa n. 20

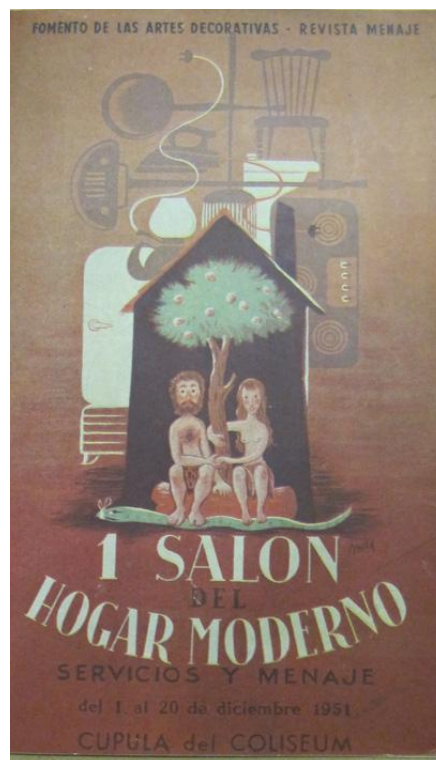
III.2.3. Salones del Hogar Moderno (1951-1959)

Aquests Salons es van desenvolupar durant nou anys consecutius a la Cúpula del Coliseum amb la col·laboració de la revista “MENAJE”, que es dedicava a la instal·lació de la llar. Tenim una informació desigual entre unes i altres, però totes elles demostren els canvis de criteri que s’anaven conformant en la societat sobre els nous conceptes d’utilitat i confort.

a) “I Salón del Hogar Moderno” (1951)²¹³

La comissió executiva d’aquesta exposició anava a càrrec de Roberto García, Josep M. Llosà, Ramon Bargués, Joan Escala, Ramon Sarsanedas, Josep Mainar, Ernest P. Guinovart, Evarist Mora i J. Clavell.

La instal·lació ocupava tres sales de la Cúpula del Coliseum en les quals s’exhibia, més que mobiliari moltes màquines i utensilis per a ús domèstic. Alguns dels materials exposats eren: cuines, neveres, aparells i articles de neteja, roba per a la llar, rentadores, planxes, aparells de calefacció, persianes, miralls, rellotges....



22 Catàleg I Salón del Hogar Moderno

La direcció del certamen feia un resum en el qual considerava que la visita de gairebé cinquanta mil persones era un èxit, com també ho era la participació de 171 expositors (industrials, decoradors, comerciants...)

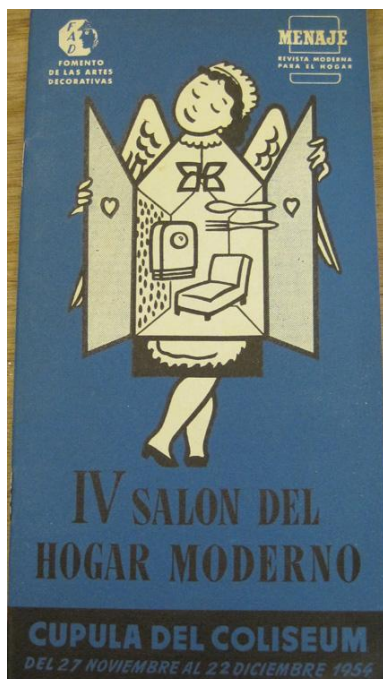
²¹³ Arxiu FAD. Caixa Exposició 1951-1952

b) "II Salón del Hogar Moderno" (1952)²¹⁴

Aquesta exposició va tenir lloc del 29 de novembre fins al 21 de desembre. La comissió executiva estava formada per: Antoni Ollé Pinell, Roberto García, Ramon Bargués, Joan Clavell, Ramon Baró, Josep Mainar, Ernest P. Guinovart, i Ramon Solanes.

Com en l'edició anterior s'exposaven els avenços tècnics per a la llar. Entre els expositors Comercial Helvética, S.A. (cafeteres i molinets), Tornado

(aspiradores), Caves Codorniu, Mosaics 23 Catàleg II Salón del Hogar Moderno Escofet, Gradulux (persianes), Portusach (rellotges) Montserrat Mainar (habitació infantil), Clavell (sala de planxa), Lluís Gili (menjador *living room*)---



24 Catàleg IV Salón del Hogar Moderno

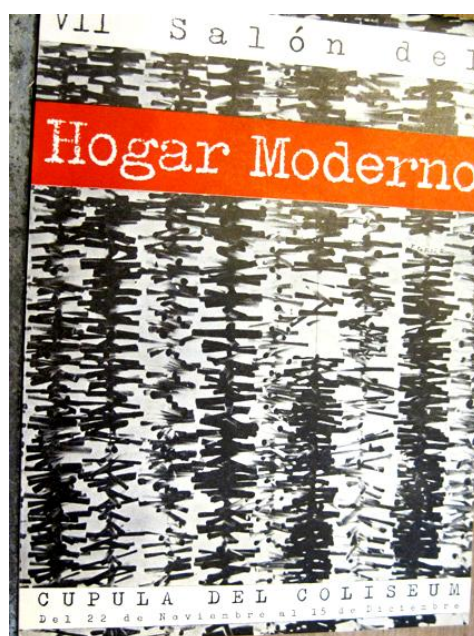


25 Catàleg V Salón del Hogar Moderno

²¹⁴ Arxiu FAD. Caixa any 1951-1952



26 Catàleg VI Salón del Hogar Moderno



27 Catàleg VII Salón del Hogar Moderno

Aquests “Salones del Hogar Moderno” ²¹⁵ es van anar presentant cada any amb la col·laboració de la revista “MENAJE”, que a partir del 1957 va passar a dir-se “ILUSTRACIÓN FEMENINA”. Els “Salones del Hogar Moderno” van presentar-se a la Cúpula del Coliseum fins l’any 1959, més o menys amb les mateixes premises, però augmentant cada any el nombre d’expositors. L’any 1960, la mostra tenia lloc del 23 de gener al 20 de febrer a la “Feria de Muestras de Barcelona” perquè el volum que havia adquirit feia impossible la seva ubicació en la seu de l’entitat.

²¹⁵ Arxiu FAD. Caixa FAD Salón del Hogar Moderno

III.2.4. L'Exposició “Pro dignificación del hogar popular” (1954)

Aquesta exposició–concurs de projectes va iniciar-se l'any 1954, però el llibret que en parla es va publicar el 1958, amb el títol “*Pro dignificación del hogar popular*”²¹⁶. Feia justament vint-i-cinc anys que havia tingut lloc la gran exposició del moble (1923) que va donar lloc a la publicació “*Per la bellesa de la llar humil*”



Com va passar l'any 1923, aquest concurs va ser proposat per la direcció del FAD, presidit en aquesta ocasió per Manuel Cases i Lamolla. Com a nou president de l'entitat, feia arribar la proposta a Federico Mayo Gayarre, “Director General del Instituto Nacional de la Vivienda”, coincidint amb els cinquanta anys de la fundació de l'entitat. El projecte va ser acollit amb entusiasme per les autoritats, el que va fer possible que el FAD convoqués el concurs de projectes de mobiliari. L'I.N.V. va subvencionar la totalitat dels premis.

28 Portada del llibret “Pro dignificación del hogar popular (1958)

Aquesta exposició va quedar recollida en la publicació d'un llibret amb un format que recorda, tot i salvant les distàncies, algunes de les premisses de la publicació de 1923. Com en aquella ocasió, el president del Foment de las Arts Decoratives escriu una introducció justificant els motius de la convocatòria. En aquest cas, explica que era deguda a un creixement molt important en la construcció de vivendes, moltes d'elles de “renta limitada”. L'objectiu de la proposta és estudiar el complement més important a tota vivenda per convertir-la en una llar: els mobles i la decoració.

El concurs anava adreçat a arquitectes i decoradors, buscant la humanització i el bon gust a uns preus assequibles i la resposta va ser força positiva. En la presentació es fa referència a d'altres propostes que havien portat a terme a França i Holanda, però que quedaven molt allunyades de la situació a Catalunya, on calia elevar el nivell social per aconseguir despertar un millor sentit de l'estètica.

²¹⁶ Arxiu (FAD). *Pro dignificación del hogar popular*. Barcelona, 1958

El Jurat el constituïen el “Delegado del Instituto Nacional de la Vivienda; el Presidente del FAD; el Director de la Escuela Superior de Arquitectura; el Director de la Escuela de Artes i Oficios i Bellas Artes; el Director de la Escuela del Trabajo de la Excm. Diputación; el Director de la Escuela Massana del Excmo. Ayuntamiento; el Presidente del Gremio de Carpinteria i Ebanisteria; el Presidente de la Agrupación de Arquitectura del FAD i tres artistas decoradores, nombrados por el Consejo Directivo.”

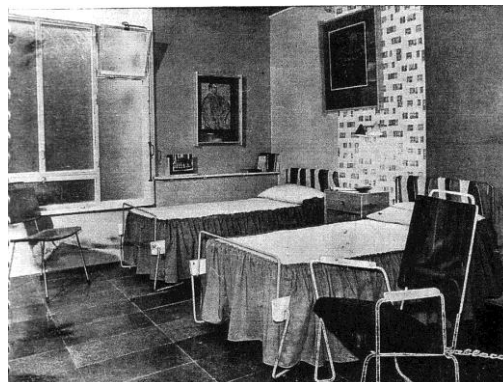
El concurs presentava dues tipologies de mobiliari: mobiliari rural i mobiliari per a vivendes a la ciutat. Va haver-hi més propostes per a mobiliari ciutadà que rural i els projectes que es van considerar més interessants van ser realitzats i instal·lats en diferents habitacions de la Cúpula del Coliseum. Com es pot observar en els tres dormitoris de les il·lustracions n. 29, 30 i 31 hi ha una mostra de les diferents tendències que es trobaven presents entre els dissenyadors.²¹⁷



29 Carlos M^a Baró per a vivenda rural



30 Antoni i Jordi Badrinas per a vivenda urbana



31 Antoni de Moragas per a vivenda urbana

²¹⁷ *Pro dignificación del hogar popular*. Barcelona. Fomento de las Artes Decorativas. 1958, pàg.15, 22 i 39

Les propostes presentades al concurs són prou diverses i abracen estils molt allunyats que van des de la recreació del mobiliari del segle XVIII per a la vivenda rural, passant per un dormitori que encara té reminiscències noucentistes i acabant en un projecte pensat per ser fabricat en sèrie, perquè qui adquirís aquest moble el pogués muntar com un “juego de mecano”, deixant a la resta d’elements decoratius la personalització en cada cas. Es van atorgar premis diferenciats pel mobiliari rural i pel mobiliari destinat a la vivenda urbana. En el tema rural es van concedir dos primers premis a: Carlos M^a Baró i María Ferrer. En el tema del mobiliari urbà els primers premis van ser quatre a: A. De Moragas Gallisá, Valerio Corberó, E. Taltavull i C. Marqués. Tres segons premis a: Ramón Muixí, Luís García i A. i J. Badrinas. També van rebre menció honorífica i accèssit: Ramón Muixí pel tema rural i Juan Ventura, Esteban Mach, Jaime Vallés, Ricardo Roura, Conrado Sastre, J. Bueno i R. Mas pel tema del mobiliari per a la vivenda de la ciutat.

Federico Mayo Gayarre va venir personalment a Barcelona per lliurar els premis i en el seu discurs es va referir a les ajudes de les Caixes d’Estalvis i del propi “Instituto Nacional de la Vivienda” per resoldre aquest problema, especialment als nous matrimonis.

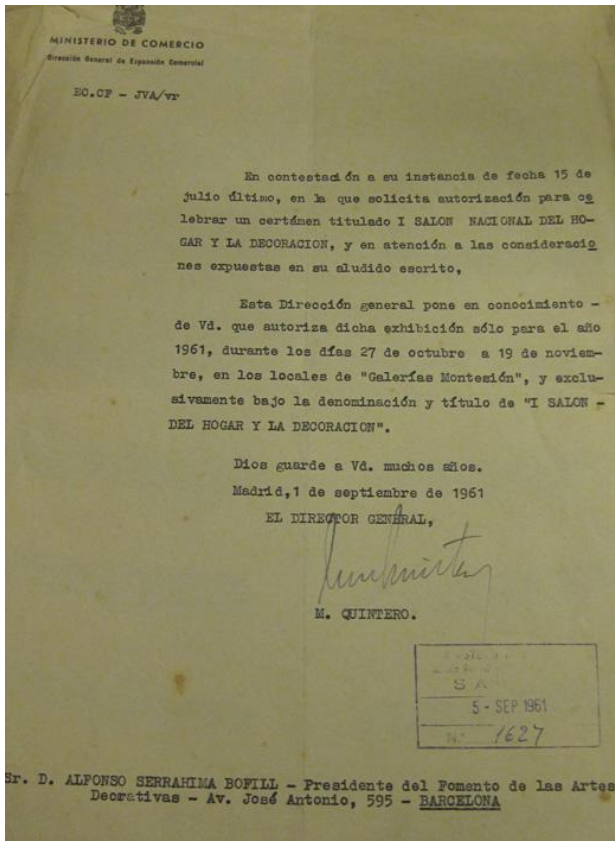
Tot i la constància absoluta que en aquell moment s’estava aplicant molta marqueteria en el mobiliari, per primera vegada no tenim cap indicatiu que ens permeti afirmar que les marqueteries del taller Sagarra participessin d’alguna manera en aquest concurs. De fet, les marqueteries anaven sobretot adreçades a la imitació dels mobles d’estil, la qual cosa es reflecteix en les consoles i penja-robes de molts rebadors i, quan es tractava de productes de qualitat, en projectes personalitzats. Però de cara al futur del mobiliari modest, s’anirien simplificant les formes com es pot veure en molts dels projectes d’aquest llibre i s’anirien adoptant nous materials en la seva realització com són el tub, vidre, plàstic o fòrmica entre d’altres, que ferien inviable la utilització d’aquest element decoratiu.²¹⁸

²¹⁸ Arxiu FAD *Pro dignificación del hogar popular*. Barcelona. Ed. Fomento de las Artes Decorativas, 1958

III.2.5. “I Salón Nacional del Hogar y la Decoración” (1961)²¹⁹

Aquesta mostra va tenir lloc el mes de novembre de 1961 i es va ubicar a les “Galerías Montesión”, al carrer Rosselló n. 214 de Barcelona.

El comitè executiu estava format per Alfons Serrahima, president del FAD; Jordi Galí, sots president; Antonio Tiffón, director de la “Feria de Muestras de Barcelona”; Jordi Musons, secretari del FAD que era el delegat executiu del “Salón”; Magí Vilardell,



president del Gremi Sindical de fusters, ebenistes i similars; Josep M. Sangenís, vocal nacional de fabricants de mobles en sèrie; Pau Monguió, arquitecte secretari d'ADI-FAD; Santiago Pey, dissenyador; Joaquim Mir, decorador; Joan Soler, president del subgrup de fabricants de mobles metàl·lics; Constantino Pérez, secretari nacional de l'agrupació sindical d'inventors espanyols i Joan Tomás, delegat comercial de publicitat i relacions públiques. Aquesta exposició era un projecte llargament desitjat per la directiva del FAD, però l'espai de la

32 Autorització pel "I Salón Nacional del Hogar y la Decoración"

Cúpula del Coliseu era insuficient per acollir-la. Per això es va buscar la col·laboració de la “Feria de Muestra de Barcelona” i el seu director, José Antonio Tiffón, va acollir la iniciativa amb entusiasme i va posar a disposició del FAD el pavelló n. 1 de la “Feria”, però el pavelló necessitava ser reformat segons la nova “Reglamentación Nacional de Ferias i Exposiciones”.

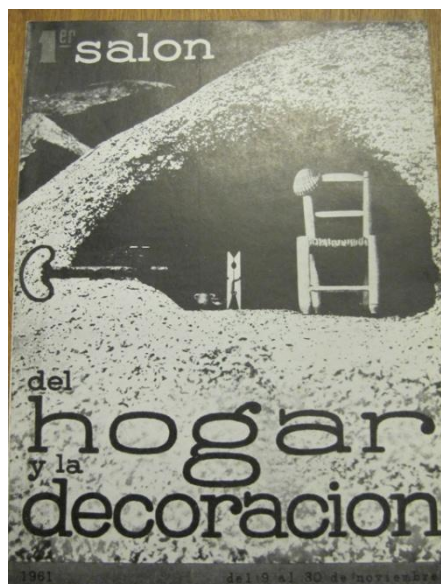
²¹⁹ Arxiu FAD. Caixa any 1961

Per poder posar en marxa el projecte l'any 1961, mentre es feien les obres d'adequació del pavelló, es va arribar a un acord amb les "Galerias Montesión", comptant amb el patrocini de l'Ajuntament de Barcelona i de la "Feria de Muestras". Aquest espai reunia una sèrie de condicions òptimes, tant per la seva cèntrica ubicació com per les seves dimensions. L'exposició ocupava una superfície de 10.000 metres quadrats repartits en tres plantes i acollia gairebé 400 expositors, que presentaven les seves últimes novetats en articles per a la llar.

Es dedicava al mobiliari i a la decoració la secció més àmplia. Les diferents seccions es distribuïen entre: moble clàssic (artesanía i sèrie), moble actual, mobiliari per a hotels, clíniques, cinemes, col·legis, indústries i comerços. Hi havia seccions de diferents complements com catifes, tapisseries, ceràmica, joieria, orfebreria, llibres i revistes, plàstics i aparells electrodomèstics.

Va ser una mostra important a la qual es va donar molta difusió. La premsa publicava el mes de juliol l'anunci dels concursos als quals havia de donar lloc l'exposició²²⁰: Concurs de moblament de la llar popular que patrocinava el FAD amb un premi de 50.000,- pessetes; Concurs de la casa prefabricada que patrocinava el Centro Informativo de la Construcción amb un premi de 50.000,- pessetes; Concurs de disseny industrial aplicat al moble patrocinat pel FAD amb un premi de 15.000,- pessetes; Concurs de tapisseries i catifes patrocinat per Tapisseries Tronc i Concurs de cartells patrocinat pel FAD amb un premi de 10.000,- pessetes.

Entre els que presentaven mobiliari hi havia Jordi Vilanova de "La Cantonada" que optava al concurs del "Amueblamiento del Hogar Popular", Portusach amb rellotges, Santiago Pey de "Disenyart", Mobles Pallarols...



33 Catàleg del "I Salón Nacional del Hogar y la Decoración"

²²⁰ *La Vanguardia* 8 de juliol 1961 i *La Hoja del Lunes* 10 de juliol 1961

III.2.6. “I Salón Hogarhotel” (1962)

Aquest seguit d'exposicions dels “Salon del Hogar Moderno” que van tenir lloc a la Cúpula del Coliseum van ser l'origen, a partir de l'any 1962 del que havia de ser la macro exposició que va prendre per nom Hogarotel i que va perllongar-se fins l'any 1980, quan es va escindir i els empresaris dedicats a l'hoteleria van organitzar un saló anomenat Hostelco i el sector de la llar va iniciar el salons ExpoHogar.

Tot havia començat a la seu del Foment de les Arts Decoratives, com una manifestació més de les inquietuds dels seus dirigents per donar a conèixer les novetats que s'evidenciaven de cara a la bellesa de la llar i el seu confort als anys seixanta del segle passat. Com diu Jordi Mussons²²¹, “Un grup d'homes del Foment de les Arts Decoratives, en col·laboració amb directius de la revista « Menaje ».

²²¹ Arxiu FAD. *Butlletí Foment de les Arts Decoratives* 1967, pàg. 10

III. LA RENOVACIÓ DE L'ART SACRE (1915-1965)

La figura de Mn. Manuel Trens i Ribas i el seu paper en el procés renovador de l'art de l'Església (1915-1965)

Exposicions d'art sacre abans de la Guerra Civil (1925-1928)

Exposicions d'art sacre en la postguerra, anys cinquanta i seixanta (1939-1957)

IV. LA RENOVACIÓ DE L'ART SACRE. (1915-1965)

El fet que moltes de les marqueteries que s'han localitzat siguin de temàtica religiosa, ha tingut com a conseqüència la necessitat d'estudiar l'evolució de l'art de l'església per poder comentar els canvis tècnics i iconogràfics que es poden observar tant en els projectes com en les marqueteries realitzades.

Per explicar l'evolució de l'art sacre a Catalunya durant el període motiu d'estudi, s'ha cregut adient tirar enrere en el temps, ja que el procés de renovació s'havia iniciat molt abans, sota els auspicis del Papa Pius X, mort el 1914.²²²A Catalunya va tenir una influència important en els primers passos el bisbe Torras i Bages.

Mn. Manuel Trens, una de les figures cabdals d'aquest procés evolutiu, tant per la seva vàlua com per haver-hi participat al llarg de tot el període, opinava que la situació artística de l'art sacre a principis del segle XX era "viciada i decadent", per la qual cosa creia que calia una reforma profunda per posar-lo al dia. També considerava que això es corresponia amb la pietat de l'època i la poca cultura eclesiàstica. La presència de l'església en el camp de l'art patia una contracció important, fins al punt que les avantguardes artístiques no acostumaven a dedicar-se a temes religiosos. Per dir-ho amb paraules autoritzades es transcriuen les del mateix Mn. Manuel Trens:

“Esgotada l'època barroca, refredat i encarcarat l'art romàntic, que fou una elegant protesta contra la disbauxa del barroquisme, les esglésies que de temps ja havien perdut l'hegemonia artística i s'havien deslligat dels centres intel·lectuals que anteriorment havien servit de norma o suggerència, varen caure en mans d'arquitectes generalment municipals, especialistes en mataderos i mercats.

Tots plegats com a solució còmoda i prestigiada pel romanticisme adoptaren l'estil gòtic, exaltat en aquell temps com estil eminentment religiós.

La pintura religiosa monumental era inexistent (...) Els artistes defugien el tema religiós. I d'altra banda ningú no en sentia la urgència (...) L'escultura religiosa

²²² *Gran Enciclopèdia Catalana Vol.11*. Barcelona. Ed. Enciclopèdia Catalana, S.A. 1978, pàg. 643

va cobrir les seves misèries amb vestidures postisses (...) L'escultura de talla de fusta es va talleritzar, es va convertir en una indústria que es concentrà en la ciutat d'Olot...”²²³

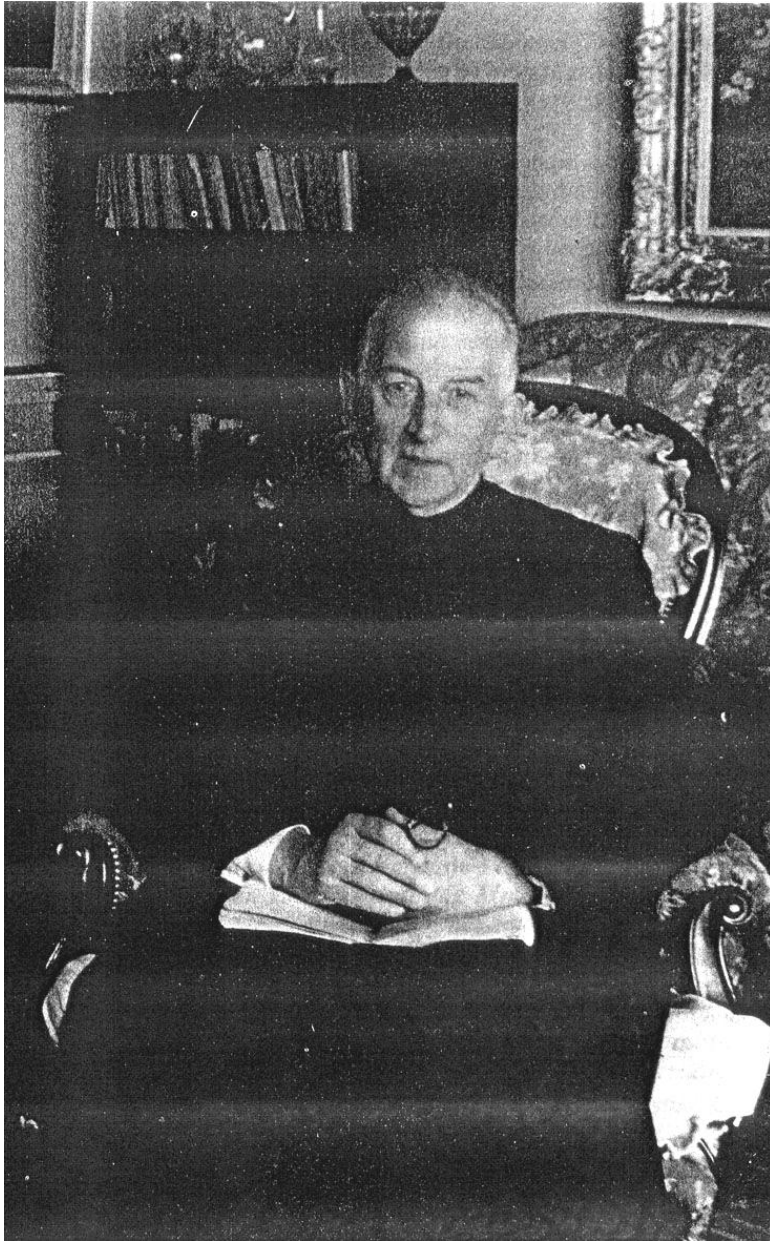
Davant la necessitat de renovació de l'Art Sacre, que havia iniciat el benedictí belga Lambert Beauduin²²⁴, es va produir una reacció que tenia les arrels en l'esperit d'una Renaixença que es pretenia integral, que va suposar una etapa en la qual Catalunya va viure un extraordinari esclat cultural on confluïen artista i societat. D'això n'és exemple el fet que Domènech i Montaner i Gallissà van ser presidents de la Unió Catalanista.

El primer impuls decidit per canviar aquesta situació “decadent” es va produir l'any 1915, quan va tenir lloc el I Congrés Litúrgic de Montserrat acollit a l'abadia del mateix nom.

²²³ ADB Trens, Manuel “El Congrés Litúrgic de Montserrat de 1915 i la seva projecció en el terreny de les arts plàstiques.” a Arxiu Mn. Trens -5- Estudis - Congrés Eucarístic (Comissió d'art) (compacte 179-180). Text de la ponència presentada per Mn. Trens en el II Congrés Litúrgic de Montserrat que va tenir lloc del 5 al 10 de juliol de l'any 1965, pàg. 6, en la qual fa una exposició de l'evolució que l'art religiós va tenir al llarg d'aquests cinquanta anys.

²²⁴ Janeres Sebastià. GEC Vol. 3. Barcelona. Ed. 62, S.A. 1971, pàg. 348

IV.1. La figura de Mn. Manuel Trens i Ribas i el seu paper en el procés renovador en l'art de l'església catalana.



34 Mn. Manuel Trens i Ribas

Parlar de la renovació de l'art sacre a Catalunya fóra molt difícil sense tenir en compte algunes personalitats i entitats que en van ser directament impulsores. Entre aquestes persones, Mn. Manuel Trens va tenir gran rellevància en tot el procés i és per això que es tractarà expressament de la seva figura.

IV.1.2. Mn. Manuel Trens i Ribas (1892 – 1976)

Manuel Trens i Ribas, nascut a Vilafranca del Penedès l'any 1892, era el quart fill en el si d'una família que tenia una fàbrica de xocolata i que estava molt vinculada a les entitats culturals de la vila. La formació de Mn. Trens va tenir lloc al Seminari de Barcelona i va ser ordenat sacerdot l'any 1914 a l'església de la Mare de Déu de la Mercè de Vic, de mans del Bisbe Torras i Bages²²⁵. Va celebrar la seva primera missa a la Parròquia de la Santíssima Trinitat de Vilafranca. Una vegada acabats els estudis eclesiàstics, Mn. Trens va obtenir el doctorat en Arqueologia Sagrada per la Universitat Pontifícia de Tarragona.

A Vilafranca, Mn. Trens va promoure diferents actuacions al llarg de la seva vida. Va ser a iniciativa seva que van tenir lloc tres exposicions artístiques al Penedès, la primera de les quals va tenir lloc a Vilafranca (1926), que va acabar sent el nucli del Museu, i amb la qual va demostrar la seva capacitat d'organització. L'acompanyaven en aquesta aventura Pere Bohigas, Emili Berger, Francesc Bové, Ricard Fortuny, Antoni Martorell, Pere Mas i Jaume Valero. El cartell d'estil noucentista que anunciava l'exposició de l'any 1926 el firmava Enric C. Ricart i va ser publicat a "L'amic de les arts". Les exposicions van tenir una participació molt alta d'artistes entre els quals hi havia: Miquel Utrillo, Joaquim Mir, J.F. Ràfols, Pau Casals, Francesc Pujols, Josep M. Junoy, Josep Carbonell, Joaquim Sunyer, Cabanyes, Santiago Rusiñol, Lluís Plandiura, Ramon Casas, Francesc Domingo, Pere Inglada i E. Meifrén, entre d'altres. La segona es va presentar al Vendrell (1927) i la tercera a Vilanova (1929). Se n'havia previst una a Sitges que no es va arribar a celebrar.

També va ser idea seva l'obertura a Vilafranca d'una escola d'art al carrer de la Font (1926-27). Aquesta escola la va dirigir l'artista de Girona Jaume Busquets i Mollera.²²⁶ Tot i la curta vida d'aquest centre per motius econòmics, va ser un intent força interessant. Una altra empresa en la qual va col·laborar va ser en la fundació del Museu

²²⁵ El bisbe Torras i Bages, nascut a Les Cabanyes, tenia casa a Vilafranca on havia residit durant uns quants anys i era amic de la família Trens.

²²⁶ BENACH, M. *Els vilafranquins del segle XX*. Vilafranca del Penedès. Ed. L'autor. 1978, pàg. 241

del Vi (1945), en aquest cas podem dir que amb èxit, ja que perdura a dia d' avui, amb una evolució i creixement constants.

Una de les activitats més del gust de Mn. Trens, de tota la vida, era la literatura en diferents vessants. Sempre va col·laborar en les publicacions de Vilafranca, de les quals moltes vegades n'era el promotor. Per fer-ho, acostumava a fer servir diferents pseudònims i els temes tractats podien ser molt diversos com ho prova la seva continuada publicació a la revista avantguardista "Hèlix", en la qual, sota pseudònim, publicà traduccions de fragments de l'Ulisses de Joyce. De la seva activitat com a traductor n'hi ha diferents mostres, ja que a més de l'anglès parlava el francès i l'alemany.²²⁷

A partir de l'estudi bibliogràfic que va realitzar Felip Capdevila i Rovira²²⁸ de l'obra literària de Mn. Trens, es pot veure la immensa tasca que aquest va portar a terme en el camp literari al llarg de la seva vida. La primera cosa publicada porta data de 10 de juliol de 1910 i l'última, del mes d'agost de 1975. Els temes i els mitjans eren diversos, però el gruix més important de la seves publicacions és sense cap mena de dubte l'art litúrgic. L'obra portada a terme per Capdevila és tan completa que per força cal buscar en les seves pàgines tant les obres de gran envergadura com els articles publicats en diferents diaris i revistes.²²⁹

Mn. Trens sempre estava disposat a participar en el que se li demanava com, per exemple, traduir obres de teatre, com el drama litúrgic "Les deu Verges" que va traduir d'un original del segle XIV²³⁰ o també el cas de dues peces breus de Henri Ghëon que va traduir per a ser representades com l'anterior en el "Centro de Acción Católica" de Vilafranca el març de 1948. Les obres citades en són només un exemple, però de traduccions de teatre n'havia fet moltes en diversos camps literaris²³¹.

²²⁷ COLL-VINENT, S.. *Manuel Trens, liturgista, historiador i amant de l'art*. Barcelona. Ed.Facultat de Filosofia de Catalunya Universitat Ramon Llull. 2010, pàg. 83-89.

²²⁸ Aquest treball valgué a Felip Capdevila i Rovira el I premi del tema "Vilafranquí" en el XIè concurs Sant Ramon de Penyafort l'any 1983,

²²⁹ CAPDEVILA, F.. *Bibliografia de Mn. Trens*. Vilafranca del Penedès. Ed. Museu de Vilafranca, 1984

²³⁰ "Acción Católica" Año VII n. 17, pàg. Vilafranca del Penedès, 26 d'abril 1947, pàg.131

²³¹ Centre de documentació de VINSEUM. "Manuel Trens Ribas"

Aquestes publicacions que fins l'any 1936 eren fetes en català, van passar a ser redactades en castellà durant els primers anys de la postguerra i, més tard, va tornar a publicar en català.

Només com a petita mostra de la seva afeció literària es pot dir que va col·laborar, fundar i dirigir “Vida Cristiana” i “Ars Sacra”, va participar en el “Full Dominical”, “La Publicitat”, “La Veu de Catalunya”, “El Matí”..... Entre les seves moltes publicacions potser les més conegudes són: *Lo que debe ser un museo diocesano* (1916), *Sant Francesc d'Assís i l'art contemporani* (1926), *Oracional litúrgic* (1926), *La peinture gothique jusqu'à Ferrer Bassa* (1933), *Les peintures de Ferrer Bassa* (1936), *Maria, iconografia de la Virgen en el arte español* (1952), *Vilafranca senyora vila* (1964), *Les majestats catalanes* (1967) i un llarg etcètera.

Els interessos de Mn. Trens eren múltiples i en un altre tipus d'activitats, ajudat de Mn. Lluís G. Feliu, va ordenar l'arxiu notarial de la vila, entre 1929 i 1931²³², tasca força important si considerem que es tractava d'un total de 1962 volums, que comprenien des de mitjan segle XIV fins al XIX, afegint-hi la documentació contemporània.²³³

En un terreny més personal, hi ha testimonis que el descriuen en diferents aspectes “Comptaríeu amb els dits de la mà els capellans del seu temps (...), amb un angle d'obertura intel·lectual més ample i tolerant que el de Mn. Trens”²³⁴. “La seva agudes verbal, feta de malabarismes dialèctics, era la viva i espurnejant expressió externa d'una agilitat mental prodigiosa”²³⁵. “Capellà dotat de gran vocació sacerdotal, (...) ens unien les nostres preferències en el treball, l'art en tots els aspectes, (...) ens agradava fer excursions per la muntanya i el mar, (...) En el treball, quan es tracta de l'Altar, Mn. Trens hi posa tot el que sap per donar a Déu, (...) és l'animador d'exposicions, publicacions i visites, amb la colla dels amics que té sempre al seu costat, (...) I si quan

²³² Aquest arxiu conté un total de 1962 volums que van de mitjans segle XIV al segle XIX. El protocol més antic és de 1345.

²³³ MAS, P. *Vilafranca del Penedès*. Barcelona. Ed. Barcino, 1932, pàg. 207

²³⁴ SABATÉ, A. a la introducció a *Bibliografia de Mn. Manuel Trens i Ribas*. Vilafranca del Penedès. Vilafranca del Penedès. Ed. Museu de Vilafranca. 1984, pàg. X

²³⁵ MERCADER, J. *El nostre Mn. Manuel Trens. A Miscel·lània penedesenca*. Ed. Institut d'Estudis Penedesencs, 1982, pàg. 143

és l'hora de treballar treballa, arriba l'hora del repòs i es presenten les hores de posar alegria i rialles i s'hi entrega tant com sia possible, (...) Estones d'aquestes, les havíem passat en el soterrani de la botiga de l'orfebre Ramon Sunyer, reunits els amics sacerdots, i una bona colla d'artistes, en lo que anomenaven "el soviètic catòlic"²³⁶. "El Dr. Trens era admirable en tot: com a persona, en el seu sacerdoci, seu temperament, en la seva erudició, en el seu art i àdhuc en el seu vestit..."²³⁷

²³⁶ A.D.B Arxiu Trens n. 15 Personal – Correspondència, document "Mossèn Trens, un amic per a totes les hores. (no està firmat ni datat)

²³⁷ MARTÍ, J. M. Mn. A la introducció a *Bibliografia de Mn.Manuel Trens Ribas*. Vilafranca del Penedès. Ed. Museu de Vilafranca, 1984, pàg XVIII. (Moltes persones que l'havien conegut fan esment de la seva elegància en el vestir i de la seva bonhomia en el tracte personal)

PROEMI A LA REPRESENTACIÓ
FETA AL TEATRE-ESTUDI DE L'ESCUPTOR COLLET, *

LLEGIT PEL SEU PROPI AUTOR

Si voleu veure el món per un forat
veniu a Horta, veniu a can Collet.
El camí és llarg, ^{però} l'any jovenet
^{font}coratge dóna i temeritat.

No temeu! ^{ve}Les pedres i els guixots,
restes d'un món d'ensomni i ^{de}mentida,
espantats per l'alè de nova vida,
han fugit com per tardó els falziots.

Ni l'esglai tindreu de trobar polsina,
ni les eines de l'inspirat tocòleg,
que en el ^{donant}desvari d'un encès monòleg
al món posa éssers de pastelina.

Aquí Avui es fa ^{escultura}escultura viva.
Les estàtues surten de ^{l'art}l'encanteri.

Silenci, ^{honcs}respecteu el misteri
que ^{fa anar}porta l'ànima ^{en}la deriva.

L'escena, com de monges locutori,
té frisances de cartró ondulat.

^{Les}Carotelles ^{en}cada costat
^{no}diuen ^{que}el benestà és giratori.

J Barrera d'aquesta tèbia clausura,
que ja ^{batega}batega per dir son secret,
sols sé que hi ha gent, i no és cap retret,
que ^{ha}apostata de llur pròpia figura.

Deixen ^{també}també ^{tots}vostre propi afany;
^{és}hora d'ombres, no de realitats.

^{Profitem}Profitem ^{de}saber les veritats
com el qué mira pel forat d'un pany.

MANUEL TRENS, Prev.

Horta, 2 gener del 1944.

* Charles Collet, escultor suís, resident a Horta (Barcelona),
en el dia de l'estrena d'una sèrie peces de teatre for-
miliar.

IV.1.3. Trajectòria en la renovació de l'art religiós

En l'exposició que es fa a continuació, les dades s'aporten en ordre cronològic, amb la intenció de mostrar l'evolució en la vida professional de Mn. Trens i fer més fàcil d'entendre el temps històric en què va viure.

Mn. Manuel Trens, aquest eclesiàstic historiador de l'art, poc després de ser ordenat sacerdot, l'any 1914 va ser destinat com a coadjutor de la Parròquia de Sant Cebrià de Tiana. L'any 1916 li va ser encarregada la càtedra d'Arqueologia Sagrada al Seminari Conciliar del carrer Diputació de Barcelona, càrrec que va ostentar fins l'any 1935 quan la seva crítica al resultat d'una reforma al presbiteri del Seminari de Barcelona va ser la causa de la seva expulsió de la docència de l'art litúrgic.²³⁸

També any 1916, va accedir, per oposició, a la direcció del Museu Diocesà de Barcelona i en va ser el primer conservador fins l'any 1967, donant-li un gran impuls. Aquest museu va néixer en el si del Seminari barceloní i la causa de la seva creació va ser precisament la nova assignatura d'Arqueologia.²³⁹

L'any 1917 va ser nomenat capellà del Col·legi de les Rv. Dominiques d'Horta, càrrec que va exercir fins a finals dels anys seixanta.

Amb data de 22 de març de l'any 1921, va ser nomenat Consiliari del Cercle de Sant Lluc. Mn. Trens va mantenir aquest càrrec fins l'any 1963, en què va dimitir²⁴⁰. L'any

²³⁸ AYMAR, J. *Manuel Trens, liturgista, historiador i amant de l'art*. Barcelona. Ed. Facultat de Filosofia de Catalunya. Universitat Ramon Llull. 2010, pàg.41

²³⁹ Enric Reig i Casanova, bisbe de Barcelona, va ordenar la recollida de les peces d'art, fora de servei, que es trobaven escampades a les parròquies de la Diòcesi, amb la intenció que fossin útils per a les classes d'Arqueologia. En poc temps es van recollir prop de sis-cents obres, que una vegada catalogades, van donar com a resultat un conjunt prou interessant per formar el nucli d'un museu. Durant la Guerra Civil, aquest museu va ser saquejat i incendiat. Passats uns quants anys i un cop reformat, es va tornar a obrir l'any 1960 en el mateix lloc, amb la recuperació inclús d'algunes obres que havien anat a parar a museus americans. Mn. Trens va fer gestions l'any 1953 i va aconseguir recuperar de *The Art Institute of Chicago* una peça de Sant Cugat, que aquest Museu tenia en el seu poder des de l'any 1942. (Arxiu Trens. Arxiu Diocesà de Barcelona) La col·lecció va anar creixent i el local va quedar petit. L'any 1991 va acabar instal·lant-se a l'edifici de la Pia Almoina, al costat de la Catedral, on en l'actualitat es pot visitar.

²⁴⁰ A.D.B. Arxiu Mn. Trens n. 15 Personal – Correspondència. (Mn. Trens va ser Consiliari de Sant Lluc per espai de quaranta-dos anys. La seva dimissió potser era lògica, però el cert és que va estar precedida per un dels moments més turbulents que mai havia viscut aquesta entitat. L'any 1960, era President Ramon Guardans i Vallés, i una part dels associats no van acceptar un segon mandat, creant una Junta paral·lela. Això va arribar a provocar la intervenció de l'autoritat (doc. n. 34), i un malestar manifest entre

1923, va constituir en el si d'aquesta entitat la secció Amics de l'Art Litúrgic, a partir de les reunions amb els seus amics artistes com Francesc Folguera, Puig Boada o Ramon Sunyer, entre altres; tots ells amb la il·lusió d'influir en la renovació de l'art religiós.

Amb motiu de la fundació de l'Associació Amics de l'Art Litúrgic, Mn. Trens donà una conferència, de la qual Casimir Dalmau en feia un extens comentari a la pàgina de crítica artística de *La Vanguardia*²⁴¹. En aquest comentari hi ha dos punts que es destaquen de manera important: primer, l'afirmació que conservar l'art gòtic com exclusiu de l'art litúrgic havia endarrerit el seu normal desenvolupament. El segon punt en què se centra el comentari és la declaració d'intencions amb que naixia aquesta associació, que no era altra que donar suport a tots aquells, que tenint a veure amb la producció d'obres de tot tipus per a l'església, necessitessin assessorament i consell.

Mn. Trens defensava que l'art gòtic era en el seu origen tan religiós com civil. El seu pensament envers la relació entre l'església i l'art es podria dir que queda definit en el text següent:

“La Iglesia siempre ha encontrado en el arte una forma de contacto inmediato con el mundo.

El arte ha sido para la Iglesia un paso hacia la espiritualidad de servicio de todos los hombres.

Desde Giotto, Fray Angélico, Duccio conjuntamente con Huguet, Serra, Dalmau, hasta los cartujos de Vázquez Díaz llegando a la “Corona de Espinas” de Manasser y a la capilla de Vance el Matisse, media indudablemente un abismo, no solamente de concepto, sino también de técnica i de enfoque del tema.

els socis. En morir l'any 1963 Ramon Sunyer, que havia estat qui més s'havia oposat al nomenament de Guardans, després d'un intercanvi epistolar amb l'amic comú Rafael Sarrahima, Mn. Trens decideix dimitir del seu càrrec de Consiliari. Així ho expressa en una carta dirigida a l'arquebisbe Dr. Gregorio Modrego Casaus, amb data 20-9- 1963. En aquesta mateixa carta dona a entendre que creu necessari un canvi amb persones més joves, ja que el Cercle de Sant Lluç ja no tenia res a veure amb l'esperit que abans l'animava. Amb data 5-11- 1963, remet una carta als socis fundadors en la qual fa saber la seva decisió.

²⁴¹ DALMAU, C. “ Amigos del Arte Litúrgico ”. *La Vanguardia*, ed. Sábado, 28 octubre 1922, pàg. 9

Ello es pués un magnífico ejemplo de que la Iglesia ha mantenido una evolución, y ha sabido estar en todo tiempo con los creadores que han reflejado siempre la necesidad espiritual y material de su época. Iglesia y arte no pueden ser nunca dos conceptos disociados, si ello sucede es que algo falla en la relación entre los hombres”.²⁴²

Mn. Trens també figurà en el grup inicial de la Fundació Bíblica Catalana (1922), com encarregat dels llibres del Nou Testament. Així mateix, formava part del comitè de direcció de l’entitat “Amics de l’Art Vell”²⁴³ des del començament de les seves activitats, el gener de 1929. Aquesta associació va realitzar vint-i-tres projectes fins l’any 1935, amb la finalitat de salvaguardar les obres artístiques del país. Al mateix temps era membre consultiu de “Los Amigos del Arte Nuevo”, des de 1931.

Col·laborà en la fundació de l’Institut Amatller d’Art Hispànic (1941)²⁴⁴ en estreta col·laboració amb Mn. Gudiol. Des d’aquesta institució va treballar en la preparació de les exposicions que van tenir lloc al Palau Güell – Comillas i la posterior publicació de llibres editats per l’editorial Subirana. Va actuar com a conseller de Teresa Amatller en l’ingent treball que en favor de l’art tenia lloc en la Fundació que ella presidia.

Va ser delegat per l’Institut d’Estudis Catalans, per intervenir en els congressos d’Història de l’Art a Estocolm i a París²⁴⁵. L’any 1932 va impartir conferències en un curs sobre l’art català a la Universitat de la Sorbona a París.²⁴⁶

La influència que va tenir Mn. Trens no es va limitar a l’art religiós, sinó a bona part de la cultura catalana. A Catalunya entre 1914 i 1935 es va viure una etapa de gran vitalitat cultural, en la qual va participar activament. Es va crear la Mancomunitat de Catalunya, l’Institut d’Estudis Catalans, la Biblioteca i els Museus de Catalunya, entre d’altres institucions. A nivell general van canviar moltes coses en néixer el cinema, la ràdio,

²⁴² Arxiu Cercle de Sant Lluc. Es tracta d’un text per a una conferència de Mn. Trens en qualitat de Director del Museu Diocesà. No porta data.

²⁴³ MARTINELL, C. *Amics de l’Art Vell*. Barcelona. 1935

²⁴⁴ Llibre de Junes de la Fundació

²⁴⁵ A.D,B- Arxiu Mn. Trens n.15 Personal – Correspondència. “Méritos” (no especifiquen les dates dels congressos)

²⁴⁶ A.D.B. Arxiu Mn. Trens n.11 Treballs

amb l'expansió de les comunicacions, la fotografia...²⁴⁷ . Va veure néixer moviments culturals com el Noucentisme i les avantguardes, va passar per la Dictadura de Primo de Rivera, la proclamació de la II República, la restauració de la Generalitat de Catalunya, la redacció i aprovació de l'Estatut de Núria....

Les activitats de Mn. Trens es van veure estroncades per la Guerra Civil a causa de la seva condició religiosa. De Mn. Trens en diu *l'Arxiu de l'Església catalana durant la Guerra Civil*²⁴⁸, que era un convençut separatista que va poder sortir "tranquil·lament" de Barcelona durant el mes de juliol de 1936, sota la protecció de la Generalitat. Encara en un altre lloc se l'anomena com a sacerdot catalanista citat en ordre n. 250, donant notícia que en aquell moment residia a la localitat de Casteluzudari, a França.

Acabada la guerra la situació havia canviat molt i algunes coses van trigar força a normalitzar-se, però Mn. Trens, que va retornar a Barcelona el mateix any 1939, malgrat les limitacions imposades pel nou règim i davant la impossibilitat de reprendre les activitats al Cercle de Sant Lluc, aquell mateix any va crear l'empresa Ars Sacra, amb la col·laboració de molts dels artistes que com ell havien estat vinculats als Amics de l'Art Litúrgic.

Mn. Trens orientava, assenyalava els camins, organitzava exposicions col·lectives i monogràfiques de rellevància, entre les quals sobresortí la que va tenir lloc durant el Congrés Eucarístic Internacional de Barcelona (1952) al Saló del Tinell. El tema de l'exposició era sobre les Custodies d'Espanya²⁴⁹. Resultat d'aquesta exposició va ser la publicació d'un llibre amb un treball seu que porta per títol *Las Custodias Españolas*²⁵⁰, publicació esplèndida que conté un estudi molt notable sobre l'origen d'aquest element eucarístic i del seu desenvolupament en les diferents tipologies, orígens i etapes.

²⁴⁷ Com ja s'ha dit col·laborava amb la ràdio, i pel que fa a la fotografia, l'arxiu fotogràfic de la Fundació Amatller guarda una extensa col·lecció de fotografies, en gran part d'obres d'art litúrgic fetes en els seus viatges arreu del món.

²⁴⁸ RAGUER, H.. *Arxiu de l'Església catalana durant la Guerra Civil. Juliol-Setembre 1936*. Barcelona. Ed. Publicacions Abadía de Montserrat. 2000, pàg. 255-256.

²⁴⁹ Mn. Trens va ser encarregat de dirigir l'aspecte artístic – litúrgic del Congrés Eucarístic Internacional de Barcelona (1952)

²⁵⁰ TRENS, M. Pvre. *Las Custodias Españolas*. Barcelona. Ed. Litúrgica Española, S.A. 1952

De la activitat constant de Mn. Trens en molts camps n'hi ha infinitat de mostres. Per exemple, rep una carta arrel de la publicació del seu llibre sobre l'obra de Ferrer Bassa, demanant-li que determinés qui havia estat l'artista que havia realitzat una obra a la capella de la reina, al palau menor de Barcelona, ja que era “l'única persona que podia fer-ho”²⁵¹

Una altra mostra del seu reconegut prestigi la trobem en un article aparegut a la premsa, que versa sobre el nombre de Reis Mags en algunes pintures romàniques que al·ludeix a uns comentaris fets per Mn. Trens sobre el tema i hi afegeix “cuya autoridad en la materia és innegable”²⁵².

La preparació de textos sobre temes d'art i de religió per a ser llegits a la ràdio era una activitat a la qual també es dedicava. Es conserva una carta rebuda l'abril de 1959, de la “Sociedad Española de Radiodifusión”, en la qual se li retornava l'original d'un text seu amb el títol “La Senyora de la Cova”, juntament amb una adaptació que van haver de fer-hi per poder radiar-lo, ja que l'original no va passar la censura. Aquesta carta il·lustra la situació de repressió i control que es vivia encara a finals dels anys cinquanta.

Era acadèmic de la “Academia de Bellas Artes de San Fernando” de Madrid i posseïdor de la “Cruz de Alfonso el Sabio”, amb placa.²⁵³

Durant la preparació del Concili Vaticà II, Mn. Trens va ser consultor de la subcomissió d'art sacre.²⁵⁴

Va refusar les canongies que se li van oferir per dues vegades des del Bisbat de Barcelona i durant els darrers anys de la seva vida es va dedicar principalment al camp de l'arqueologia²⁵⁵.

²⁵¹ Centre de documentació VINSEUM. Duran Cañameras, Félix. Barcelona. 5 de gener de 1944

²⁵² Centre de documentació VINSEUM. Busquets Molas. *El “Rey” republicano a “El correo catalán”*. Barcelona. Jueves 10 de enero, 1963. El motiu d'aquest article i del precedent de Mn. Trens, a la Fulla Diocesana de Barcelona, era degut a la descoberta d'una Epifania amb quatre Reis Mags, en unes pintures murals en una esglesiola del segle XI anomenada del Sant Sepulcre, que es troba en un lloc anomenat La Tallada a uns dos Km. De Vilafranca del Penedès.

²⁵³ A.D.B. Arxiu Mn. Trens, n. 15 Personal – Correspondència. “Méritos”

²⁵⁴ A.D.B. Arxiu Mn. Trens, n. 11 Treballs *Praeparatoria Concilii Oecumenici Vaticani II*.

²⁵⁵ Setmanari TOTHOM, any 8 n. 376. 1 de maig de 1976. Vilafranca del Penedès, pàg, 275

Llegà a la biblioteca del Seminari Conciliar de Barcelona tots els seus llibres i manuscrits, amb els quals es va constituir el seminari d'iconografia Dr. Trens. Va cedir la seva important col·lecció privada d'obres d'art antic i modern al Museu de Vilafranca (actualment VINSEUM).²⁵⁶²⁵⁷L'acte oficial de donació va tenir lloc el 28 d'agost de 1975. El llegat el componen sis-centes peces molt diverses, objectes artístics que inclouen pintures, talles, escultures, objectes de culte o ceràmiques (segles XI – XX).

²⁵⁶ CAMPRUBÍ, F. *Gran Enciclopèdia Catalana*, Vol. 14, Barcelona. Ed. Enciclopèdia Catalana, S.A. 1980, pàg.668-669

²⁵⁷ El Museu de Vilafranca (actualment VINSEUM) es troba en aquest moment en procés d'ampliació i les col·leccions que conté estan sent, en part, restaurades. Entre les peces que s'han restaurat hi ha quatre pintures de la col·lecció Trens (N. Registre 1625, pintura. N. Registre 1546, pintura. N. Registre 1553, pintura. N. Registre 3457, pintura) També s'ha aprofitat l'oportunitat d'haver-les de traslladar per fer-ne una catalogació complerta, que ha donat com a resultat 608 peces.

IV.1.4. El I Congrés Litúrgic de Montserrat (1915) ²⁵⁸

El I Congrés Litúrgic de Montserrat va tenir lloc del 5 al 10 de juliol de l'any 1915 al monestir. El presidia el nunci Monsenyor Ragonesi i hi involucrava tota l'Església de Catalunya, posant-la en contacte amb el moviment litúrgic internacional, impulsat per Dom Lambert Beauduin.²⁵⁹

Eren els anys de l'abat Marcet, qui als inicis del seu abadiat (1914) va introduir el català en els actes oficials de la comunitat de Montserrat, mentre el monestir havia anat assumint un paper reivindicatiu de la catalanitat ²⁶⁰. Juntament amb l'abat Marcet van ser l'ànima del Congrés el P. Suñol i Mn. Lluís Carreras i en l'organització ja va destacar la figura de Mn. Trens, jove i entusiasta, que tot just havia estat ordenat un any abans, als 22 anys d'edat. Entre els vocals de la secció artística hi havia Joan Llimona, Antoni Gaudí i Puig i Cadafalch. Lluís Millet era qui estava al càrrec de la música.

Mn. Carreras va ser la persona que va començar a organitzar aquest Congrés que faria remoure totes les diòcesis catalanes. El seu principal mèrit va ser la capacitat d'unir diferents grups de molts àmbits i diòcesis, que ja constituïen un nucli de semblants maneres d'entendre les coses, tant des del punt de vista de l'art com de la seva catalanitat. Aquest equip de persones que va emprendre la tasca de renovació de l'església catalana, va rebre des de llavors el motiu de "la secta", i així se'ls va considerar, fins el punt que quan proposaren les casulles amples, aquestes van ser anomenades "separatistes" ²⁶¹.

Pocs anys abans del Congrés Litúrgic, a partir del 1900 aproximadament, ja hi havia alguns moviments artístics renovadors. En arquitectura Joan Martorell, Antoni M.

²⁵⁸ La informació sobre aquest Congrés i la situació anterior i posterior és en gran part extreta d'una ponència que Mn. Manuel Trens va llegir en el II Congrés Litúrgic de Montserrat que va tenir lloc l'any 1965

²⁵⁹ LAPLANA, J. de C. *Montserrat mil anys d'art i història*. Manresa. Angle Editorial i Fundació Caixa Manresa, 1998, pàg. 189

²⁶⁰ LAPLANA, J. de C. *Montserrat mil anys d'art i història*. Manresa. Angle Editorial i Fundació Caixa Manresa, 1998, pàg. 208

²⁶¹ ADB. Trens Ribas, Manuel. Pbre. *El Congrés Litúrgic de Montserrat de 1915 i la seva projecció en el terreny de les arts plàstiques*. Arxiu Mn. Trens – 5 – Estudis – Congrés Eucarístic (Comissió Art) compacta 179-180

Gallissà, Lluís Domènech i Montaner, Joan Rubió, Bernardí Martorell, Jeroni Martorell, Puig i Cadafalch i Bonaventura Bassegoda. Tanmateix, la reacció més gran

va ser la d'Antoni Gaudí i els seus col·laboradors Berenguer i Jujol. De pintura monumental es pot dir que no se'n feia, tot i que hi havia notables excepcions com Joan Llimona, Torras Garcia, Dionís Baixeres o Francesc Galí. En escultura destacaven els Vallmitjana i l'Arnau, però va ser molt important l'obra religiosa de Josep Llimona, en contacte amb Josep Torras i Bages a través del Cercle de Sant Lluç, del qual el futur bisbe n'era Consiliari.²⁶²

Aquell impuls que havia començat de manera personal, cap a la renovació de l'art religiós, va ser referendat i substituït pel moviment de restauració litúrgica que promovia aquest I Congrés. El Congrés va animar els artistes a tirar endavant un esperit nou, per alguns la seguretat en l'obra ja iniciada que va servir per impulsar i donar sentit a tot el moviment de renovació de l'art sagrat.

Realment es desitjava, per part dels organitzadors, una renovació àmplia: de l'art de l'Església, dels textos litúrgics i bíblics, d'indumentària, del mobiliari i els accessoris del culte, de la música....Tot es va estudiar i posar en qüestió, amb consultes de documents i monuments. Però es va topar amb una forta resistència per part d'alguns sectors, que va fer que les coses s'haguessin de portar a terme amb tacte i amb força lentitud.

Cal tenir en compte la situació que es vivia a Catalunya: per una banda en plena Gran Guerra a Europa, amb tot el que aquest esdeveniment va comportar de canvis econòmics i socials i, per altra banda, en uns moments de fort esclat del moviment noucentista programat per tornar a l'ordre i imbuir en la gent del país la necessitat de cultura i educació; l'anomenat "civisme". Evidentment, hi havia diferents sensibilitats tant entre els clergues, com entre els artistes i això es veia, però malgrat tot es pot dir que els artistes que van formar part del moviment renovador de l'art de l'església, en general, estaven força implicats en el moviment noucentista.

²⁶² A.D.B. Trens Ribas, Manuel, Pbre. *El Congrés Litúrgic de Montserrat de 1915 i la seva projecció en el terreny de les arts plàstiques..* Arxiu Mn. Trens -5- Estudis – Congrés Eucarístic (comissió art) compacta 179 - 180

El resultat final va ser per a l'art religiós d'una projecció lenta a causa de les resistències que es van haver d'anar superant, tot i que amb paciència i de manera continuada va anar fent camí. Si bé aquest I Congrés (1915) no va aconseguir de manera immediata canvis en la litúrgia i l'art de l'església, sí que va sembrar la llavor per a una estimulació envers la modernitat que l'església necessitava en tots els àmbits. Quan parlem de modernitzar l'art litúrgic es fa referència a deixar els estils gòtics i romànics, però no podem oblidar que el Noucentisme era un art conservador, que també bevia de les fonts del passat.

Com a conseqüència del Congrés va néixer la revista "Vida Cristiana"²⁶³ que primer des de Montserrat i després depenent dels "Amics de l'art litúrgic" va anar mantenint viu l'esperit del Congrés.

²⁶³ La revista *Vida Cristiana* va ser dirigida durant vint-i-un anys per Mn. Manuel Trens

IV.1.5. Els amics de l'Art Litúrgic (1923-1936)

L'any 1921 és nomenat consiliari del Cercle de Sant Lluç Mn. Manuel Trens que va ser, sens dubte, la persona que més va influir en el funcionament d'aquesta entitat, després del Dr. Josep Torras i Bages, que havia estat el primer consiliari. Els unien llaços d'amistat i tots dos compartien la preocupació per la situació decadent en què es trobava la litúrgia de l'església en diversos aspectes entre els quals hi havia l'art sacre.

El Dr. Josep Torras i Bages va ser nomenat Bisbe de Vic l'any 1899 i el va substituir a l'entitat Lluís M. Valls, un felipó que va assumir el càrrec a partir del 1900²⁶⁴, anys més tard l'ocupava Mn. Josep M. Baranera a qui va succeir Mn. Manuel Trens l'any 1921.

Mn. Trens era jove, entusiasta i amb gran capacitat d'organització. Sota el seu guiatge es va crear la secció Amics de l'Art Litúrgic, en el si del Cercle Artístic de Sant Lluç²⁶⁵, amb la finalitat de posar l'art al servei de la religió. Si bé aquesta empresa va tirar endavant principalment per la voluntat de Mn. Trens, també s'ha de valorar que dins el Cercle de Sant Lluç, sent consiliari Torras i Bages, ja s'havia format un grup d'artistes de conviccions religioses profundes²⁶⁶, així com que a Catalunya hi havia un nucli de sacerdots interessats en els aspectes formals del culte²⁶⁷. Juntament amb Mn. Trens, el moviment de renovació de la litúrgia de l'església tenia els seus primers promotors en Ignasi Casanoves, Lluís Carreras i Josep Tarré.

L'agrupació Amics de l'Art Litúrgic es va constituir el 23 de juliol de 1923,²⁶⁸ seguint l'exemple de "La Société des Amis de l'Art Liturgique", que s'havia fundat a París vuit anys abans, i dels "Amici dell'Arte Cristiana" de Milà. Un mes més tard, el 25 d'agost, la Junta de l'agrupació ja estava organitzada. En un primer moment formaven part de la Junta Rectora: Francesc Vidal i Barraquer, cardenal arquebisbe de la seu primada de

²⁶⁴ L'any 1919 J.M. Valls ja havia estat substituït per J.M. Baranera

²⁶⁵ CAMPRUBÍ, F. *Enciclopèdia Catalana* Vol. 14. Ed. Enciclopèdia Catalana, S.A., 1980 pàg. 668

²⁶⁶ Tot just nomenat Consiliari de Sant Lluç, amb data 18 de novembre de 1921, Mn. Trens rep una carta des de la Secció Excursionista del Cercle de Sant Lluç, congratulant-se del seu nomenament i fent vots per l'èxit d'Amics de l'Art Litúrgic. És a dir, aquesta nova secció, que es va inaugurar l'estiu de 1923, ja era un projecte de Mn. Trens des del principi de prendre possessió del seu nou càrrec i tenia els seus antecedents en el I Congrés Cristià (1913), en el qual Torras i Bages va donar una conferència amb el títol "Ofici espiritual de l'art".

²⁶⁷ JARDÍ, E. *Història del Cercle Artístic de Sant Lluç*. Barcelona. Ed. Destino, 1976, pàg. 94

²⁶⁸ Segons Francesc Miralles l'entitat Amics de l'Art Litúrgic va quedar constituïda el 23 de juliol de 1923 *Història de l'Art Català. Vol VIII*. Pàg. 70

Tarragona i Josep Puig i Cadafalch, president de la Mancomunitat de Catalunya; Vicens de Moragas, com a president efectiu; Josep F. Ràfols, com a secretari; Jaume Busquets, com a tresorer; Joan Bergós, com a bibliotecari; Jaume Figueras i Darius Vilás, com a vocals.²⁶⁹

Per celebrar la inauguració del Amics de l'Art Litúrgic va tenir lloc un acte a Sant Cugat del Vallès, en el qual van participar conjuntament amb Mn. Trens, Mn. Carreras, Mn. Josep Tarré, Mn. Baldelló i el pare Sunyol. El canonge Dr. Llobera va celebrar la missa i Puig i Cadafalch, President de la Mancomunitat de Catalunya va presidir la festa i va fer el parlament inaugural.²⁷⁰ Formaven part del cos consultiu artistes de renom com Josep i Joan Llimona, Francesc d'A. Galí, Francesc Folguera, Josep Gudiol, Josep Llobera, Lluís Carreras i Josep Tarré.

La Veu de Catalunya en va publicar una ressenya on posava en relleu la solemnitat sense precedents que va tenir lloc en la festa inaugural i la molta gent que acudí a tots els actes organitzats; fins i tot, es va posar en circulació un tren especial format de quatre unitats, que portava quatre-cents passatgers.”²⁷¹

Els Amics de L'Art Litúrgic van crear aquesta secció amb el propòsit d'estendre el gust i el coneixement de l'art de l'església, alhora que es vetllava per la dignitat de l'art cristià, tal com contemplaven els seus estatuts. Particularment, van dirigir els seus esforços a canviar alguns elements del culte per a la seva dignificació. A dia d'avui, sorprèn que aquests canvis provoquessin tant de rebuig per part de molta gent. Els canvis que es proposaven eren: substituir la ubicació de l'altar desplaçant-lo el centre del presbiteri de cara al poble en lloc d'arraconar-lo a la paret de cara al retaule, situar un baldaquí sobre l'altar donant preeminència a la taula del sacrifici i enriquir la indumentària sagrada i els accessoris del culte. En la qüestió de la indumentària també hi va haver molts problemes, sobretot pel que feia a la casulla, la capa pluvial i les dalmàtiques, fins i tot les casulles amples van ser anomenades “separatistes”.

²⁶⁹ JARDÍ, E. *Història del Cercle Artístic de Sant Lluc*. Barcelona. Ed. Destino, 1976, pàg. 98

²⁷⁰ ADB. Trens, Mn. Manuel. Arxiu Mn. Trens – 5 – Estudis – Compacte 179-180 *El Congrés Litúrgic de Montserrat de 1915 i la seva projecció en el terreny de les arts plàstiques*, pàg. 11

²⁷¹ Dit a la ponència de Mn. Trens (1965) pàg. 11

Potser on es van demostrar més eficaços els Amics de l'Art Litúrgic va ser en la conscienciació de la necessitat que hi havia d'aquests canvis, a més de complir sovint una funció d'assessorament sobre restauracions de monuments i objectes de culte. Molts dels socis del Cercle de Sant Lluç van integrar-se en aquesta nova secció.

El Cercle de Sant Lluç havia nascut la primavera de l'any 1893 d'una escissió dels socis del "Círculo Artístico". Els seus fundadors eren persones d'idees conservadores i d'ideari catòlic, vinculades per motiu de parentiu o amistat. Segons els seus estatuts podien acollir tant artistes professionals com *amateurs*, només calia que, ajustant-se a l'article VIII sic."profesen la religión católica, sean de buenas costumbres, tengan dieciseis años,...."²⁷² La indiscutible moralitat del Cercle també queda manifesta en el títol sisè i setè, en els quals s'indicava que els llibres de la biblioteca havien de ser prèviament censurats pel consiliari i que quedaven prohibits els jocs de taula amb diners.²⁷³

De les idees del Dr. Torras i Bages n'és testimoni el seu llibre *Tradició catalana* en el qual defensava una Catalunya cristiana i pairal, lliure de modernismes i influències estrangeres. De les seves idees en participaven bona part dels fundadors del Cercle, encara que paulatinament també s'hi van anar introduint aires nous. Des del principi es pretenia crear un art específicament català i promoure la cultura del país.

L'objectiu per part del Cercle de participar en un projecte cultural catalanista tenia lògica a causa de les persones que el lideraven. A principis del segle XX estava presidit per Rubió i Bellver, regidor de Barcelona; Eugeni D'Ors també participava de l'entitat i entre molts dels associats s'anava consolidant l'ideari noucentista. Quan es va constituir la Mancomunitat de Catalunya, l'abril de 1914, el Noucentisme va prendre un paper institucional. Socis importants del Cercle militaven en la Lliga Regionalista, que impulsava aquest projecte noucentista i alguns d'ells van formar part en la seva organització: D'Ors dirigia el Departament Superior del Consell Pedagògic i més endavant d'Instrucció Pública, Joaquim Folch i Torres era director del Museu d'Arts, Jeroni Martorell cap dels Serveis de Catalogació i Conservació del Patrimoni, F.d'A.

²⁷² MARCHI, BÀRBARA. <http://hdl.handle.net/10803/22653> (tesi doctoral)

²⁷³ JARDÍ, ENRIC. *Història del Cercle Artístic de Sant Lluç*. Barcelona. Ed. Destino. 2003 (1ª ed. 1973) pàg. 10

Galí dirigia l'Escola Superior de Bells Oficis de la qual en serien professors Esteva Monegal, Pau Gargallo i Sunyer, entre altres.²⁷⁴

Des dels seus inicis es donaven cursos de pintura i escultura i es feien exposicions, sovint a la seu social i més esporàdicament en altres sales. Un dels projectes més interessants va ser la creació per part dels artistes joves del Cercle de l'Agrupació

Courbet l'any 1918, de la qual formaven part Ricart, Joan Mirò, Francesc Domingo, Rafael Sala, J. Llorens Artigas als quals es van afegir M.A. Espinal i J.F. Ràfols, la majoria d'ells alumnes de F. d'A. Galí. Tot i la curta durada va ser un bon intent de renovació de la pintura.

No es tenen notícies de la situació del Cercle de Sant Lluc durant la Dictadura de Primo de Rivera, tot i que molts dels artistes "avantguardistes" van marxar de Barcelona. Amb la instauració de la República va tenir lloc un període de gran activitat i d'aires renovadors. Hi havia entre els socis un creixent interès pel cinema, el teatre, la literatura i totes les arts. Se succeïen a la ciutat esdeveniments culturals en els quals el Cercle participava.

Els Amics de l'Art Litúrgic van organitzar conferències, cursos de litúrgia, d'art religiós i exposicions, a més d'editar dos anuals (1924-1926 i 1929-1930). Arribada la Guerra Civil, aquesta entitat va ser clausurada per protegir-la. Amb l'arribada del nou Règim es va prohibir el català en tots els àmbits, es van fer destruir llibres i no es va permetre el funcionament de les entitats sospitoses de catalanisme.

Quan el Cercle de Sant Lluc tornà a l'activitat als anys cinquanta, va col·laborar amb altres moviments catalanistes de resistència cultural i sota el seu nom es van fer activitats que d'altra banda no haurien estat possibles per si mateixes. En el seu si es crearen l'associació "Amics de Gaudí" i la "Coral Sant Jordi", molt actius. Entre altres activitats l'any 1954 es va constituir una nova secció, l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), plantejada com un entreteniment de la classe burgesa que va acabar sent una promoció del teatre català. El mes de juny de 1956 es va representar al Liceu

²⁷⁴ MARCHI, B.. <http://hdl.handle.net/10803/22653> (tesi doctoral) pàg. 103

“l’auca del Sr. Esteve”, amb decorats d’Evarist Mora i la participació de membres de la burgesia i la intel·lectualitat. Era la primera obra, tanmateix se’n van representar diverses fins l’any 1962.

La situació del Cercle es va anar complicant: als cursos de dibuix s’apuntava gent jove, la qual cosa creava algunes tensions amb els antics socis perquè l’esperit era molt diferent i, sobretot, tenia grans dificultats econòmiques. Es feien exposicions i subhastes d’obres per millorar la situació, però aquestes actuacions eren insuficients per resoldre els problemes.

L’entrada de Ramon Guardans al Cercle i la seva nominació com a president l’any 1958, va ser propiciada per Mn. Trens i va portar una certa calma i noves activitats que van ajudar a resoldre els problemes de tresoreria. Guardans era una persona influent, advocat de Cambó i més tard el seu gendre, tenia vincles amb l’Opus Dei i bones relacions amb el Règim. Van aconseguir atraure a l’entitat part de l’alta burgesia, així entraven a formar-ne part el president de l’Omnium Cultural, el financer Miquel Mateu, el comte de Godó, la comtessa Lacambra, la baronessa de Güell, l’empresària Tecla Sala i el seu fill, Pilar Figuera, Felip Bertran i Jaume Carner.²⁷⁵

L’any 1958 mor el comte de Güell, persona d’una gran fortuna i afeccionat a les arts. Dos anys abans de morir havia creat la Fundació Güell per ajudar econòmicament “pintores, escultores i músics, no sólo en las cuatro provincias de Cataluña, sino también en las Islas Baleares i del Reino de Valencia”, amb una aportació inicial de cinc-centes mil pessetes. A causa de les disposicions testamentàries, que van generar un llarg i dolorós conflicte per la discussió de la legalitat del testament, es crearen tensions en el Cercle de Sant Lluç que van portar a la dimissió de Mn. Trens i també la de Ramon Guardans, l’any 1962²⁷⁶.

Mn. Trens es substituït pel caputxí Jordi Llimona, un jove consiliari que, seguint les directrius del Concili Vaticà II, advocava per la modernització de l’església en línia amb la postura de l’església catalana dels anys seixanta.

²⁷⁵ MARCHI, B. <http://hdl.handle.net/10803/22653> (Tesi doctoral), pàg. 224

²⁷⁶ MARCHI, B. <http://hdl.handle.net/10803/22653> (Tesi doctoral), pàg. 224

El Cercle de Sant Lluc va tenir diferents ubicacions la primera de les quals va ser al carrer del Call n. 17, en un pis alt, però com que era bastant petit aviat es van traslladar al carrer dels Boters n. 6. L'any 1903 es van ubicar al carrer Montsió en el local que havia estat la cerveseria "Els Quatre Gats", on residirien fins a la Guerra Civil. Quan van poder reprendre les seves activitats, a principis dels anys cinquanta, en no tenir domicili social es reunien a "la Balmesiana" o en locals d'Ars Sacra. Aviat es van instal·lar al carrer del Pi fins que l'any 2009 es van traslladar al carrer Mercader, n. 42, on havia estat el Palau Mercader del segle XVIII, que els va ser cedit per l'Ajuntament de Barcelona i on continuen les seves activitats.

IV.1.5.1. Els Anuaris (1924-1926 i 1929-1930)

Aquests Anuaris van ser editats pels Amics de l'Art Litúrgic com una guia sobre l'art i la iconografia que es consideraven adequats per a les produccions destinades al temple.

Del primer Anuari se'n poden destacar tres temes principals: l'altar, del qual se'n feia un resum històric i s'explicaven les normes bàsiques per a la seva construcció. Es parlava del tema del baldaquí i de tots els elements complementaris de l'altar per al culte; aquest treball el firmava Mn. Trens. Un altre estudi es referia a la indumentària litúrgica i venia firmat per Mn. Josep Gudiol, conservador del Museu Episcopal de Vic. El tercer tema versava sobre la confecció dels ornaments litúrgics i el firmava Mn. Antonio Tenas. Era important, a nivell pràctic, una secció dedicada a la presentació de patrons per a la confecció d'aquests ornaments. També hi havia il·lustracions de les últimes produccions d'art religiós. Un altre apartat al qual es dediquen algunes pàgines és el de la iconografia de Crist, amb la simbologia dels elements amb què s'acostumava a representar-lo.²⁷⁷

De la intenció d'assessorament amb que neixen aquests anuaris en parla explícitament el títol de l'article que introdueix l'estudi sobre la iconografia de Crist. *Guiatge de l'artista cristià*.

L'estructura del segon anuari era semblant, amb temes pràctics i il·lustracions on es presentaven les darreres obres d'art religiós. Es continuava amb la iconografia de la figura de Crist, i les seves representacions isolades, primer les de caràcter majestàtic: Crist Rei, Crist de Majestat i Crist Jutge, amb tota mena de detalls sobre la vestimenta, la corona i tots els elements que l'acostumen a envoltar, amb exemples de diferents èpoques i països. El segon tema sobre la iconografia de Crist es refereix a la figura del Sagrat Cor, la qual es definida com un tema iconogràfic "moderníssim". Fa una exposició extensa de les seves variants, aconsellant sobre la millor manera de representar aquesta figura.

²⁷⁷ Anuari dels Amics de l'Art Litúrgic, 1926-1928. Cercle Artístic de Sant Lluc. Barcelona, 1928

La Casa Subirana havia convocat un concurs internacional sobre la figura del Sagrat Cor que va donar peu a fer-ne un estudi força ampli del qual se n'extreia una opinió més aviat pessimista, tot i que s'hi destacaven algunes peces meritòries, fent notar que els artistes de més renom no hi havien pres part. Sobre aquesta exposició se'n fa un ampli comentari acompanyat de fotografies.

Un altre treball que apareix en el segon anuari porta la firma de l'arquitecte Francesc Folguera i està absolutament dedicat a orientacions pràctiques destinades a aquelles persones, clergues o seglars, que es disposessin a fer millores de conservació en els temples. Explica la millor manera de fer i conservar els paviments, de com resoldre el problema de les humitats dels murs, de què cal fer per a la restauració de les teulades malmeses, què és més convenient per a pintar les parets i de la necessitat de renovar o conservar el mobiliari de qualsevol tipus. Indica els materials adients i la manera de treballar-los. Cada un dels temes hi és tractat amb molta profunditat, aportant models i moltes il·lustracions per facilitar-ne la comprensió.

Un article aparegut en aquest segon anuari va provocar una gran controvèrsia entre els que estaven a favor o en contra del trasllat del cor de la catedral de Barcelona. El canvi havia estat proposat pel Capítol dels Canonges i els Amics de l'Art Litúrgic ho veien com una millora important, que en l'anuari es defensava amb tota mena de raonaments. Els canvis, però, van provocar resistència per part de persones prou influents i no es va poder resoldre. És probable que hi haguessin altres motius perquè no es portés a terme aquest projecte, tot i que els arquitectes Bernardí Martorell i Francesc Folguera també n'eren partidaris. Els temps eren complicats en plena Dictadura de Primo de Rivera i amb els canvis que es van anar succeint després. Potser en altres circumstàncies les coses haguessin pogut anar d'una altra manera. De fet, el cor de la Catedral de Barcelona encara continua en el mateix lloc. Com a cloenda de l'Anuari, es presentava una memòria d'obres realitzades per diferents artistes amb il·lustracions.²⁷⁸

El cop d'estat de Primo de Rivera va tenir lloc el 13 de setembre de l'any 1923. A partir d'aquell moment es va anar desenvolupant una política anticatalanista, fins al punt que l'any 1925 es va suprimir la Mancomunitat. La Dictadura va comportar alguns

²⁷⁸ Anuari dels Amics de l'Art Litúrgic. 1929-1930. Cercle Artístic de Sant Lluc. Barcelona, 1930

problemes, però el camí ja estava obert. Més tard la República, a la qual el Cercle es va adherir gairebé immediatament²⁷⁹, no va impedir el normal desenvolupament de les seves activitats. La Guerra Civil va tenir pitjors conseqüències, ja que un decret de la Generalitat de Catalunya del 28 de juliol de 1936 va obligar a la dissolució del Cercle Artístic de Sant Lluç, la qual cosa causà la desaparició dels Amics de l'Art Litúrgic.

²⁷⁹ Jardí, E. *Història del Cercle Artístic de Sant Lluç*. Barcelona. Ed. DESTINO. 1976 (1^a edició), pàg. 122

IV.1.6. Ars Sacra i la reconstrucció (1939-1960)

Els socis de la Junta Directiva del Cercle de Sant Lluç que havien sobreviscut a la Guerra Civil i que no s'havien exiliat van demanar a les noves autoritats poder restablir d'immediat les activitats de l'entitat. Malgrat tot, com que el govern es mirava amb prevenció qualsevol corporació considerada catalanista, no va permetre reiniciar les activitats del Cercle de Sant Lluç fins l'any 1951. Mn. Trens en va tornar a ser Consiliari²⁸⁰.

Mentrestant, l'any 1939, i també sota l'orientació de Mn. Trens, va tenir lloc la creació de la societat anònima Ars Sacra, amb domicili social en un principal de la Gran Via, n. 660. La situació era molt diferent de la d'abans de la guerra i calien noves iniciatives, tot i que en realitat aquesta societat venia a substituir als Amics de l'Art Litúrgic, que es va dissoldre per ordre governativa l'any 1936.

Aquesta nova empresa va néixer amb l'objectiu de vetllar per a la reconstrucció de les esglésies malmeses durant la Guerra Civil, amb el propòsit que la nova situació fos útil per a la renovació d'aquells temples que s'havien de refer, a vegades del tot. Ars Sacra mantenia, com la seva predecessora Amics de l'Art Litúrgic, com a principals línies d'actuació, l'assessorament, l'organització d'exposicions i l'edició de publicacions sobre la litúrgia i l'art sacre. D'aquesta manera ajudaven a portar a terme les idees de modernització de la litúrgia i l'art de l'església, que ja s'havien anat concretant anys abans.

En totes les publicacions on s'han trobat referències a l'empresa Ars Sacra, se situa la seva creació l'any 1939. D'aquesta data no s'ha trobat cap documentació escrita, però, en canvi, sí que tenim coneixement documentat d'una Junta General que va tenir lloc el mes de maig de 1945, en la qual els Srs. Rossend Riera Sala, Ramón Sunyer Clarà, Manuel Trens Ribas, Lluís Bonet Garí, Francesc Folguera Grassi i Jaume Busquets i Mollera, acrediten posseir totes les accions del capital social de la Companyia.

²⁸⁰ JARDÍ, E.. *Història del Cercle de Sant Lluç*. Barcelona. Ed. Destino. 1976, pàg.138

La Junta havia estat convocada per la dimissió del Sr. Joan Batlló Ibàñez, que s'havia venut totes les seves accions. Una vegada llegit el balanç, a proposta del Sr. Riera, i per donar més impuls als negocis de la Societat, es procediria a una ampliació del capital i a la reforma dels Estatuts. En el document resten en blanc els espais destinats als noms dels qui ostentaran els càrrecs a partir d'aquell moment.

Juntament amb aquest document n'hi ha un altre que és un esborrany del reglament interior d'Ars Sacra, on en diferents articles es determina la finalitat de l'Entitat i la manera en què les activitats s'hauran de portar a terme: condicions de treball, tipus d'articles (els que es faran de manera seriada o no), sistemes de facturació, responsabilitat administrativa i, també, la manera de pressupostar les publicacions²⁸¹.

Una altra mostra de les activitats d'Ars Sacra la tenim en un Contracte de Societat, amb data de 31 de març de 1946, que acredita la formació de l'Editorial Columba, amb domicili social al carrer Aribau, n. 55 de Barcelona, entre Josep Prats, Manuel Trens i Joan B. Bazán. En aquest document l'impressor Josep Prats es compromet a imprimir, enquadrar i difondre les obres que se li encarreguin; Mn. Manuel Trens es cuidaria de redactar el text de les obres i de revisar les que, sense ser d'ell, s'acordés editar, portant a terme els treballs de tipus intel·lectual que fessin falta per tirar endavant els seus projectes i Joan B. Bazán s'encarregaria de la il·lustració i direcció artística de les obres referides i d'altres treballs d'aquesta especialitat que es veiessin útils per a la venda de les obres. També s'encarregaria dels contractes, l'administració i de les relacions públiques de l'empresa.

El negoci s'iniciava amb un fons social de 25.000,- pessetes, d'un préstec amortitzable del qual es feien responsables els tres socis. Les necessitats devien sobrepasar la previsió, ja que amb data 22 de maig del mateix any 1946 hi ha un altre contracte pel qual Joan Trens Ribas, germà de Mn. Trens, i Angel Quingles Augé inverteixen en l'Editorial Columba 100.000.- pessetes a parts iguals. Es tracta d'un contracte privat on s'estableixen les condicions per a diferents casos²⁸².

²⁸¹ A.D.B. Arxiu Trens. Estudis n. 4

²⁸² A.D.B. Arxiu Trens. Estudis n. 4, doc. 3 i 5

Les activitats de l'Editorial Columba devien iniciar-se de manera immediata, ja que amb data 15 de maig de 1946, el Noticiero Universal feia una crítica elogiosa del Missal Columba, editat per aquesta empresa amb textos de Mn. Trens i amb magnífiques il·lustracions de Bazán²⁸³.

No s'ha trobat documentació de les altres activitats que portava a terme Ars Sacra, però servirà de mostra una carta de J.B.Bazán, dirigida a Mn. Trens en la qual li comunicava que Antoni Oriach havia de lliurar sis vidrieres a la parròquia de Santa Coloma de Queralt. Com que el Sr. Bonet estava absent, li demanava que fos Mn. Trens qui donés el vist i plau a l'obra abans d'enviar-la. Li proposava trobar-se al dia següent a Ars Sacra i anar-hi conjuntament²⁸⁴.

Ars Sacre va iniciar l'activitat amb la col·laboració de molts dels millors artistes catalans que es dedicaven a diferents branques de l'art. Entre els arquitectes, comptava amb Francesc Folguera²⁸⁵, Josep Bonet Garí²⁸⁶, Isidre Puig Boada²⁸⁷, Cesar Martinell i Josep Goday²⁸⁸, que ja havien format part dels Amics de l'Art Litúrgic i tots eren persones compromeses amb la religió i la cultura catalana, que van tenir molt a veure amb el desenvolupament de l'art religiós durant aquesta etapa. L'arquitecte Francesc Folguera va ser l'artífex de les reformes del Monestir de Montserrat que van tenir lloc al llarg dels anys quaranta; de Bonet Garí, cal dir que es va formar al costat de Puig i Cadafalch i de Gaudí, i que va ser un dels continuadors de l'obra de la Sagrada Família i una persona molt activa dintre del món cultural català, membre de l'Institut d'Estudis Catalans. Un altre arquitecte molt compromès en aquest projecte renovador va ser Isidre Puig Boada, autor de les esglésies de Mollerussa, Balaguer, Artesa de Segre, Termens i La Guàrdia, alhora que dirigia la restauració de la catedral de Solsona on va construir el seminari major; va participar en la direcció de les obres de la Sagrada Família des de 1950. Cèsar Martinell també va incidir de manera important en l'arquitectura religiosa

²⁸³ A.D.B. Arxiu Trens. Estudis n. 4 Amb diferents dates hi ha factures i correspondència que demostren l'activitat que desenvolupava l'Editorial Columba, de venda i enviament principalment del Missal on a vegades s'especifica que la relació comercial era a través d'Ars Sacra.

²⁸⁴ A.D.B. Arxiu Trens. Estudis n. 4

²⁸⁵ FONTBONA, F. a *Gran Enciclopèdia Catalana*. Vol. VII. Barcelona. Ed. Gran Enciclopèdia Catalana, S.A. 1974, pàg.556

²⁸⁶ AINAUD DE LASARTE, J. M. a *Gran Enciclopèdia Catalana* Vol. 3. Barcelona. Ed. 62, S.A. 1971, pàg. 703

²⁸⁷ *Gran Enciclopèdia Catalana*. Vol. 12. Barcelona. Ed. Enciclopèdia Catalana, S.A. 1978, pàg. 165

²⁸⁸ MIRALLES, F. *Història de l'Art Català*. Barcelona. Edicions 62, 1983, pàg. 198

catalana, primer a partir de la seva obra original i, a partir de 1939, dedicant-se a la restauració d'esglésies, com les de la Seu d'Urgell, Poblet, la Parròquia d'Arenys i Sant Pere de Reus. També va tenir un paper actiu en l'àmbit de

l'ensenyament, ja que va ser professor de l'Escola d'Arts i Oficis de Barcelona. Persona molt erudita, havia publicat llibres i articles en diaris i revistes, que moltes vegades feien referència a l'art de l'església.

Entre els pintors que es van adherir a Ars Sacra una personalitat important era Jaume Busquets²⁸⁹, antic membre dels Amics de l'Art Litúrgic. Havia dirigit l'Escola Massana on donava classes de dibuix i pintura²⁹⁰, des dels inicis (1929) fins a l'acabament de la Guerra Civil, quan va ser destituït del seu càrrec per les autoritats. La seva obra en art sacre ja s'havia iniciat abans de la guerra, representant als Amics de l'Art Litúrgic en el Saló d'Artistes Decoradors del FAD l'any 1936, amb un oratori privat.²⁹¹ Després de la guerra va intensificar les seves intervencions en l'art religiós, amb l'assessorament de Mn. Trens, amb qui l'unia una bona amistat.

La pintura mural, que abans de la guerra havia passat per una etapa de molt poca producció, va esdevenir de gran interès i va ser practicada per molts pintors. Entre aquests artistes destacava el cas de Vila Arrufat, que durant els anys que van entre 1940 i 1960 va pintar en aquesta especialitat de manera continuada²⁹². Té obra a Sabadell, a l'església de la Santíssima Trinitat de Vilafranca del Penedès, a Terrassa, a Sant Sebastià de Montmany, a l'Escorial, a Barcelona, només per donar-ne una mostra. Altres pintors que van desenvolupar molta activitat en aquest àmbit durant aquesta etapa són Mercè Llimona, Pere Pruna,²⁹³ que té pintura mural a Montserrat on va passar algunes temporades²⁹⁴ i, de manera especial, Josep Obiols²⁹⁵ autor de moltes de les pintures murals de Montserrat.

²⁸⁹ Jaume Busquets és el mateix que l'any 1927 va dirigir l'escola d'art a Vilafranca del Penedès.

²⁹⁰ MIRALLES, F. *Història de l'Art Català Vol. VIII*. Barcelona. Edicions 62, pàg. 130

²⁹¹ MIRALLES, F. *Història de l'Art Català Vol. VIII*. Barcelona. Edicions 62, pàg. 157

²⁹² MIRALLES, F. *Història de l'Art Català Vol. VIII*. Barcelona. Edicions 62, pag. 199

²⁹³ FONTBONA, F. a *Gran Enciclopèdia Catalana Vol. 12*. Barcelona. Ed. Enciclopèdia Catalana, S.A., pàg.139

²⁹⁴ Pere Pruna havia tingut contactes amb artistes avantguardistes, entre ells Picasso i va ser dels artistes que durant la Guerra Civil es va posicionar al costat dels insurrectes.

²⁹⁵ LAPLANA, J. de C. *Josep Obiols pintor de Montserrat*. Montserrat. Ed. Museu de Montserrat 2009,

Entre els escultors que van decidir participar en l'empresa Ars Sacra hi havia Enric Monjo,²⁹⁶ que va practicar l'escultura religiosa de la qual n'hi ha mostres a Barcelona i a Montserrat i, fins i tot, al temple de Sant Patrici de Nova York i a la Catedral Nacional de Washington; Frederic Marés,²⁹⁷ que era un escultor molt conegut per la seva faceta de col·leccionista d'art²⁹⁸; Pere Jou, que va ser professor de l'escola Massana i té escampada obra molt diversa, com uns altars a Poblet o canelobres a Montserrat; Rafael Solanic, que practicava l'escultura en l'arquitectura i també en obra lliure, conreant l'art religiós a molts llocs de Catalunya, com per exemple, a la seu nova de Lleida, a l'església de Rubí, al monestir de Montserrat o a l'església parroquial de l'Hospitalet de Llobregat i Carles Collet, suís, que abans de la Guerra Civil havia treballat com escultor a Barcelona i havia estat professor de l'escola Massana. La guerra el va portar altra vegada a Suïssa, però sempre va estar present a Barcelona en exposicions i en diferents realitzacions.

El joier i argenter Ramon Sunyer Clarà²⁹⁹ va ser un dels principals artistes noucentistes que també va participar en aquesta empresa amb esperit renovador de l'art litúrgic i que, entre moltes altres realitzacions, va crear obres com la medalla commemorativa del Congrés Litúrgic de Montserrat (1916), el portapau de la mateixa abadia de Montserrat, el coronament del penó de la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat, així com els relleus laterals del tron de la Mare de Déu de Montserrat (1947), projectats per l'escultor Joaquim Ros i la creu de la Sagrada Família. Va participar en diverses exposicions dins i fora del país. Va ser fundador i professor de l'Escola d'Arts i Oficis de la Mancomunitat, fundador dels Amics de l'Art Litúrgic i dels Amics de Gaudí i a partir de la postguerra va promoure la cultura catalana amb les seves activitats.

Els artistes, ja fossin socis o només col·laboradors esporàdics d'Ars Sacra, van intervenir de manera molt activa en tot el procés de reconstrucció d'esglésies que va tenir lloc després de la Guerra Civil. Cada un dels artistes que es van posar al servei d'Ars Sacra aportava les seves peculiaritats. Alguns d'ells havien començat a produir la

²⁹⁶ FONTBONA, F. *Gran Enciclopèdia Catalana. Vol. 10.* Barcelona. Ed. Enciclopèdia Catalana, S.A. 1977, pàg. 200

²⁹⁷ FONTBONA, F. *Gran Enciclopèdia Catalana. Vol. 9.* Barcelona. Ed. Enciclopèdia Catalana, S.A. 1976, pàg. 586

²⁹⁸ Frederic Marés va cedir la seva important col·lecció d'art a l'Ajuntament de Barcelona, l'any 1946, i amb aquest material es va constituir el Museu Marés a la ciutat.

²⁹⁹ Martín, R. M. a *Gran Enciclopèdia Catalana* Vol. XIV, Barcelona. Ed. Enciclopèdia Catalana, S.A. 1980, pàg. 76

seva obra durant el modernisme i d'altres havien tingut contactes amb alguna avantguarda, però tots, d'alguna manera, participaven de l'ideari noucentista i configuraven una mateixa generació de creadors. Amb produccions més o menys estilitzades, amb uns canons d'ordre, equilibri i sobrietat, amb influència italianitzant, buscaven servir als temes clàssics.

Entre les moltes produccions per a l'art religiós que van tenir lloc en aquesta etapa, destaca, per la seva importància i simbolisme, la que va portar a terme Francesc Folguera a l'abadia de Montserrat, sota el mandat de l'abat Aureli Escarré a mitjans dels anys quaranta, quan va dirigir l'obra de restauració integral del monestir que li va donar l'aspecte general que té en l'actualitat. En aquesta obra, que es podria considerar una obra col·lectiva, hi van intervenir artistes com el decorador Santiago Marco en la Sala Capitular, l'escultor Joan Rebull en les balconades de la façana, Domènec Fita en l'estàtua de Sant Benet amb ferro forjat, Josep Clarà amb les imatges de Sant Josep i Sant Joan Baptista en l'atri, Carles Collet amb els relleus escultòrics de la portada del baptisteri, Enric Monjo amb el cenotafi de l'abat Oliba a la sala del Signe, l'argenter Ramon Sunyer en el cisellat del tron de la Mare de Déu, el pintor Josep Obiols que va pintar diverses dependències del monestir, entre les quals les pintures murals de la Sagristia Nova i del Cambril de la Mare de Déu, on també va dissenyar els mosaics, que van ser realitzats per Santiago Padrós (1946-47). També va ser Josep Obiols qui va projectar les marqueteries per a la mateixa sagristia.³⁰⁰

Francesc Folguera va dirigir la reconstrucció d'altres esglésies com la basílica de la Mercè de Barcelona, molt malmesa durant la Guerra Civil, en la qual va comptar amb la

³⁰⁰ Aquestes marqueteries de la Sagristia Nova de Montserrat, en un principi es va pensar que podien haver estat realitzades pel taller Sagarra, per la qual cosa es va iniciar una recerca a través de Montserrat que va resultar infructuosa. Aquesta idea venia alimentada pel fet que tan l'arquitecte Francesc Folguera que dirigia l'obra, com els ebenistes Germans Linares, de Barcelona, i Rius, d'Esparraguera, que treballaven en aquells moments a Montserrat, havien col·laborat en diferents ocasions amb els Sagarra. Però segons Alexandre Cirici a "L'art de l'estraperlo i l'oasi de Montserrat" publicat a *Serra d'Or*, 18, 1976. Montserrat, pàg. 827, aquestes marqueteries van ser realitzades per Joan Garganté. Era fàcil confondre un treball de Garganté amb d'altres de Sagarra, ja que, Josep Sagarra Miró va ser el qui va ensenyar l'ofici a Joan Garganté quan va casar-se amb una germana d'aquest, Carme Garganté. De tota manera tampoc s'ha trobat cap més evidència que corrobori que aquestes marqueteries fossin executades per Garganté.

col·laboració d'Evarist Mora en el projecte decoratiu i del taller Sagarra en l'execució de les marqueteries dissenyades per Mora (1955)³⁰¹.

L'art de temàtica religiosa va donar molta feina a tots els tallers dels diferents oficis que hi estaven relacionats: vitrallers, ebenistes, dauradors, marqueters, tallistes, orfebres, pintors, marbristes.... La gran quantitat de restauracions que es van produir al llarg dels anys quaranta i cinquanta va portar el ressorgiment d'alguns oficis.

Molts dels temples que es van reconstruir en els primers anys del franquisme van rebre ajuts de l'Estat. A vegades aquests ajuts arribaven a través de la "Dirección General de Regiones Devastadas" creada l'any 1939 o de la "Junta Nacional de Reconstrucción de Templos Parroquiales",³⁰² però en tots els casos que s'han revisat, hi havia una bona part que era sufragada per subscripció popular.

L'interès per aquestes reconstruccions era força general. Només uns mesos més tard d'acabar-se la Guerra Civil, Eduard Junyent publicava *Construcción, Decoración y Restauración*³⁰³ on donava pautes per a les restauracions dels temples. En aquest manual queda ben clar, a més de la preocupació per la dignificació de l'art de l'Església, que el seu autor no era gaire favorable a la nova arquitectura religiosa, quan defensava que el formigó sense cobrir no era apte per a la construcció de les esglésies, ja que feia que semblessin hangars o estacions, quan no cinemes. Així, doncs, durant la primera dècada del franquisme, la reconstrucció dels temples donava com a resultat una arquitectura religiosa molt indecisa i força atrapada en els estils del passat. No volent reproduir el gòtic, la tendència principal era el renaixement.

A causa de la falta de mitjans i a una certa confusió en les idees, durant els primers anys de postguerra, el procés de renovació va ser lent. L'horitzó era una simplicitat artística i elegant, molt més d'acord amb la dignitat del temple i amb els corrents artístics

³⁰¹ Aquestes dades es troben en una factura dels Tallers J.Climent de Sant Just Desvern que conserva l'arxiu de l'església de la Mercè.

³⁰² PUIGVERT, J. "Reconstruir esglésies en temps de nacionalcatolicisme" a *Història i memòria: el franquisme i els seus efectes als Països Catalans* Universitat de València 2007, pàg. 181

³⁰³ JUNYENT, E. *La Iglesia: Construcción-Decoración-Restauración*. Barcelona. Ed. Balmes, 1940, pàg. 31, 200, 280 i 327

contemporanis. En els anys cinquanta i seixanta la reforma de l'art litúrgic s'havia anat eixamplant, tornant-se més independent.³⁰⁴

Cada vegada hi havia més interès per una part dels artistes i clergues, que l'art religiós no estigués influït per falsos gòtics, romànics o barrocs. Consideraven important que aquestes obres reflectissin l'època en què eren fetes, amb una iconografia en la qual el color fos tractat amb pocs contrastos. Entre les esglésies reconstruïdes en aquesta etapa s'hi poden comptar Sant Antoni Abad de Vilanova i la Geltrú i Santa Maria de Sans o La Mercè de Barcelona. En la decoració final de totes tres hi ha obres de marqueteria realitzada pel taller Sagarra.

Que hi havia paral·lelament diferents tendències a l'hora d'interpretar l'art sacre, també es pot veure en les marqueteries que es realitzaren durant aquests anys. Una part dels dibuixos que el taller conserva, encara eren inspirats en els models antics, i reflecteixen una demanda per part d'un client molt tradicional. N'hi ha d'altres d'inspiració més moderna. Hi ha una diferència considerable en els projectes que arribaven al taller per encàrrec d'artistes o decoradors representats en les làmines de marqueteria, on es pot veure ben clarament l'esperit renovador que inspirava aquests dibuixos, en els quals aquests artistes plasmaven el propi estil.³⁰⁵

Va ser molt important el paper portat a terme per institucions com l'Abadia de Montserrat, que de la mà de l'abat Aureli Maria Escarré va saber conduir l'església catalana cap a la modernització i a alguns àmbits de llibertat, mantenint al mateix temps unes bones relacions amb les autoritats franquistes.³⁰⁶ Va ser iniciativa de l'abat Escarré l'entronització de la Mare de Déu de Montserrat l'any 1947, una vegada acabada la

³⁰⁴ En arribar els anys seixanta la reconstrucció d'esglésies ja estava acabada, però moltes d'aquestes esglésies reconstruïdes van finalitzar la seva decoració interior al llarg d'aquesta dècada. Cal recordar que en el cas de Sant Antoni de Vilanova, les marqueteries van ser realitzades l'any 1960 i a Santa Maria de Sants encara més tard. A més a més, va ser un període de construcció de moltes esglésies de nova planta, principalment a partir de finals dels anys cinquanta, a causa del fort creixement de la demografia a Catalunya i de manera molt important a la conurbació de Barcelona.

³⁰⁵ S'ha pogut saber que l'obra de molts d'aquests artistes era encarregada per una empresa anomenada Raventós que tenia el domicili social a l'Hospitalet, però no ha estat possible contactar-hi, tot i que podia haver estat molt interessant per saber qui eren els qui feien l'encàrrec o qui proporcionava l'orientació sobre la iconografia de les diferents produccions.

³⁰⁶ Aureli M. Escarré va ser nomenat coadjutor de l'abat Marcet l'any 1941 i és a partir d'aquell moment que es va procurar renovar la comunitat, procurant que els monjos tinguessin una millor formació, estudiant a l'estranger i formant-los en la nova litúrgia.

restauració del monestir. Aquesta festa va suposar un dels primers actes de normalització lingüística i afirmació nacional després de la Guerra Civil.

Arrel de la restauració del monestir de Montserrat, persones vinculades a l'església i a l'art valoraven, no sempre de la mateixa manera, l'esforç realitzat per dignificar l'art de l'església. Segons Miquel Tarradell, va ser una ocasió perquè els artistes salvessin l'art de la "monotonia i la migradesa", recollint les inquietuds estètiques del moment.³⁰⁷ És particularment interessant un article d'Alexandre Cirici, en el qual fa una comparació entre l'abans i el després de la remodelació, que va tenir lloc en el Cambril de la Mare de Déu de Montserrat. Considerava que el resultat era molt millor que l'anterior i que superava l'etapa romàntica, però tot i lloant als artistes per les seves obres, en molts aspectes trobava a faltar l'expressió de la sensibilitat estètica del moment en què l'obra va ser realitzada, considerant que eren massa els préstecs presos d'antigues obres italianes, suggerint que podia haver existit alguna col·laboració amb algun dels genis del moment com ara Joan Miró.³⁰⁸

Cap a finals d'aquest període, José M. Valverde escrivia que un art funcional vertader és aquell que no es fa notar i que les noves esglésies havien de ser fetes buscant l'elemental, ja que la tendència cada vegada més visible del Vaticà, prescindia de les imatges buscant la creació d'un temple senzillament modern.³⁰⁹ L'interès per la renovació de l'art i la litúrgia s'havia iniciat a Europa i, com és lògic, cap allà miraven les persones que buscaven posar-los al dia. Això ho posa de manifest J.M. Valverde quan feia servir il·lustracions per posar exemples, ja que força d'aquestes imatges pertanyien a Bèlgica³¹⁰, d'altres a Àustria o Alemanya³¹¹. Algunes d'aquestes il·lustracions corresponen a l'Exposició celebrada l'any 1958 a Brussel·les, el que també fa pensar, tot i les diferències, en un cert paral·lelisme entre el que passava aquí i el que passava en el conjunt de l'Església.

³⁰⁷ TARRADELL, M. "El valor de l'esforç montserratí. Les arts plàstiques en el Montserrat actual" *Ariel* 1946, pàg. 18

³⁰⁸ CIRICI PELLICER, A. "El nou soli de la Verge. Les arts plàstiques en el Montserrat actual" *Ariel* 1946, pàg. 20.

³⁰⁹ VALVERDE, J. M. *Cartas a un cura escéptico en materia de arte moderno*. Barcelona. Ed. Seix Barral, S.A. 1959, pàg. 83-84

³¹⁰ VALVERDE, J.M. *Cartas a un cura escéptico en materia de arte moderno*. Barcelona. Ed. Seix Barral, S.A. 1959, pàg. 9, 21, 105

³¹¹ VALVERDE, J.M. *Cartas a un cura escéptico en materia de arte moderno*. Barcelona. Ed. Seix Barral, S.A. 1959, pàg. 14, 101

La difusió de l'obra de l'empresa "Ars Sacra" tenia lloc a la revista del mateix nom, creada per Mn. Trens l'any 1948 i que els va donar prestigi a Espanya i a Europa. Algunes de les realitzacions portades a terme durant aquests anys van ser reproduïdes a revistes estrangeres, entre les quals la prestigiosa publicació francesa "Art Sacré".³¹²

L'església catòlica va gaudir durant el franquisme i, principalment, en la dècada dels 50 d'una gran hegemonia en tots els àmbits de la vida, tan pública com privada. Fins i tot la influència de l'església era per a les persones no implicades políticament, més aclaparadora que la del mateix Règim, ja que controlava l'escola, la vida familiar, les diversions.... L'estreta aliança de l'Església i la Dictadura era aprofitada pel Règim franquista per fer propaganda al seu favor, desvirtuant d'aquesta manera l'etapa republicana.

Així, doncs, Ars Sacra va tenir un paper important en la renovació de l'art religiós en uns moments en què l'Església tenia una forta influència en la societat, fins al punt que el període dels anys cinquanta ha estat definit com del *nacionalcatolicisme*,³¹³ paraula amb la qual es coneix un dels senyals d'identitat ideològica del franquisme, juntament amb el *nacionalsindicalisme*. Ambdós van formar part del que s'ha anomenat famílies del Règim. Va ser el teòleg J.M. González Ruiz qui va divulgar la primera denominació a partir del llibre *Creer es comprometerse*.³¹⁴

Caldria matisar que a Catalunya el *nacionalcatolicisme* no va arrelar de la mateixa manera que a la resta d'Espanya, ja que bona part de l'església catalana, començant per l'abadia de Montserrat, ben aviat va donar cobertura a les aspiracions de llibertat del país. Les limitacions en l'ús de la llengua i els costums i la imposició de persones foranes en els llocs de govern, sempre simpatitzants del nou Règim, ben aviat van crear tensions entre l'Església catalana i la jerarquia estatal. De la situació de desencís davant de la repressió franquista a Catalunya ens en parla Hilari Ragner.³¹⁵

El país va passar durant aquests anys per unes circumstàncies especials. A partir de finals dels cinquanta, en plena eferescència de reconstrucció d'esglésies malmeses

³¹² VÉLEZ, P. *La Cantonada (1960-1975). Art civil i Art sacre*. Barcelona.ECSA. 1999, Pàg. 48

³¹³ CIRICI, A. *La estetica del franquismo*. Barcelona. Col. Punto i Línea. Ed. G. Gili 1977, pàg. 40

³¹⁴ GONZÁLEZ, J.M. *Creer es comprometerse*. Col. Pensamiento. Barcelona. Ed. Fontanella 1967.

³¹⁵ *La Vanguardia* 11-10-2007 pàg. 80 (contraportada)

durant la guerra, es va donar la necessitat de la construcció d'esglésies de nova planta, a causa del creixement demogràfic de moltes poblacions catalanes. Durant aquest període, l'art sacre en tots els camps va ser molt important i les noves maneres d'interpretar-lo han deixat mostres que tenen trets comuns i que donaren com a resultat un cert estil d'època que permet identificar l'etapa en què van ser realitzades.

IV.1.7. La Cantonada (1960-1973)³¹⁶

Ars Sacra va treballar amb la finalitat de modernitzar l'art religiós fins als inicis dels anys seixanta, quan la família Riera i Sala va traslladar el seu suport als artistes que formaven La Cantonada³¹⁷. Aquesta empresa la constituïen persones que s'havien format en la primera postguerra, on les expectatives eren força migrades, però a partir dels anys cinquanta tots ells es van anar situant a partir de diferents especialitats.

La Cantonada neix l'any 1960, com a conseqüència de la col·laboració de cinc artistes, units per llaços familiars i d'amistat: Jordi Agudé era ceramista i havia fet l'aprenentatge al taller de Josep Llorens i Artigas, mentre estudiava a l'Escola Massana, on va conèixer Teresa Vila Grau, amb qui es va casar anys més tard. Aviat va començar a col·laborar amb el seu cunyat, Jordi Vila Grau, que es dedicava a la pintura i amb qui participava en la realització de plafons de ceràmica aplicables a l'arquitectura.³¹⁸ Tots dos estaven molt interessats en l'art litúrgic i Vila Grau treballava fent vitralls per a moltes esglésies de poblacions catalanes i fins i tot de l'estranger. Una altre persona interessada com ells en l'art sacre era Aureli Bisbe,³¹⁹ orfebre i joier, que formava part del seu àmbit d'amistats juntament amb la seva esposa, Mariona Lluch, que era il·lustradora.³²⁰ L'interiorista Jordi Vilanova³²¹, que havia estudiat disseny i belles arts, va entrar a formar part d'aquest grup d'artistes i, dos anys més tard, s'hi va ajuntar l'arquitecte Jordi Bonet, relacionat per raons d'afeccions i d'amistat amb tots els components de La Cantonada, a proposta de Mn. Trens, que era molt amic del seu pare.

Va ser a Jordi Bonet a qui els responsables de l'entitat Ars Sacra van oferir-ne la direcció, considerant que es feia necessari un canvi. Mn. Manuel Trens passava ja dels setanta anys i creia arribada l'hora que una nova generació d'artistes assumís aquesta empresa. Jordi Bonet va proposar la qüestió a la resta del grup i La Cantonada en conjunt va decidir fer-se'n càrrec.

³¹⁶ VÉLEZ, P. *La Cantonada (1960-1975) art civil i art sacre*. Barcelona. ECSA, 1999, pàg. 12

³¹⁷ VÉLEZ, P. *La Cantonada (1960-1975) art civil i art sacre*. Barcelona. ECSA, 1999, pàg. 28

³¹⁸ Fruit d'aquestes col·laboracions són un plafó ceràmic de la farmàcia Grau de Canet de Mar (1960) o la façana de l'església parroquial de Santa Eulàlia d'Esparraguera, en la qual també va participar Jordi Bonet. (1964)

³¹⁹ VÉLEZ, P. *La Cantonada (1960-1975) art civil i art sacre*. Barcelona.ECSA. 1999, pàg. 22

³²⁰ Aureli Bisbe l'any 1962 va obrir una botiga als baixos de la Pedrera, que ha perdurat durant 35 anys.

³²¹ Jordi Vilanova va introduir els treballs en fusta blanca en l'estat espanyol i va ser capdavanter en la creació d'un hàbitat infantil.

Els membres de la Cantonada, joves i entusiastes, van tenir molt a veure en la reforma litúrgica en col·laboració amb l'abadia de Montserrat i Mn. Manuel Trens, aportant projectes renovadors a l'art religiós.³²² Van obrir una botiga (1963) amb el nom d'*Art Sacre*, al carrer Provença n. 273, dedicada a aquesta especialitat de l'art, mentre seguien desenvolupant cadascú els propis projectes individuals. En aquest establiment s'hi podia trobar des d'imatges, fins a música, estampes, medalles o qualsevol element per al culte, tant d'instal·lació com d'indumentària i d'orfebreria, buscant sempre la seva dignificació. Al mateix temps, era un punt de trobada on tothom podia aconseguir comprar els objectes que s'hi exposaven, assessorament i, fins i tot, s'hi feien conferències i trobades per resoldre qualsevol tema que necessités orientació, tant litúrgica com artística.

Les noves tendències artístiques generals, més simplificades, més depurades, van anar fent-se familiars també en l'art sacre des de la pintura mural, els vitralls, el mobiliari, fins a tota mena d'atuell. Una persona que assessorava sovint els artistes de la Cantonada era el filòsof José M^a Valverde, que era catedràtic d'estètica de la Universitat de Barcelona. Valverde en la publicació del seu llibre *Cartas a un escéptico en materia de arte moderno*, l'any 1959, ja havia plantejat que l'art religiós calia que fos sempre del seu propi temps.

Com en les altres branques de l'art, la modernització de l'art religiós tenia com a característiques principals la supressió d'imatges adoptant un major simbolisme centrat en la figura de Crist, amb una simplificació geometritzant de les figures.

Les circumstàncies van fer que el projecte "La Cantonada" fos cancel·lat l'any 1974, després d'haver proporcionat durant aquests anys obres a moltes esglésies.³²³ Aquestes circumstàncies tenien molt a veure amb les resistències que el Concili Vaticà II va trobar, en un principi, en l'àmbit de l'art. Una altra causa que va portar al final del projecte va ser l'economia, que no rutllava d'acord amb l'ambició del projecte. Però la petjada que els artistes de La Cantonada van deixar va ser profunda, ja que van saber

³²² ADB Arxiu Mn. Trens -5-Estudis- Congrés Eucarístic (Comissió art) Compacte 179-180. a "El Congrés Litúrgic de Montserrat de 1915 i la seva projecció en el terreny de les arts plàstiques. Segons Mn. Trens *Ars Sacra* havia complert amb escriure la seva feina d'assessorament i mobilització cap a la modernitat, però "l'erudició i l'evolució artístiques i litúrgiques anaven a marxar forçades. La societat va anar quedant endarrere (...) calia fer un pensament. "Rinoivarsi o morire".

³²³ VÉLEZ, P. *La Cantonada (1960-1975). Art civil i art sacre*. Barcelona. ECSA. 1999, pàg. 60

lligar art i indústria, elaborant petites sèries, que feien més assequibles els preus, sense per això perdre la puresa de la línia ni la qualitat del producte, aconseguint la bellesa en allò senzill i adaptant l'art religiós a les necessitats d'una litúrgia que, a partir del Concili Vaticà II, cada vegada era més propera a les necessitats dels fidels.

En els anys de La Cantonada va tenir lloc el II Congrés Litúrgic de Montserrat. L'Església catòlica catalana s'havia anat normalitzant i, finalment, van ser majoritàriament acceptats aquells canvis que durant anys tant havia costat d'assolir, en obtenir el recolzament del Concili Vaticà II.

Al llarg del anys seixanta van esdevenir a Catalunya importants conflictes entre sectors catòlics progressistes i les autoritats polítiques i eclesiàstiques. Va ser l'any 1963 quan va tenir lloc una concentració davant del Palau Episcopal, en la qual es va lliurar un manifest en contra del règim franquista, demanant que les jerarquies eclesiàstiques actuessin contra la dictadura, seguint les orientacions que s'estaven desenvolupant en el Concili Vaticà II sota la direcció de Juan XXIII.

En resum, van ser primer els Amics de l'Art Litúrgic els que van posar els fonaments d'aquest procés, que van continuar des d'Ars Sacra, a partir del final de la Guerra Civil i que, fins a finals dels anys cinquanta, van realitzar una tasca de dignificació i modernització de l'art religiós que ha deixat mostres tan importants com la reforma del Monestir de Montserrat, entre moltes d'altres. Quan als anys seixanta neix La Cantonada, el concepte d'art sacre havia fet un gir considerable que els seus components acabaran de definir. Cal recordar que en tot el procés Mn. Manuel Trens i Ribas hi va tenir un paper destacat.

IV.1.8. El II Congrés Litúrgic de Montserrat (1965)

El II Congrés Litúrgic de Montserrat va tenir lloc del 5 al 10 de juliol de 1965, convocat pel Cardenal de Tarragona i el Bisbe de Barcelona. El tema central d'aquest Congrés era "La litúrgia de demà". Tot el contingut d'aquest Congrés es troba recollit en quatre volums. La secció d'art es troba en el II volum.³²⁴

La secció d'art estava presidida per Joan Ainaud de Lasarte, n'era sots presidenta Mercè Llimona i secretari Dom Pere M. Busquets. Alhora hi havia una subcomissió d'art sacre, de la qual n'era consultor Mn. Manuel Trens³²⁵, que feia una reflexió sobre la finalitat de l'art en l'església i les millors maneres de representar-lo. La primera premissa considerada era que l'art havia de fomentar la pietat i la instrucció dels fidels. També aconsellava que al temple no s'admetés l'art per l'art ni el material pel material, que no s'havien d'excloure les composicions figuratives ja que eren apropiades per a la pedagogia de l'església. Tanmateix, recomanava que l'ornamentació del temple, sense caure en estridències decoratives, estigués realitzada amb bons materials, per dignificar-lo, procurant que res s'interposés entre l'altar i el fidel. Recomanava que les restauracions de monuments artístics no fossin realitzades per una sola persona, sinó per una comissió degudament preparada, subratllant la importància d'inventariar les obres d'art religiós en l'àmbit més ampli possible. Aconsellava que els alumnes del Seminari visitessin monuments antics i moderns, museus, col·leccions particulars i exposicions i que s'apliquessin en la lectura de revistes d'art religiós i profà.

En aquest Congrés hi prenia part com a ponent Mn. Manuel Trens que havia assistit, feia cinquanta anys, al I Congrés, com a organitzador. La ponència que va llegir portava per títol "El Congrés Litúrgic de Montserrat de 1915 i la seva projecció en el terreny de les arts plàstiques". En aquesta ponència Mn. Trens presentava tot l'esforç que s'havia fet per posar al dia l'art de l'església i els resultats positius obtinguts. En aquesta mateixa secció, el pare Antoni Borràs presentava el tema "La història de l'art religiós i de la variació de les formes del culte amb relació als fonaments ideològics". Des d'un punt de vista encara més teòric, José M^a Valverde exposava la diferència entre signe i símbol i quins signes i quines formes de símbols predominaven en aquell moment en la

³²⁴ II Congrés Litúrgic de Montserrat. Ed. Monestir de Montserrat, 1967.

³²⁵ A.D.B. Arxiu Trens. N. 11 Treballs *Praeparatoria Concilii Oecumenici Vaticani II*.

nostra cultura, així com els que ja havien quedat sobrepassats. Al seu torn Josep M^a Subirachs, concretant encara més la idea de Valverde, parlà dels diferents llenguatges i mitjans de comunicació predominants en l'art sagrat. Mons. Eduard Junyent presentava la seva ponència sota el títol “Els artistes en relació amb el conjunt de persones interessades en l'edifici del culte”, el seu parlament feia notar el paper que els corresponia i també la necessitat de planificació en aquests edificis destinats al culte, perquè conjuntament es pogués afavorir un bon resultat pastoral i estilístic.

Tothom estava d'acord en donar rellevància als canvis introduïts que farien necessari un esforç per ser assimilats. Caldria adaptar noves formes en el terreny material d'ordenació del temple, des del programa espacial, ja que exigiria unes condicions acurades a partir de l'ambientació arquitectònica, sobretot, pel disseny general que en el temple hi hagués més simplicitat, modèstia i senzillesa.

Es recomanava que encara que una comunitat disposés de molts recursos, no es construïssin temples que per la seva riquesa poguessin ser motiu d'escàndol, cosa que calia evitar, ja que es considerava incompreensible que a Espanya, que no es comptava pas entre els països més rics de la terra, es construïssin les esglésies modernes més sumptuoses d'Europa. Es remarcava que aquesta “modernitat” no era tal, ja que no responia a les necessitats de la comunitat cristiana.

En qüestió d'art s'afirmava que l'art de tots els temps i de tots els homes i nacions hauria de tenir lliure exercici en l'església, mentre servís a la decoració dels edificis i als ritus sagrats, de manera que també sic “ell pugui afegir la seva veu a aquell meravellós cant de glòria que els genis més grans van cantar en els segles passats a la fe”. A l'Església catalana ja s'havien produït canvis importants en relació als anys quaranta i cinquanta, però com es pot comprendre els canvis van ser molt més decidits en ser referendats pel Concili Vaticà II.

Els bisbes reunits en Concili havien decidit que la missa s'havia de celebrar més a prop del poble i també l'ús parcial de les llengües vernacles en la primera part de la missa, és a dir fins al Credo, trencant així amb el costum de celebrar-la en llatí. El Concili Vaticà II va ser presidit, en el segon període de sessions, pel nou papa, Pau VI, i les

deliberacions van continuar per determinar quines havien de ser les línies mestres que havien de servir de base per a la reforma litúrgica en tots els camps.³²⁶ A partir del gener

de 1965 també es va permetre la lectura de l’Evangeli i l’Epístola en català. Les deliberacions del Concili Vaticà II van allargar-se fins al desembre de 1965, que es clausurà coincidint en el mateix any que el II Congrés Litúrgic de Montserrat.

Les normes establertes per la reforma pel Concili Vaticà II van començar a aplicar-se de seguida i ja en un document de l’abril de 1965, des del “Centre d’Informació Eclesiàstica de Barcelona” (en català), es feien unes consideracions sobre l’aplicació de la reforma litúrgica a la ciutat.³²⁷ El balanç d’aquestes consideracions era positiu, però alhora es destacava que costava que en aquelles primeres setmanes de l’aplicació de la nova normativa, el conjunt de l’església adoptés el sentit de servei i pobresa essencial que el resultat de les deliberacions del Concili exigien.

La premsa es feia ressò del II Congrés Litúrgic de Montserrat i s’hi podien trobar articles en els quals es posava de manifest que en aquesta trobada l’església catalana buscava crear unes formes estètiques en el culte, que reflectissin l’autenticitat de la vida cristiana com a únic camí per donar a la litúrgia un caràcter realment estètic, on es valorés la senzillesa i l’autenticitat del dia a dia, evitant d’aquesta manera que es degenerés en el ritualisme. Es volia fugir de les representacions presumptuoses i academicistes, com a preparació a l’autèntic culte d’esperit i de veritat.³²⁸

³²⁶ *La Vanguardia* 9-10-1963

³²⁷ A.D.B. Arxiu Mn. Trens – 5 – Estudis – Compacte 179-180

³²⁸ MARTÍ, C.” Litúrgia i formas estéticas”. *El Correo Catalán* . 17 de juliol de 1965, pàg. 20

IV.2. Exposicions d'art sacre abans de la Guerra Civil (1925-1928)

Les dues exposicions que es comentaran a continuació van ser organitzades pels Amics de l'Art Litúrgic i van ser les de més rellevància que es van dur a terme d'aquesta matèria en el període anterior a la Guerra Civil. Totes dues van tenir el suport i l'assessorament de Mn. Manuel Trens.

IV.2.1. La I Exposició General d'Art Litúrgic de Barcelona (1925)

La primera exposició que van organitzar els Amics de l'Art Litúrgic, va tenir lloc a la Sala Parés del carrer Petritxol, regentada pels germans Maragall, del 29 de novembre a l'11 de desembre de l'any 1925.

Donant una mirada al catàleg³²⁹ d'aquesta exposició, es pot comprovar que van participar-hi un gran nombre d'artistes de diverses branques de l'art. Els arquitectes hi tenien una important representació, ja que hi participaren Antoni Gallissà, Joan Martorell, Antoni Gaudí, Francesc Folguera, Josep Jujol, Lluís Bonet, Josep Goday, Bernardí Martorell, Isidre Puig Boada, Joan Bergós i Rafel Masó. D'artistes de les diferents disciplines de les arts plàstiques també s'hi poden trobar els més reconeguts del moment com Joan Llimona, Dionís Baixeres, F.d'A. Galí, Josep Aragay, Josep Obiols, Darius Vilàs, Antoni Vila Arrufat, Josep M. Marqués, Francesc Canyelles, Joan B. Porcar, Josep Ribot, Joan A. Framis, Jaume Busquets, Lluís Bracons, Rigalt Bulbena i Cia., N. Collet, Jaume Mercader, Ramon Sunyer, Rafael Solanich, Joan Vilàs, Josep Garriga, Reig i Sabater, Narcís Masó, T. Priu, J.M. Pericas, P. Corberó, la Galeria dels Bells Oficis Busquets - Girona, Tomàs Aymat, Parròquia de Sant Just Desvern, Germanes dominiques d'Horta, Casa de Caritat, Abadia de Montserrat, Obre del culte per a les esglésies pobres, Protecció de la infància, Església de Santa Clara, Rnd. Josep Artigues, Capella del Sr. Puiggrós (Arenys de Mar), Srta, Teresa Amatller, Casa Subirana, PP. Missioners del Cor de Maria de Sallent, Foment de Pietat Catalana, Editorial Litúrgica, Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona, Lliga espiritual de la Mare de Déu de Montserrat.

Entre els projectes d'arquitectes hi havia els plànols de façanes i interiors d'esglésies i capelles, algunes ja realitzades i d'altres en projecte. Només com a mostra; Francesc Folguera presentava l'entrada a l'ampliació del cementiri de Sant Sadurní d'Anoia; Antoni Gallissà mostrava l'interior i la façana de l'església de la Mare de Déu de Cervelló; en el cas d'Isidre Puig Boada presentava fotografies del cementiri de Pineda; Josep Jujol l'església de Vistabella; Antoni Gaudí no presentava cap projecte ni obra

³²⁹ BPE. *Catàleg de la I Exposició General d'Art Litúrgic*. Barcelona. 1925

pròpiament arquitectònica, sinó d'altres elements per al culte: una llàntia, canelobres, fanals, faristols, gerros, etc.

Entre les obres pictòriques hi havia des de projectes per a pintures murals, fins a estampes. També s'exhibien projectes i fotografies de vidrieres, peces d'orfebreria, tapissos i una aportació força nombrosa d'indumentària litúrgica, així com publicacions. Per exemple: Joan Llimona aportava fotografies i estudis de les pintures de la Capella de l'Escorial de Vic i del Cambril de Montserrat; Dionís Baixeres estudis de la decoració del Saló d'actes del Seminari de Barcelona; Francesc d'Asís Galí, de l'absis de la Catedral de Lleida; Josep Obiols pintures murals de la Capella de l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona; Darius Vilàs projectes per vidrieres.

Entre altres tipus de produccions hi havia una bacina d'aram *cloissonné* de Lluís Bracons; ceràmiques de Rigalt Bulbena i Cia.; diferents objectes d'argenteria de Jaume Mercader i Ramon Sunyer, objectes de bronze i esmalts de Rafel Solanic; tapissos de Tomas Aymat i tota mena d'elements de vestuari per al culte proporcionats per algunes parròquies o per l'abadia de Montserrat, a més de diverses publicacions de l'abadia de Montserrat, del Foment de Pietat Catalana, Editorial Litúrgica.....

L'exposició que contenia en total 294 obres, va ser molt visitada i va causar un fort impacte per ser la primera exposició, tot i que les peces no deixaven de ser força convencionals, salvant algunes excepcions, com ara les que presentava Antoni Gaudí.³³⁰

El diari "La Publicitat" del 8 de desembre dedicava dues pàgines a aquesta exposició³³¹. El crític d'art Joan Sacs feia notar que posar l'art sacre al dia era una assignatura pendent a tota Europa, fins i tot França, en tants sentits model per a Catalunya, i diu: "L'art litúrgic modern no ens dona res de bo. Cada una d'aquestes manifestacions públiques del modern art religiós francès, fins a arribar a la darrera Exposició Internacional de les Arts Decoratives, ha estat una ostentació gairebé impúdica, per no dir sacrílega, de grotesc i de barroeria". Alhora, fa una lloança a la iniciativa dels Amics de l'Art Litúrgic, organitzadors de l'esdeveniment. i es mostra esperançat del conjunt que s'hi presenta, ja que, tot i que era molt desigual els artistes que hi

³³⁰ MIRALLES, F. *Història de l'Art Català vol VIII*. Barcelona. Edicions 62, 1983, pàg.70

³³¹ SACS, J. "Art Litúrgic a Catalunya" *La Publicitat*. Dimarts 8 de desembre de 1925, pàg. 6

col·laboraven havien sabut fugir dels extrems, evitant la carrincloneria i al mateix temps no fent tampoc una obra avantguardista, sinó que es podia qualificar de moderna.

En aquestes mateixes pàgines, Mn. Manuel Trens fa un extens resum històric del cimbori i del baldaquí, de les diferències entre l'un i l'altre i de la importància de la seva presència en les esglésies.

V.2.2. La II Exposició d'Art Litúrgic de Barcelona (1928)

La segona exposició es va fer al casal de Doña Dorotea de la Gran Via, l'any 1928. D'aquesta exposició no s'ha trobat el catàleg, però s'ha localitzat un comentari molt complet de Josep F. Ràfols,³³² que servirà molt bé per comentar-la.

D'entrada, posa de manifest que en aquesta segona exposició es van poder veure molt més clars els camins cap on es dirigia l'art litúrgic. Es van destacar les obres de dos artistes que havien estat cabdals en l'art religiós a Catalunya, com són l'arquitecte Antoni Gaudí i el pintor Joan Llimona,³³³ de qui lloa les grans composicions murals que tenia a Vic, a Bràfim i a l'església de Sant Felip Neri de Barcelona i a la volta del cambril del monestir de Montserrat.

També fa menció especial del pintor Jaume Busquets. Aquesta obra de Busquets hi estava representada en abundància i fa notar que això no és estrany si es té en compte que en aquells moments era el pintor que més treballava per a l'art litúrgic. De la seva obra en diu: "plena de joventut i de tensió, és fresca de la rosada matinal dels Sagraments i l'oració fervorosa".³³⁴ Altres pintors que també hi exposaven eren Darius Vilàs, Vila i Arrufat, Canyelles, Ros i Francesc Domingo.

En escultura parla d'un bust de Sant Francesc de Rebull, del qual lamenta que un jurat carregat de prejudicis no es va atrevir a premiar-lo. Viladomat, Jou, Maragall i Camps formaven la representació d'aquest apartat.

L'orfebreria era majoritàriament obra de Ramon Sunyer. Sense anomenar a cap altre artista comenta que d'altres objectes d'art litúrgic feien pensar en un bon esdevenidor per l'art del culte catòlic.

Entre els arquitectes posa de relleu l'obra de Francesc Folguera, acompanyat de Lluís Bonet, Rubió i Tudurí, Jujol, Bergós i Bernardí Martorell, tots ells fervorosos amics de l'obra de Gaudí.

³³² RÀFOLS, J. F. "La segona exposició i el segon anuari dels amics de l'art litúrgic". *Vida Cristiana* 1929, pàg. 121-123

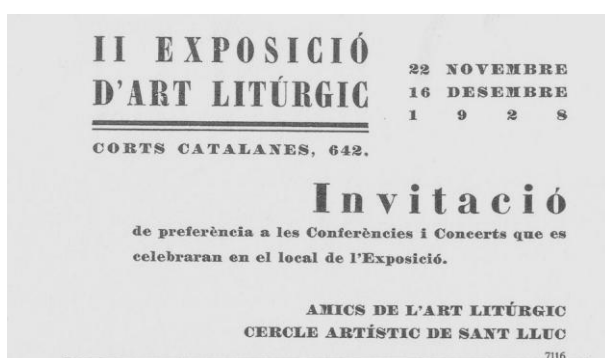
³³³ Una sala va ser dedicada a aquests dos artistes, que havien mort entre la primera i la segona exposició

³³⁴ Era un tema molt debatut el fet que només podien interpretar bé l'art sacre els artistes creients.

En aquesta exposició hi havia un projecte per traslladar el Cor de la Catedral de Barcelona, sobre el qual diu que s'esperava l'opinió "autoritzada" de Mn. Manuel Trens.³³⁵

Aquestes exposicions anaven acompanyades de conferències orientatives i concerts de música sacra.³³⁶

Cal dir que en aquestes dues exposicions es fa incís de la presentació de moltes obres d'arts aplicades, s'esmenten els vitralls, l'orfebreria, els teixits o el mobiliari.



36 Invitació a la II Exposició d'Art Litúrgic

Aquesta va ser l'última exposició d'art sacre que va tenir lloc en aquest període. No sabem què hagués passat sense l'enrareda situació social, amb la dimissió de Primo de Rivera, la successió de Berenguer, la proclamació de la II República, els esdeveniments del 1934 i l'esclat de la Guerra Civil, però les circumstàncies no eren favorables a aquest tipus d'iniciatives.

Segons Mn. Trens entre aquestes dues exposicions, separades només per l'espai de tres anys, ja es van poder apreciar canvis cap a una més depurada selecció i modernitat, caminant cap a una renovació de l'art litúrgic i la dignificació de la iconografia. Per mitjà de conferències, llibres i exposicions es mostrava la transformació experimentada en el món de l'art - funció, inevitable en les noves condicions socials i on s'havien

³³⁵ Mn. Trens era partidari del canvi de lloc del cor de la Catedral de Barcelona.

³³⁶ Arxiu Diocesà de Barcelona. *El Congrés Litúrgic de Montserrat de 1915 i la seva projecció en el terreny de les arts plàstiques* a "Arxiu Mn. Trens -5- Compacte 179-180"

d'incloure les produccions de l'art litúrgic perquè no es reduïssin a còpies insulses dels temps passats.³³⁷

De mica en mica es va anar arraconant l'arquitectura gòtica per donar pas a unes construccions més d'acord amb els nous temps. La pintura mural en els temples, principalment al fresc, es va revifar de la mà de Francesc Galí i Jaume Busquest, als quals van seguir Josep Obiols, Antoni Vila Arrufat, Josep de Togores, Pere Pruna, Jaume Mercader... Totes aquestes exposicions van comptar d'una manera o altra amb l'assessorament i el patrocini de Mn. Manuel Trens i Ribas.

³³⁷ ADB. Trens Ribas, Mn. Manuel. Arxiu Mn. Trens -5- Estudis – Congrés Eucarístic (Comissió Art) Com pacta 179-180. *El Congrés Litúrgic de Montserrat de 1915 i la seva projecció en el terreny de les arts plàstiques*, pàg. 15

IV.3. Exposicions d'art sacre en la postguerra i anys cinquanta (1939-1957)

Finalitzada la Guerra Civil, a partir de 1939, durant uns quants anys les exposicions d'art religiós van ser freqüents. Tant el FAD com el Cercle de Sant Lluc van tenir molt a veure amb les exposicions que es detallen a continuació: el FAD durant tot el període (exceptuant els anys de la Guerra Civil), però el Cercle de Sant Lluc va restar tancat entre 1936 i 1952, cosa que va ocasionar la creació de l'empresa Ars Sacra, que aglutinant molts dels artistes que havien format part dels Amics de l'Art Litúrgic, va continuar amb la renovació de l'art sacre i amb les exposicions que hi feien referència. A partir de 1952 el Cercle de Sant Lluc va tornar a participar en l'organització de les exposicions dedicades a l'art de l'església.

La primera de les exposicions d'art religiós que es va organitzar després de la Guerra Civil va tenir lloc el mateix any 1939 a Vitòria. És interessant revisar-la per la repercussió internacional que va tenir i pel fet que ja es gestava durant l'últim any de la Guerra Civil. També s'ha volgut considerar pel seu caràcter de convocatòria internacional i perquè molts dels artistes espanyols que van participar-hi eren catalans, així com qui la va convocar, Eugeni D'Ors, i els qui la van dirigir, Francesc Folguera i J.A.Maragall.

D'altres exposicions no van resultar tan significatives i n'hi ha algunes de les quals es guarda molt poca memòria i documentació. Tot i això s'analitzaran en la mesura que sigui possible. L'any 1951 va tenir lloc una exposició organitzada pel Foment de les Arts Decoratives, que donava la mesura dels canvis que s'havien anat produint en relació a l'art de l'església, des de l'exposició de Vitòria. D'aquesta exposició del FAD hi ha més informació i se'n farà una anàlisi més completa. També caldrà parlar de les que van tenir lloc amb motiu del Congrés Eucarístic Internacional de Barcelona l'any 1952. La majoria de les exposicions que feien referència a l'art sacre comptaven amb l'assessorament i el suport de Mn. Manuel Trens.

IV.3.1. “Exposición Internacionl de Arte Sacro de Vitoria” (1939)³³⁸

Una de les primeres veus que es va aixecar després de la Guerra Civil, per denunciar la falta de qualitat de l’art litúrgic i la necessitat de la seva dignificació, va ser la d’Eugeni D’Ors que presidia en aquell moment la *Jefatura Nacional de Bellas Artes*. Aquell mateix hivern de 1939, mentre organitzava la “Exposición Internacional de Arte Sacro” a Vitòria deia:

“doble espíritu de estética dignidad y pureza litúrgica en vigilante asistencia (...) para conjurar una posible segunda catástrofe en la reconstrucción de templos y objetos de culto que podría, quizás, hacer equivalentes los desafueros a los de la atroz destrucción en ellos cumplida”³³⁹

Aquesta exposició va estar ubicada al palau de Villa Suso de Vitòria, entre els mesos de maig i juliol de 1939. La primera notícia sobre l’exposició va sortir a la premsa el 12 d’agost de 1938 a “Pensamiento Alavés”, on s’informava que la “Jefatura Nacional de Bellas Artes” havia començat els treballs preparatoris per poder celebrar a Vitòria la “Exposición Internacional de Arte Sacro”.



37 Catàleg exposició “Arte Sacro” de Vitoria

Per fer possible aquesta exposició va ser necessari un crèdit extraordinari acordat en Consell de Ministres i subvencions de l’Ajuntament de Vitòria i de la Diputació d’Alaba.³⁴⁰

³³⁸ Aquesta exposició d’art sacre és l’única de fora de Catalunya que es fa servir en aquest apartat, en primer lloc, per la importància que va tenir en el seu moment i, en segon lloc, per la participació de molts catalans tant en l’organització com en obres presentades.

³³⁹ Blanch, F. *Eugeni D’Ors llums i ombres*. Valls. Ed. Cossetània 2006, pàg. 60

³⁴⁰ *El pensamiento alavés* dit a Larrinaga Cuadra, Audere. <http://www.euskomedia.org/analítica/9991>

Entre la correspondència personal del Sr. Marco, localitzada en l'arxiu del FAD, hi ha dues cartes que serveixen per confirmar la notícia apareguda en el periòdic alabès.³⁴¹ Amb data de 8 de setembre de 1938, des de Brussel·les on residia, Santiago Marco enviava una carta a J.A. Maragall a Sant Sebastià. Santiago Marco va rebre una carta datada el 3 de novembre de 1938 firmada "Manuel". En aquestes cartes es parla de la col·laboració de Marco a l'exposició de Vitòria.

Va ser una convocatòria internacional que va tenir una repercussió notable i que va servir de propaganda del franquisme a l'exterior, ja que es presentava com a símbol de la "paz española" i assenyalava la profunda unió del Règim amb l'Església, cosa que els referendava com a vencedors. La crida va obtenir la resposta de 82 expositors espanyols i 246 d'estrangers.

La Junta Organitzadora estava presidida per Eugeni d'Ors, de "Las RR.AA. Española y de San Fernando". En aquesta junta intervenien altes personalitats civils i militars. D'altra banda, la Comissaria estava sota la direcció de J.A. Maragall i Santiago Marco.³⁴²

Eugeni d'Ors, conscient del moviment de renovació litúrgica que començava a tenir pes internacional, i la Direcció de la Comissaria de l'Exposició van fer el possible per presentar obres d'art sacre d'artistes que es trobaven en un procés de renovació de l'art religiós. Aquest moviment, nascut primer a Alemanya i Bèlgica i propiciat per la comunitat benedictina europea, havia també pres peu a Espanya a partir del I Congrés Internacional d'Art Litúrgic de Montserrat (1915). Hi havia delegacions d'Alemanya, Bèlgica, França, Hispanoamèrica, Holanda, Anglaterra, Itàlia, Portugal i Suïssa.

Comptava, a més a més, amb la benedicció de SS. Pius XI, firmada el 9 de febrer de 1939 pel Cardenal Pacelli, així com amb els millors auguris del Cardenal Primat Dr. Isidre Gomà.³⁴³ Una aportació important a aquesta convocatòria la va fer el Vaticà, en

³⁴¹ Arxiu FAD. Caixa 1936 carpeta 1-1-1936 a 31-12-1938 (Correspondència Sr. Marco)

³⁴² Biblioteca Seminari Conciliar de Barcelona. Arxiu Mn. Trens. Catàleg de l'Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitòria (1939) Totes les dades subministrades sobre aquesta exposició, a partir d'aquesta nota, són extretes de l'esmentat Catàleg

³⁴³ Entre les pàgines 29 i 31 del Catàleg de l'Exposició hi apareix una nota per la qual sabem que Pius XI havia mort i que el qui era el seu secretari, el Cardenal Paccelli, era el nou papa Pius XII, que incideix en la idea que cal "sumisión a las reglas litúrgicas, inteligencia de la fe, espíritu de oración, son de una

declarar que l'Església sempre s'havia servit de l'art de l'època, afavorint-lo tant per a la construcció d'esglésies com per a la decoració, tot remarcant que condemnava aquells casos de ruptura extravagant que podien ser ofensa al caràcter sagrat de l'obra.

Eugeni d'Ors fa una declaració d'intencions en les primeres pàgines del Catàleg. Després de lamentar la destrucció portada a terme en el transcurs de la guerra, convocava des de la "Jefatura de Bellas Artes" i des del "Ministerio de Educación Nacional" aquesta exposició, amb la finalitat de vetllar perquè la reconstrucció de l'art litúrgic estigués ben encaminada, fent possible un art sacre que fugís de la mateixa manera de la producció seriada industrial i sense ànima, com també de productes elitistes i vanitosos que s'apartessin dels objectius de senzillesa, discreció i bon gust, que sempre han estat més propis del treball artesà.

L'exposició s'inaugurava el dia 22 de maig amb solemnitat: primer l'ofici, després els discursos i a migdia el banquet oficial. La cloenda d'aquest llarg esdeveniment va tenir lloc el 6 d'agost, coincidint amb les festes de la Virgen Blanca de Vitòria.

Entre els diferents actes organitzats hi havia concerts, conferències i sessions de teatre i cinema. Entre els dies 12 i 18 de juny es va celebrar la setmana de l'art sacre amb diferents conferències: "Tradición y modernidad en el arte sacro" per P. Ripol O.S.B.; "Restauración del templo según las exigencias de la liturgia" per l'arquitecte Emilio Moya; "Arquitectura del nuevo templo" i "Elementos complementarios de la arquitectura del templo" per l'arquitecte Francisco Folguera; "El altar y sus elementos complementarios" per P. Gusi O.S.B.; "Indumentaria sagrada" per José Gurruchaga Pbro.

Entre les conferències sobre formació litúrgica, el dia 26 de juny, l'arquitecte Santiago Marco va pronunciar-ne una amb el títol "La Liturgia en las enseñanzas artísticas profesionales".

L'exposició estava dividida en tres seccions: Altares, Arquitectura i Artes Gràficas. Aquestes seccions estaven repartides en quatre espais: Sala d'altars, sala d'orfebreria,

necesidad primordial para el artista cristiano". L'Església admet el moviment progressiu de l'art, afirmant que tradició i renovació no són oposats.

sala d'indumentària sagrada i sala de pietat familiar. No estava, doncs, distribuïda en espais nacionals, sinó temàtics.

En la secció d'altars hi participaven 5 expositors, entre els quals hi havia Jaume Busquets amb un frontal d'altar amb rajola, que comptava amb la col·laboració de Josep Roig en la ceràmica, Tallers Judes amb els canelobres i la creu i Carme Ribas amb les tovalles. El catàleg fa una dissertació exhaustiva sobre com ha de ser l'altar i els seus complements³⁴⁴.

Pel que fa a l'arquitectura la participació va ser molt nodrida, amb presentació de maquetes, plànols, fotografies, projectes, estudis i dibuixos. S'hi presentaven expositors de tots els països que hi eren presents, però només farem incís de les obres presentades per expositors espanyols. Gabriel Alomar de Palma de Mallorca presentava plànols de la planta i seccions del temple parroquial de S. Alonso Rodríguez a Palma; Luís Bonet amb la col·laboració de Jaume Busquets presentava un estudi sobre un temple parroquial; el Cabildo de la Catedral de Palma de Mallorca participava amb quatre fotografies del projecte de l'arquitecte Antoni Gaudí per a la Catedral de Palma; Manuel Casas Lamolla de Palma de Mallorca, aportava un fotomuntatge d'un temple dedicat a Santa Teresita, a Lleida; Guillermo Forteza de Palma de Mallorca, participava amb un model d'església rural i amb una fotografia d'un sagrari de la Parròquia de Santa Eulàlia de Palma; Francesc Folguera presentava un projecte per a una església, juntament amb una maqueta del presbiteri, en aquest projecte hi col·laboraven Jaume Busquets en la decoració i Jaume "Sanjaime" en l'estofat; Julian Laguna i Eduardo Amurrio d'Àlaba, presentaven plànols i fotografies d'una església a Miranda d'Ebro i una altra de Madrid; Santiago Marco de Barcelona, presentava el projecte d'una església en aquarel·les; Isidre Puig Boada de Barcelona, la capella del Santíssim Sagrament de Gelida, en sis projectes corresponents a la planta, façana, seccions longitudinal i transversal i també la taula de l'altar.

En arts gràfiques participava Brugalla Y.D. amb una enquadernació i Montserrat Casanova, des de Milà, presentava il·lustracions per un grup de publicacions; Evarist Mora Rosselló hi aportava una pintura de la Mare de Déu sobre taula; Pere Pruna de

³⁴⁴ *Catálogo de la Exposición Internacional de Arte Sacro*. Vitoria. MCMXXXIX Año de la Victoria. Pàg. 34-37

Barcelona, aportava dos olis, un representant La Pietat i l'altre l'Èxtasi de Sant Francesc Xavier; i Amadeo Roca de Lagartera, que presentava un oli de la Verònica i un projecte de decoració al pastel titulat "Dios ama y perdona".

La Comissaria de l'exposició va presentar tres conjunts: un model de temple, un model de sagristia i un model de baptisteri; estaven projectats i dirigits per Santiago Marco i Celestino Gusi. En el muntatge i decoració hi van participar molts artistes i artesans, d'entre tots voldríem ressaltar-ne la vidrieria de Lluís Rigalt, amb dibuixos de Jaume Busquets, i metal·listeria Biosca i Botey, S.L.

En el llistat d'expositors hi consten d'altres artistes catalans dels quals no s'especifica l'obra presentada. Aquests són: Joaquim Cabot, orfebre; Joaquim Campaña, mobiliari; Miquel Ges, pintor; Gusi, ornaments; Mercè Llimona Raymat, pintora; Rafael Llimona, pintor; Masriera i Carreras, orfebres; Monestir de Montserrat; Victor More, escultor; Casa Renart, escultora; P. Ricart Marés, escultor; Alfons Serrahima, orfebre; Miquel Soldevila, esmalts amb domicili a Itàlia; Ramon Sunyer, orfebre; Tous, ornaments; A. "Villa" Arrufat, pintor; Dario "Villas"³⁴⁵, pintor; Xumetra, S.A., ceràmiques.

En tots els apartats la participació va ser força diversa, però els artistes catalans sempre hi van estar molt més representats que els de la resta d'Espanya. Això es pot comprovar en la relació d'expositors, com també es pot veure que alguns artistes com Montserrat Casanova i Miquel Soldevila exposaven enviant les seves obres des de l'estranger.

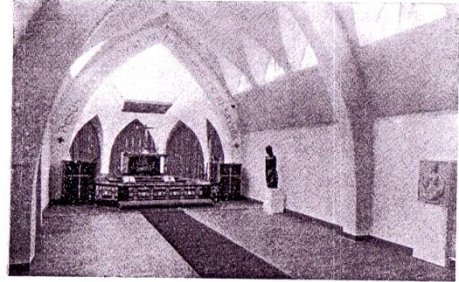
De fet, hi van haver més bons propòsits que resultats reals. Mn. Ferrando Roig deia que no se n'havia tret gaire profit³⁴⁶. La situació espanyola era molt desigual en la percepció de la necessitat dels canvis proposats i no es pot oblidar que la societat, en general, era d'idees força conservadores. Per altra banda, les dificultats econòmiques de tot Europa i, principalment, d'Espanya van comportar una paràlisi en molts projectes que no van avançar fins ben entrada la dècada dels cinquanta i no van consolidar-se fins als anys seixanta amb el recolzament definitiu del Concili Vaticà II.

³⁴⁵ Aquests noms estaven escrits d'aquesta manera.

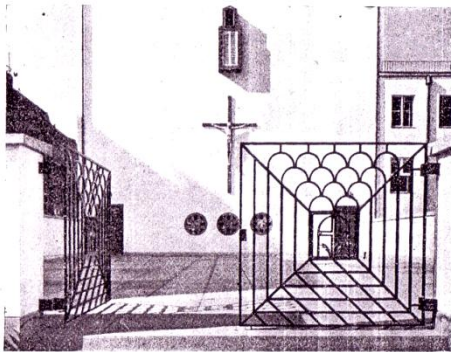
³⁴⁶ MIRALLES, F.. *Història de l'Art Català Vol. VIII*. Barcelona. Ed. 62, 1983, pàg.198



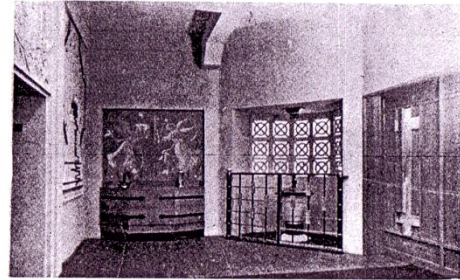
Núm. 44. - La Anunciación. Mosaico. (Exp. Hermanos Maumejean San Sebastián)



Aspecto de la Capilla. (Presentado por la Comisaría)



Núm. 56. - Entrada a la Cripta de la Iglesia Votiva de Viena. (Exp. Clemens Holzmeister)



Nartex de la Capilla. (Presentado por la Comisaría)

38 Mostra d'algunes de les obres presentades a Vitòria que apareixen en el catàleg de l'exposició

IV.3.2. “Exposición de arte religioso. Real Círculo Artístico” (1940)

El mes de febrer de 1940 va tenir lloc a Barcelona la primera exposició d'art religiós que es va organitzar a la ciutat després de la Guerra Civil. El contingut era exclusivament de pintura i escultura religiosa i el formaven una vuitantena d'obres.

S'hi presentaren 31 escultures d'Anton Puig, Enric Basses, Joan Borrell Nicolau, Josep Llimona, Miguel i Luciano Oslé.... De pintures n'hi havia 55 i entre els seus autors hi figuraven Dionís Baixeres, Carles Bècquer, Rafael Estrany, Josep Morell, Alfred Opiisso, Olga Sacharoff, Carles Vázquez i Darius Vilas, entre d'altres.

Es va editar un catàleg en el qual hi havia reproduïdes escultures d'Agapit Vallmitjana, Jaume Duran, Manuel Martí, Enric Monjo, Vicente Navarro i d'Enrique Pérez. També hi havia pintures de Teresa Condeminas, Lluís Masriera i de Lluís Arrufat.

En la introducció del catàleg d'aquesta exposició, com a declaració d'intencions, es deia que el Cercle davant de la desolació provocada per les destrosses en l'art religiós que havia tingut lloc durant la Guerra Civil, volia ajudar a què es reemplaqués el que les flames s'havien endut, fent que tota obra que s'incorporés als temples tingués noblesa artística.³⁴⁷

Mn. Ferrando Roig, comentant aquesta mostra, deia que els artistes que feien art religiós havien de viure la religió profundament, ja que sinó les obres mai serien encertades, com quedava palès en aquella exposició³⁴⁸. És a dir, una impressió no gaire falaguera no obstant les bones intencions.

Aquesta idea que per practicar l'art sacre calia ser un bon creient de la doctrina cristiana, plana moltes vegades sobre els comentaris de les obres religioses i és un tema molt debatut.

³⁴⁷ MARÍN, M.I. *Cercle Artístic de Barcelona. Primera aproximació a 125 anys d'història*. Barcelona. Ed. Reial Cercle Artístic de Barcelona, 2006, pàg. 102-103

³⁴⁸ MIRALLES, F. *Història de l'Art Català Vol. VIII*. Barcelona. Ed. 62. 1983, pàg. 198

IV.3.3. “Exposición El arte en la Pasión de Nuestro Señor. Palacio de la Virreina” (1946)

Aquesta exposició, organitzada pels Amics dels Museus, va tenir lloc el mes de març de 1946. Va ser liderada per Mn. Manuel Trens Ribas, Conservador del Museu Diocesà, qui va ser l'autor del text del catàleg, naturalment tot en castellà. En aquest text hi havia una explicació detallada de tots els estadis de la Passió. Les il·lustracions del catàleg eren de la mateixa temàtica en diferents especialitats artístiques: pintures, tapissos, gravats, medalles, estampes, escultura i orfebreria.

En l'organització d'aquest esdeveniment hi van col·laborar bona part de les administracions i entitats de la ciutat, des de l'Ajuntament de Barcelona, la Catedral, el Museu Diocesà de Barcelona, el Museu d'Art de Barcelona, el Museu d'Art Diocesà de Solsona, el Museu Episcopal de Vic, el Museu Balaguer de Vilanova i la Geltrú i l'Associació de Bibliògrafs de Catalunya.

Entre el llistat dels col·laboradors s'hi troben Oleguer Junyent, Santiago Marco, Frederic Marés, Joaquim Renart, Tecla Sala, Mariano Trens, Manuel Trens... i fins un total de cinquanta-vuit persones. Només la llista d'expositors socis de l'Associació de Bibliòfils ja contenia setze noms.

La Comissió Organitzadora la formaven: Pedro Casas Abarca, Luís Monreal i Tejada, Joaquín Renart García, Juan Sedó Pérez-Mencheta i José Valenciano Planas.

IV.3.4. “Exposición de Arte Religioso. Fomento de las Artes Decorativas” (1951)

L'exposició d'art religiós que va tenir lloc a Barcelona entre els dies 11 i 30 de maig de l'any 1951 la va organitzar el Foment de les Arts Decoratives i es va ubicar a la seva seu social, la Cúpula del Coliseum.³⁴⁹ Segons F. Miralles, aquesta exposició va ser la més important d'aquests anys sobre l'art religiós.³⁵⁰

L'exposició d'art litúrgic del FAD s'estava preparant des de feia temps i ja l'estiu de l'any 1948 s'havia designat la Comissió Organitzadora de l'Exposició amb el títol “50 Anys d'Art Religiós”.³⁵¹

La mostra va aconseguir reunir una gran participació d'expositors, ja que d'aquesta entitat en formaven part, com a socis, molts dels artistes barcelonins i, a més a més, comptava amb la secció d'art religiós amb l'objectiu de renovar aquesta especialitat de l'art. En aquesta exposició del FAD ja es van començar a veure els resultats dels esforços realitzats des de feia anys per a la tan desitjada renovació de l'art litúrgic.

La premsa es feia ressò de l'esdeveniment, lloant els criteris moderns, però sempre feia notar que no es podien traspasar uns canons establerts, ja que qualsevol sortida massa avançada era considerada de mal gust i faltada de respecte per la sagrada finalitat a què estaven destinades les obres.³⁵² Així ho explicava la Vanguardia:

“Ayer a las siete de la tarde se inauguró en el Fomento de las Artes Decorativas una brillante exposición de arte religioso. (...)”.

Resplandece en esta disposición de las piezas no sólo un criterio moderno, ágil y brillante, sino la más pura y estricta sujeción a los cánones, de cuyo contenido se hacen eco las obras expuestas.”³⁵³

³⁴⁹ *Catàleg de Exposición de Arte Religioso*. Barcelona. Fomento de las Artes Decorativas, 1951

³⁵⁰ MIRALLES, F. *Història de l'Art Català, Vol VIII*. Barcelona. Ed. 62, 1983, pàg.198

³⁵¹ Arxiu FAD Caixa n. 22, Carpeta n. 1 6-8-1948

³⁵² Que l'art religiós no podia sortir d'uns canons establerts, és una frase molt repetida, però els límits d'aquests canons són bastant difícils d'apreciar, si no és mirant la diferència a partir de finals dels anys cinquanta quan ja s'havia produït un canvi generacional important entre els artistes catalans.

³⁵³ *La Vanguardia* 12 de maig 1951, pag. 11

“Depuración del arte religioso de acuerdo con la tónica estético – artística de nuestros días” (...) Con esta importante manifestación de buen tino y discreción en el enfoque de los problemas que suscita esta batallona cuestión del arte religioso moderno dando cabida a la exposición a cuantas tendencias puedan compaginarse con el decoro y la reverencia debida a su sagrada finalidad....”³⁵⁴

Pocos acontecimientos del interés que presenta dicha Exposición se han dado en nuestra ciudad de algunos años a esta parte. En ella han colaborado artistas y artífices de primera fila en sus distintas actividades, habiéndose logrado con la aportación de unos y otros y gracias a una adecuadísima y laboriosa instalación, como diríamos sólo en el FAD se puede conseguir, aglutinar un conjunto espléndido, en el cual ninguna realización digna de nota deja de obtenerla y donde cada elemento queda situado en su propio relieve.”³⁵⁵

“Hoy a las 7,30 de la tarde el Círculo de Sant Lluc hará una visita colectiva a la Exposición de Arte Religioso que está instalada en el Fomento de las Artes Decorativas (Cúpula del Coliseum). Coincidirá esta visita con la conferencia del Rvdo. D. Manuel Trens sobre el tema “Renacimiento de nuestro arte litúrgico”³⁵⁶

Aquesta exposició es va fer un any abans de la celebració a Barcelona del Congrés Eucarístic Internacional, el punt àlgid de la situació d'entesa entre el poder de l'Estat franquista i de l'Església.

Del “Comité de honor” de l'Exposició del FAD en formaven part el Dr. Gregorio Modrego, Bisbe de la Diòcesi; el Marqués de Lozoya com a “Director General de Bellas Artes” i President honorari del FAD; representant la Diputació Provincial, Joan Sedó; per l'Ajuntament de Barcelona, Lluís de Caralt; representant a l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, Lluís Masriera; el director de l'Escola Superior d'Arquitectura Francisco de P. Nebot; per l'Escola Superior de Belles Arts de Barcelona, Frederic Marés; el Bescompte de Güell president del “Real Círculo Artístico”; del “Círculo

³⁵⁴ BARCINO, J. *La Vanguardia* 16-5-1951 Sección Arte y Artistas pàg. 4

³⁵⁵ “La Exposición de Arte Religioso, Fomento de Artes Decorativas” *La Vanguardia* 18-5-1951 Sección Arte y Artistas, pàg. 4

³⁵⁶ *La Vanguardia* 25-5-1951, pàg. 11

Artístico de “Sant Lluch”, el President Joaquim Renart i el President dels “Amigos de los Museos” Pere Cases Abarca.

El Comitè Executiu estava presidit per A. Ollé Pinell i tenia com assessors litúrgics el Dr. Manuel Trens i el Dr. Joan Ferrando Roig; també comptava amb Rafael Solanic que era de l’Agrupació Litúrgica del FAD, igual que Ramon Sunyer i Alfons Serrahima, amb Miquel Farré, professor de l’”Escuela Superior de B.A.”; J. Rodríguez Mijares i Sebastián Bonet, arquitectes; Joaquim Sabaté que era professor de l’Escola Massana i com a secretari J. Mir i Virgili.³⁵⁷

En la introducció A. Ollé Pinell, president de l’entitat que organitzava l’esdeveniment, explicava que l’Exposició havia estat organitzada com un acte més de l’Any Sant, a partir de l’interès de l’”Agrupació d’orientació litúrgica”, amb la qual col·laborava tot el FAD amb entusiasme, sota el títol “Razón y finalidad de nuestra exposición de arte religioso”.

Mn. Joan Ferrando també escrivia una introducció que portava per títol “Misión social del arte religioso” on explicava que s’havia procurat triar les obres més adients a les directrius de l’Església, tenint en compte que els artistes participants eren de diferents tendències. Feia la consideració que l’art religiós no pot anar separat del poble creient, però que no s’havien d’acceptar extravagàncies ni degeneracions estètiques.

L’exposició va ser molt completa, amb la col·laboració d’artistes de les més variades disciplines. El catàleg va ser il·lustrat per A. Ollé Pinell. Seguint l’orde d’aquest document,³⁵⁸ a la sala de conferències hi havia una secció retrospectiva amb obra i documentació gràfica. Representant l’art religiós contemporani s’exposava una sagristia, en la qual sota la direcció de J. Mainar i J. Pla, intervenien Ars Sacra, Montserrat Mainar, B. Niubó i Cia., J. Cassassús, Vilaró i Valls, P. Llosà, J. Presas i Ceràmica Serra.

³⁵⁷El Consell Directiu del FAD el composaven en aquell moment Antoni Ollé Pinell com a President, Manuel Casas Lamolla sots president, Joan Escala Canalies secretari, Joaquim Sabaté Nadal sots secretari, Ignasi Valls Font tresorer, Josep M. Llosà Bru comptador, Ramon Sarsanedas Oriol bibliotecari, i Valeri Corberó Trepal i Roque A. Riera Rojas vocals. L’assessoria jurídica estava a càrrec d’Adrià Gual de Sojo i la secretaria general de Josep Mainar Pons

³⁵⁸ Arxiu FAD Caixa n. 10. Catàleg de la “Exposición de Arte Religioso. Ed. Fomento de las Artes Decorativas. Barcelona, 1951

A l'espai de la cúpula s'exposaven la pintura, l'escultura, vitrines amb objectes per al culte i un altar i absis. La direcció del muntatge d'aquest altar va ser de J. Mir i Virgili, que va comptar amb les obres d'artistes com Rafael Solanic que presentava uns relleus en terracota, Ramon Sunyer, A Serrahima i Manuel Capdevila amb diferents peces d'orfebreria o amb la pintura de Vilaró i Valls, entre d'altres.

Entre els pintors es pot dir que hi havia el bo i millor del moment: Jorge Alumá, Luís M^a Güell, Francisco Labarta, Rafael Llimona, Pedro Pruna, José M^a de Togores, Nolasco Valls, Darío Vilás, A.Vila Arrufat, Montserrat Casanova, Josep Obiols i, com a col·lectiu especialitzat en aquesta matèria, el grup "FLAMMA".

Entre els escultors també hi havia una nodrida representació amb Josep M^a Bohigas, Arcadio Bussot, José M^a Camps, Enric Monjo, Juan Rebull, Joaquín Ros, Margarita Sans, Rafael Solanic o José Viladomat, només per anomenar-ne uns quants.

En les vitrines hi havia tota mena d'objectes realitzats per al culte pels millors especialistes de cada matèria: les enquadernacions d'Emilio Brugalla, l'orfebreria de Manuel Capdevila, Carreras, Corberó, Serrahima, Sunyer i Masriera, les fustes policromades de Maria Cirici, els esmalts de Modesto Morató, els treballs en metall d'Emilio Store i publicacions d'Ediciones Mediterráneas i Editorial Columba.

A la planta superior s'exposaven diferents instal·lacions entre les quals hi havia el Tríptic de l'Arcàngel Sant Gabriel (làmines 37, 38 i 39) projectat per Evarist Mora en el qual van col·laborar J. Sagarra en la realització de les marqueteries i L. Casas en l'ebenisteria. Altres conjunts presentats eren un baptisteri, conjunt que presentava J. Mompou amb diferents col·laboracions; un altar dirigit per Jordi Galí amb qui també col·laboraven diferents artistes i artesans. Un espai estava dedicat a la música sacra, un altar per una capella privada dirigit per B. Llongueras Galí, un oratori dirigit per Enric Clusellas i un espai dedicat a diferents maquetes i material gràfic de diferents arquitectes.

En allò que era pròpiament la decoració de la Cúpula també hi van intervenir artistes i artesans socis de la casa. El cartell anunciador de l'exposició va ser la reproducció d'un esbós per a un fresc, original de Josep Obiols.

Durant els dies que va tenir lloc l'exposició es van portar a terme diferents activitats que complementaven l'interès del públic assistent. Entre aquests actes van haver-hi concerts de música religiosa i conferències; una de les quals va ser el dia 25 a les 7,30 de la tarda, coincidint amb la visita col·lectiva dels membres del Cercle de Sant Lluç. El conferenciant era el Dr. Manuel Trens i Ribas i el tema escollit "Renacimiento de nuestro arte litúrgico".³⁵⁹



39 Catàleg de l'Exposició d'art religiós presentada pel FAD (1951)

³⁵⁹ *La Vanguardia* 25 de maig 1951, pàg.11

IV.3.5. Exposicions d'Art Litúrgic amb motiu del Congrés Eucarístic Internacional (1952)

El Congrés Eucarístic Internacional va ser tot un esdeveniment a Barcelona. La ciutat es va omplir d'alts càrrecs de l'església, clergues, religiosos de diferents ordes i de fervorosos catòlics. Segons *La Vanguardia*, a Barcelona es va reunir la jerarquia catòlica de 77 països: dotze cardenals, tres-cents arquebisbes i bisbes, prelats i abats, a més a més, de sacerdots, religiosos i religioses de diferents ordes. Durant el Congrés es va procedir a l'ordenació col·lectiva de vuit-cents nous clergues. Per donar més importància a l'esdeveniment es comptava amb la presència del "Generalísimo"³⁶⁰

Projectes que s'havien anat arrossegant durant anys, es van acabar per donar més lluïment a la gran festa eucarística. Només per esmentar-ne algun es van finalitzar les Vivendes del Congrés i també es va acabar el monument als caiguts franquistes de Josep Clarà, que estava previst des de l'any 1939 i que s'havia pensat dins del pla d'obertura de l'avinguda Diagonal i les Corts. Aquest projecte no va rebre l'impuls definitiu fins l'any 1952 amb motiu del Congrés.³⁶¹ Es van organitzar tota mena d'activitats relacionades amb la religió: processons, misses a l'aire lliure, conferències, concerts i també exposicions.

La premsa, com és natural, se'n va fer ressò durant tot el període. *La Vanguardia* del diumenge 25 de maig dedicava tota la primera plana a diferents notícies referents a l'esdeveniment, amb un gran titular "Ante el XXXV Congreso Eucarístico Internacional". Es destacava sobretot l'arribada a Barcelona de cardenals de tot el món i la imminent arribada del Legat del Vaticà. També eren notícia las jornades d'exaltació eucarística de l'Ateneu Barcelonès i es dedicava un espai a l'acte d'inauguració de l'exposició dedicada a l'Art Religios Actual que va tenir lloc al Museu d'Art Modern, a la qual van assistir totes les autoritats religioses, civils i militars³⁶². Aquesta va ser l'exposició més emblemàtica d'art sacre, però no va ser l'única. Comentarem les més importants d'aquestes exposicions sobre l'art de l'església.

³⁶⁰ *La Vanguardia* 27 de maig de 1952

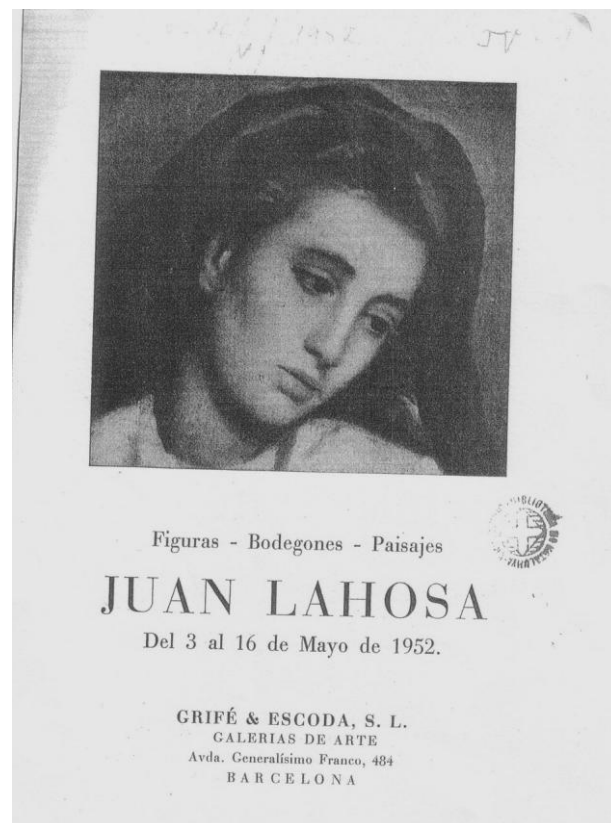
³⁶¹ BARRAL, X. *Aspectes de l'art franquista a Catalunya*. Barcelona. Ed. Columna Ediciones, S.A. 1996, pàg. 112

³⁶² *La Vanguardia*. Domingo 25 de mayo de 1952, pàg. Portada.

Mn. Trens va ser l'encarregat de presidir i dirigir el funcionament de la part artística del Congrés. Comptava amb la col·laboració com a secretari de Camil Bas Masana i en qualitat de vocals: Joan Ainaud de Lasarte, Martín Almagro, Agustí Duran i Sampere, Adolf Florensa, Josep Gudiol, Frederic Marés, Ernest Martínez Ferrando i Lluís Monreal Tejada. També hi participava Mn. Camprubí.

La Comissió d'art del Congrés estava formada per persones que havien estat elegides per pertànyer a societats o institucions artístiques com el Cercle Artístic de Sant Lluc, el Foment de les Arts Decoratives, l'Abadia de Montserrat o l'Escola Massana.

A part de les exposicions organitzades des de l'àmbit de l'església o de les institucions públiques, també moltes de les galeries i sales d'exposicions que es movien en l'esfera privada van organitzar les seves exposicions amb obres d'art sacre, adherint-se així a la voluntat de les autoritats perquè el resultat del Congrés fos tot un èxit.



40 Catàleg Grifé & Escoda, S.L. (1952)

EXPOSICIÓN
ARTE RELIGIOSO MODERNO

del 10 al 23 de mayo de 1952

OBRAS DE

- | | |
|--------------------------------|-------------------------------------|
| 1. Aragó, Luis M. ^a | 14. Poveda, Luis |
| 2. Aulestia | 15. Ràfols-Casamada |
| 3. Balanyá, Ismael | 16. Riu-Serra |
| 4. Brotat, Juan | 17. Rogent, Ramón |
| 5. Fornells-Pla | 18. Serra, Carmen |
| 6. García-Estragués | 19. Solá, M. ^a Jesús de |
| 7. Girona, María | 20. Subirá-Puig, José |
| 8. Guansé, Antonio | 21. Subirachs, José M. ^a |
| 9. Guinovart, José | 22. Sucre, José M. ^a de |
| 10. Ibarz, Miguel | 23. Suro, Darío |
| 11. Picas, Núria | 24. Surós, Santí |
| 12. Planasdurá | 25. Tarrés, Matilde |
| 13. Ponç, Juan | 26. Tharrats, J. J. |
| | 27. Todó-García, Francisco |

Exposición n.º 15
Temporada 1951-52

SALA CARALT

Rambla Estudios, 1
BARCELONA

CATÁLOGO

- 1 Bocetos del Tríptico del Altar Mayor de la Iglesia de San Miguel de los Santos. - Barcelona.
- 2
- 3
- 4 Virgen
- 5 Ntra. Sra. del Carmen
- 6 Jesús Niño
- 7 Niña dormida
- 8 Padre Eterno
- 9 Santa Teresa
- 10 Estudio para cabeza de San José
- 11 Éxtasis
- 12 Esperanza
- 13 Plegaria
- 14 Evocación
- 15 Ruego
- 16 Escorzo
- 17 Bernardeta
- 18 Angeles
- 19 Penitente
- 20 Ana-Mari
- 21 Bertí
- 22 Mi padre
- 23 Anciano leyendo
- 24 Descansando
- 25 El pañuelo amarillo
- 26 Niño Jesús
- 27 Figura con mantilla

RETRATOS

- 28 Sra. Viuda de Fábregas
- 29 Sra. Elisa Fábregas
- 30 Sra. A. L. de B.
- 31 Sra. M. B.
- 32 T. P. de A.
- 33 Sr. Vinas

PAISAJES

- 34 Montesquiu
- 35 San Cenis de Palafolls
- 36 Contraluz

BODEGONES

- 37 Cesta con frutas
- 38 Jarrón verde

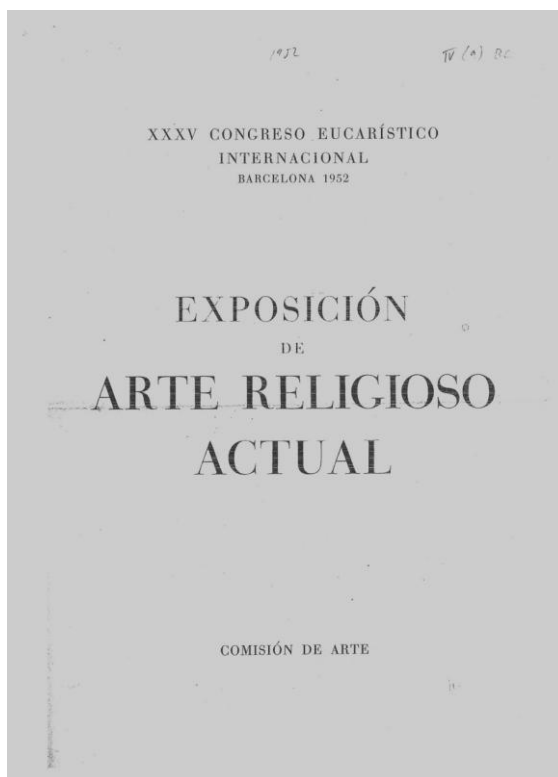
41 Catàleg Sala Caralt (1952)

IV.3.5.1. “XXXV Congreso Eucarístico Internacional. Exposición de Arte Religioso Actual”³⁶³.

Aquesta exposició va tenir lloc a Barcelona els mesos de maig i juny de 1952, al Museu d'Art Modern del Parc de la Ciutadella; tenia caràcter nacional i la seva organització havia estat encarregada a la “Comisión de Arte del XXXV Congreso Eucarístico Nacional”, la direcció de la qual s'havia confiat a Mn. Manuel Trens.

Com el títol de l'exposició ja indica, la intenció perseguida pels organitzadors d'aquesta exposició era donar una visió el més clara possible de la situació real en la qual es trobava aquesta manifestació de l'art, posant en relleu els esforços dels artistes per situar l'art de l'església al dia.

El jurat d'admissió i col·locació de les obres estava presidit pel Dr. D. Manuel Trens, pvre. L'acompanyaven en aquest jurat representants de l'església i de diferents entitats ciutadanes: Joan Ferrando Pvre., Joaquim Renart, Antoni



42 Catàleg Exposició” Arte Religioso Actual”

Ollé Pinell, Lluís M^a Güell, Miquel Farré, Pere Benavent, Rafel Solanic, Pere Jou, Àngel Marsà i Francesc Camprubí, pvre.

En el context de l'exposició, el Cercle de Sant Lluc va organitzar un concurs que tenia com a tema el Sant Sopar, en el qual van participar 121 obres. El jurat per aquest concurs estava presidit per Joaquin Renart Garcia, tenia com a assessor religiós Mn. Manuel Trens i hi participaven; Juan Ainaud de Lasarte, Antonio Vila Arrufat, Enrique Monjo, José Llorens Artigas, Rafael Llimona, José M^a Camps Arnau, Juan Cortés Vidal i José Mir Virgili. Les obres presentades a aquest concurs monotemàtic responien a

³⁶³ Biblioteca Episcopal. *Catàleg*

diferents disciplines. Una gran majoria eren de pintura a l'oli, també hi havia representacions en pintura al fresc, pintura a l'ou, encàustica, ceràmica, vidrieres

policromades, escaiola, talla de fusta, mosaic, terracota, sanguina, fotografia, gres, esmalts, aquarel·la, marqueteria, repujat, fotografia, dibuixos al carbó, tempera, xilografia, gravat, aiguafort i litografia. Aquest apartat ocupava les sales de la VIII a la XII.

L'exposició, deixant a part les sales destinades a les obres corresponents al concurs del Sant Sopar, estava dividida en diverses seccions: pintura, escultura, dibuix i gravat, arquitectura i mosaics. En una altra sala s'hi podia visitar l'aportació que feia a l'exposició el Monestir de Montserrat que consistia en indumentària litúrgica, escultura, pintura i, en lloc destacat, una talla de Pere Jou.

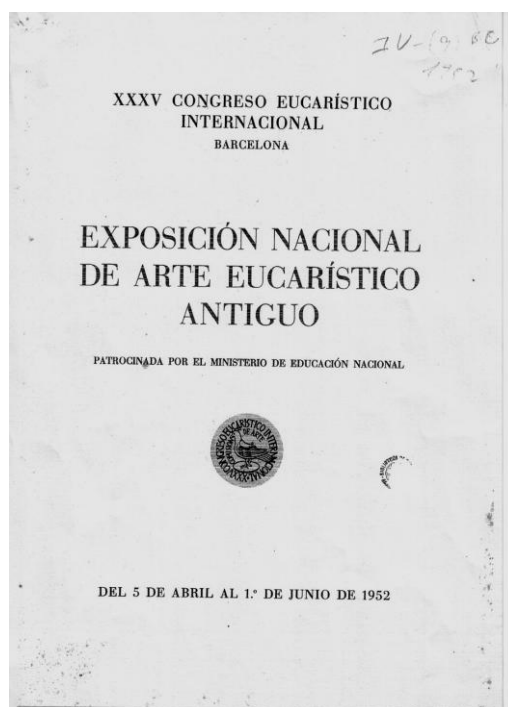
També es mostrava conjuntament, en aquest cas en dues sales, l'aportació del Foment de les Arts Decoratives, que consistia en 24 peces. El catàleg l'encapçala un retaule projectat per Ramon Rogent, P. Macià, P. Cots i Jorge Ros; un sagrari d'argent de Ramon Sunyer; un altar projectat per J. Mir i Virgili en el qual col·laboraven R. Solanis, M. Capdevila, E. Serrahima i Francisca Guilà; ceràmiques de l'Escola Massana; un oratori projecte d'Enric Clusellas amb col·laboracions de Carles Collet i P. Cots; gravats de cristall de J. Muntasell; un projecte de Montserrat Mainar; orfebreria de A. Serrahima; esmalts de M. Morató; orfebreria de M. Capdevila; metal·listeria d'art de X. Corberó; indumentària litúrgica d'Ars Sacra; talles de Ferrer Comes; metalls repujats de P. Corberó; metalisteria de Biosca i Botey; orfebreria de R. Sunyer; orfebreria de Masrera i Carreras; orfebreria de J. Mercadé; ceràmiques en gres de F. Albors, i terracota de M. Oliver; orfebreria d'Angel Iglésias; una custòdia de M. Capdevila; una vidriera projectada per R. Rogent; un Sant Gabriel de marqueteria projectat per E. Mora i una pica baptismal en la qual participaven R. Solanic, els germans Serra i J. Joaquin. Aquesta relació només és una mostra per poder apreciar la diversitat de l'obra presentada. En conjunt van participar en l'exposició 207 artistes.

IV.3.5.2. “Exposición Nacional de Arte Eucarístico Antiguo”.³⁶⁴

Aquesta exposició va tenir lloc entre els dies 5 d'abril i 1 de juny de 1952 en un espai tan emblemàtic com és el Saló del Tinell i la Capella de Santa Àgueda. Estava patrocinada pel “Ministerio de Educación Nacional” .

El Comitè d'Honor estava constituït per les més altes instàncies del país, començant per S.E. El Jefe del Estado, Ministro de Educación Nacional, Ministro de Justicia, Ministro de la Gobernación, Cardenal Primado, Nuncio de S.S, en España, Arzobispo de Tarragona, Obispo de Barcelona, Director General de Bellas Artes, Capitán General de Catalunya, Gobernador Civil de Barcelona, Presidente de la Diputación Provincial de Barcelona, Alcalde de Barcelona i Rector Magnífico de la Universidad de Barcelona.

El Comitè executiu el presidia Mn. Manuel Trens, tenia com a secretari a Camilo Bas Masana, que era secretari dels “Amigos de los Museos” de Barcelona i, com a vocals: Francisco Iñiguez Almech, Juan Sedó Peris-Mencheta, Juan Ainaud de Lasarte, Martín Almagro Basch, Diego Angulo Iñiguez, José Gudiol, Enrique Lafuente Ferrari, Federico Marés Deulovol, Agustín Durán i Sanpere, Adolfo Florensa, Ricard Martínez Ferrando i Luís Monreal Tejada.



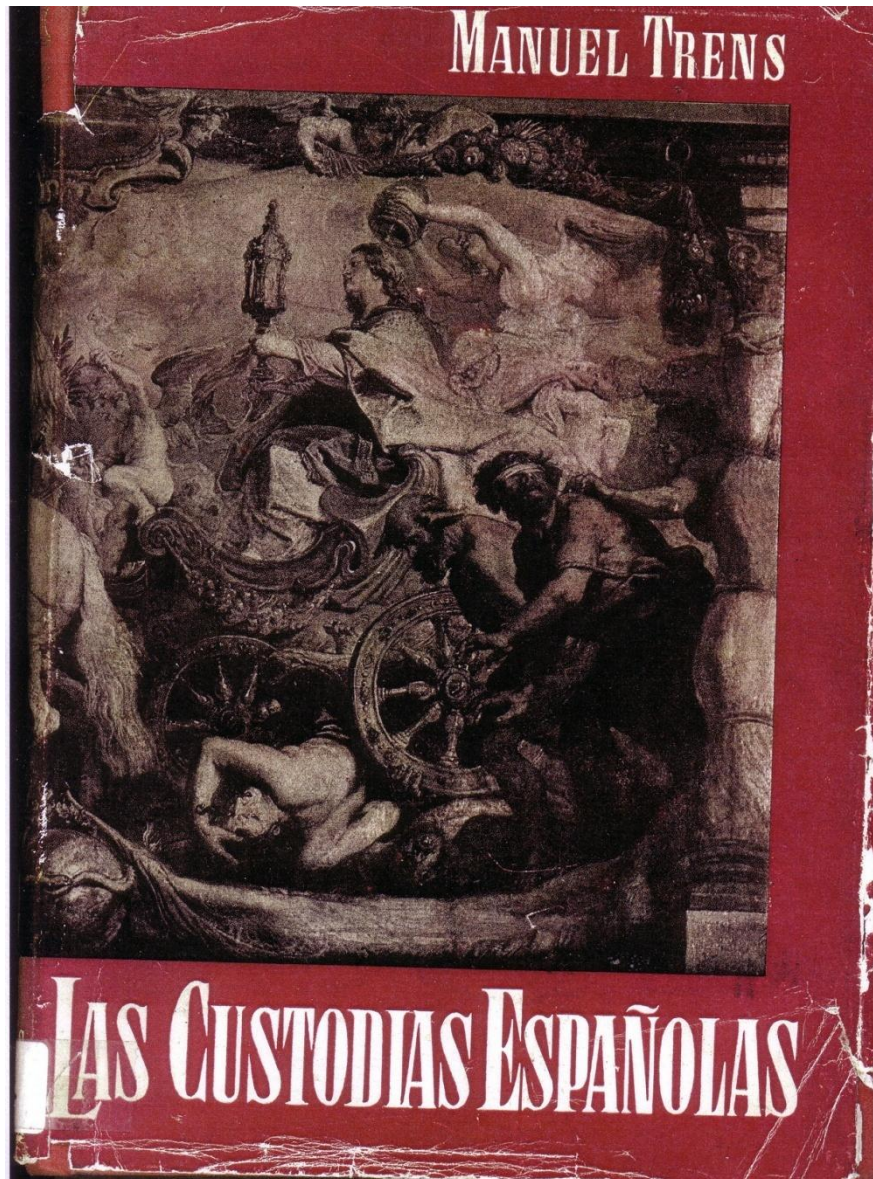
43 *Catàleg “Arte Eucarístico Antiguo”*

Era una de les exposicions emblemàtiques del Congrés que havia de servir per mostrar l'evolució artística i històrica de la “Custodia española”.

Com a conseqüència d'aquesta exposició, Mn. Trens va fer un estudi sobre les custòdies que es va publicar el mateix any 1952³⁶⁵. En aquest llibre, partint del perquè i del

³⁶⁴ *Catàleg de l'exposició*

moment en què s'inicià la utilització d'aquest element litúrgic, separa els tipus de custòdies en vuit i n'explica detalladament l'origen, els materials, els canvis i tot el que hi fa referència. Una part important del llibre són les 104 làmines d'una il·lustració magnífica que deixa veure tots els detalls amb precisió. És un document realment esplèndid.



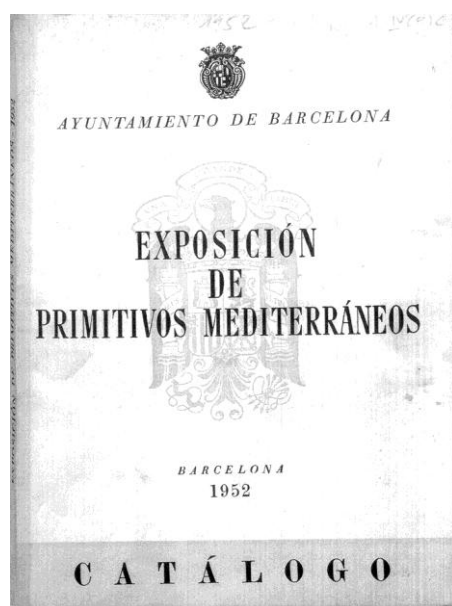
44 Portada del llibre “Las Custodias Españolas”

³⁶⁵ TREN'S, M. Pvre. *Las Custodias Españolas*. Barcelona. Ed. Litúrgica Española, S.A. 1952

IV.3.5.3. “Exposición de Primitivos Mediterráneos”.³⁶⁶

Aquesta Exposició estava organitzada per l’Ajuntament de Barcelona i comptava amb el patrocini dels Ministeris d’Assumptes Exteriors de França, Itàlia i Espanya. Es tractava d’una exposició itinerant que englobava l’art medieval del sud d’Europa, des de Calàbria fins a València. Aquesta exposició havia iniciat el seu periple a la ciutat francesa de Bordeus entre els mesos de maig i juliol, passant per la ciutat italiana de Gènova els mesos d’agost i setembre i arribant a la tardor a Barcelona, on s’exposà al Saló del Tinell i Real Capella de Santa Àgueda, coincidint amb el Congrés Eucarístic Internacional que s’hi celebrava.

El contingut de l’exposició el formaven pintures i retaules d’estil romànic i gòtic, que procedien de la conca occidental mediterrània. Obres d’art que sent de diferents zones administratives mantenien una certa unitat d’estil, per la continuada relació al llarg dels segles i per la comunitat de religió. Aquesta reunió convidava a les comparacions i estimulava l’estudi d’aquest material realment molt valuós. De l’exposició se’n destacaven dues obres: un frontal procedent de la Cerdanya, que representava molt bé l’art romànic i un retaule procedent de Serdinyà (Rosselló), amb data de 1342, pertanyent a l’art gòtic. En total s’exposaven 181 obres de 85 autors.



45 Catàleg “Exposición de Primitivos Mediterráneos” (1952)

³⁶⁶ Catàleg de l’exposició

IV.3.5.4. “Exposición La seda en la litúrgia”.

Aquesta exposició va estar instal·lada els mesos de maig i juny de 1952 a la capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu i estava organitzada pel “Colegio del Arte Mayor de la Seda” de Barcelona, entitat continuadora del Gremi de Velers, que tenia els seus orígens al segle XIII.³⁶⁷

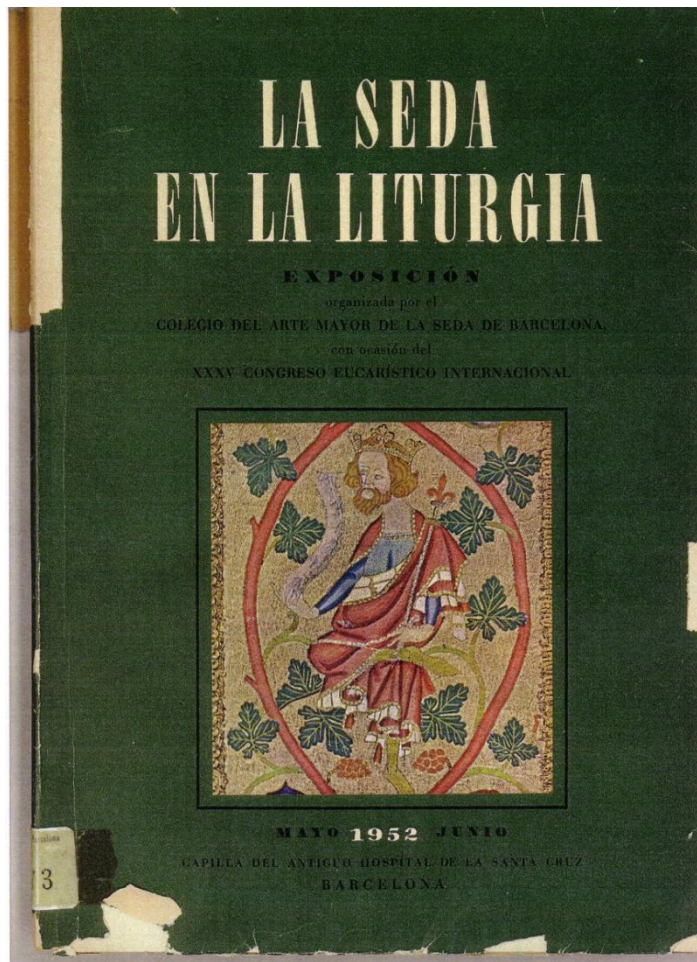
Van participar en l'organització Joan Ainaud de Lasarte, Director dels Museus d'Art de Barcelona; Josep Selva, Conservador del Museu d'Art Modern de Barcelona i Pilar Tomás.

Els ornaments litúrgics que s'hi presentaven eren d'una gran bellesa i valor, comprenent des del segle V fins al segle XX. Els expositors que participaven en aquest esdeveniment eren: el Museu d'Art de Barcelona, el Museu Diocesà de Barcelona, el Museu Diocesà de Tarragona, la Catedral de Toledo, el Museu Textil Biosca de Terrassa, el Colegio de Arte Mayor de la Seda de Barcelona, el Colegio del Arte Mayor de la Seda de Valencia, el Santuari de la Fuensanta de Múrcia, la Col·lecció R. Viñas de Barcelona, la Col·lecció E. Santonja de Barcelona, la Col·lecció A.M. de Barcelona i la Col·lecció A.B. de Barcelona. El nombre de peces en exposició era de 145, molt ben documentades.

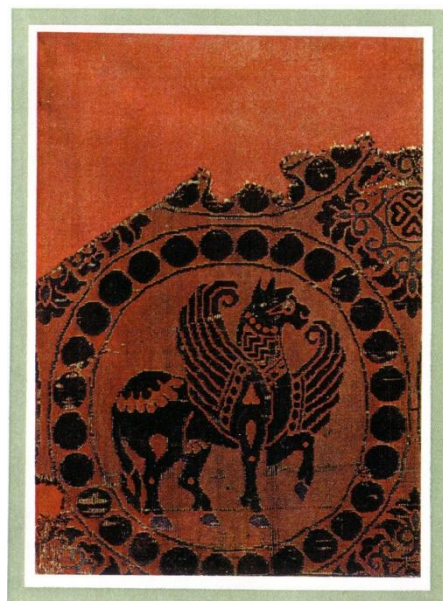
El “Colegio del Arte Mayor de la Seda”, en la introducció al catàleg, manifestava que tot i la bellesa i qualitat de les peces de teixit que es presentaven, només eren una petita mostra de la fabulosa riquesa espanyola en l'art del teixit sumptuari destinat als usos litúrgics.

En el catàleg es presenten una col·lecció de casulles, dalmàtiques i capes pluvials juntament amb altres complements del vestuari i de l'ornamentació de l'altar.

³⁶⁷ *Catàleg de l'exposició “La seda en la litúrgia”* Barcelona. Mayo – Junio 1952



46 Catàleg “Exposición La Seda en la Liturgia” (1952)



47 Teixit de seda catalogat amb en n. 20

IV.3.6. “II Exposición Española de Arte Sacro. Madrid”. (1954)

Aquesta exposició va ser organitzada per Eugeni D’Ors i va tenir lloc a l’11è. “Salón de los Once” a Madrid, el mes de febrer de 1954.

La convocatòria no va tenir res a veure amb la grandiositat que es va voler donar a la primera exposició que, organitzada pel mateix Eugeni D’Ors, va tenir lloc l’any 1939 a Vitòria, sinó que va ser molt més modesta, ja que l’organització ja no provenia de l’Estat triomfador d’una guerra, sinó d’una Acadèmia. Això va fer que tingués un abast molt més restringit i amb molt menys ressò. Com a resultat, en lloc de la concurrència de moltes nacions europees, en aquesta ocasió només hi intervenien onze artistes, alguns dels quals eren catalans: Manuel Capdevila, Maurici Serrahima, Rogent, Enric Mora, Santiago Padrós i Llorens i Artigas.³⁶⁸

La inspiració continuava sent la necessitat de renovació i posada al dia de l’art de l’església, però aquesta exposició aportava mostres evidents dels canvis que ja s’havien produït. Aquests canvis eren tant en els materials, com en les maneres de representar la iconografia.



48 “Corona para un martir” Manuel Capdevila (1954)³⁶⁹

³⁶⁸ MIRALLES, F. *Història de l’Art Català Vol. VIII*. Barcelona. Edicions 62, S.A. 1983, pàg. 201

³⁶⁹ MIRALLES, F. *Història de l’Art Català Vol. VIII*. Barcelona. Edicions 62, S.A. 1983, pàg. 201

Manuel Capdevila va presentar-hi una corona (il·lustració 48) amb el títol *Una corona de santedat per a un màrtir mort en un camp de concentració*. Els materials d'aquesta peça eren el coure com a base de la corona i palets de riera i fusta formaven la pedreria: tot i la pobresa dels materials el resultat és bell. Aquest concepte de senzillesa també es troba en el bàcul de fusta que aporta un altre orfèbre, Maurici Sarrahima. Pel que fa a les noves formes iconogràfiques, n'és un bon exemple el Sagrat Cor presentat per Àngel Ferrant, que resol d'una manera magnífica una figura bastant difícil de representar.

Així, doncs, amb aquesta exposició, Eugeni D'Ors, que va morir el mateix any 1954, tanca el cercle amb una exposició que marca l'orientació de l'art litúrgic en aquell moment.

IV.3.7. Exposicions organitzades pel Cercle de Sant Lluç que van tenir lloc al Palau Güell – Comillas (1954, 1955 i 1958)

El Cercle de Sant Lluç, després de molt insistir, va aconseguir de les autoritats poder reiniciar les seves activitats l'any 1951, celebrant la Junta General en unes dependències de la institució de l'església, La Balmesiana, on va decidir-se la nova Junta que quedava constituïda per: Joaquim Renart com a president, Ramon Sunyer sots - president, Sebastià Llovet tresorer, Josep M- Camps Arnau comptador, Oriol Bohigas secretari, Rafael Llimona bibliotecari, i Francesc Vidal, Lluís M. Güell i Evarist Mora vocals.³⁷⁰ Mn. Manuel Trens i Ribas va tornar a ser el Consiliari de Sant Lluç.

La represa d'activitats després del Congrés Eucarístic, amb l'ambient d'exaltació religiosa que es vivia, va contribuir a que l'entitat tingués un marcat accent religiós. Ben aviat, sempre liderats per Mn. Trens, els socis del Cercle de Sant Lluç van començar a preparar una exposició que va ser la primera d'una sèrie que es van celebrar al Palau Güell – Comillas. Aquestes exposicions tenien com a denominador comú que s'organitzaven a l'entorn de les festes de Nadal i prenen per lema els temes principals d'aquestes festivitats cristianes.

- 1) “El pesebre de salón”, el mes de gener de 1954.
- 2) “La infancia de Jesús, del portal de Belén al templo de Jerusalem”, per les festes de Nadal l'any 1955
- 3) “Los Reyes Magos en el arte y en el hogar”, el mes de desembre de 1958

D'aquesta última exposició en tenim una mica més d'informació que de les dues precedents. Organitzada com les altres pel Cercle de Sant Lluç, aquesta vegada comptava amb el patrocini de l'Ajuntament de Barcelona, ja que l'alcalde Josep M. de Porcioles es va fer seva la iniciativa.³⁷¹

L'exposició constava de sis seccions: 1) “Iconografía de los Reyes Magos y de la estrella”. Hi participaven pintura, escultura, miniatura, ceràmica, orfebreria, brodats,

³⁷⁰ JARDÍ, E. *Història del Cercle Artístic de Sant Lluç*. Barcelona. Ed. Destino. Primera edició 1976, pàg.138

³⁷¹ A.D.B. Arxiu Trens, n. 5. Així consta en la presentació del catàleg de l'exposició.

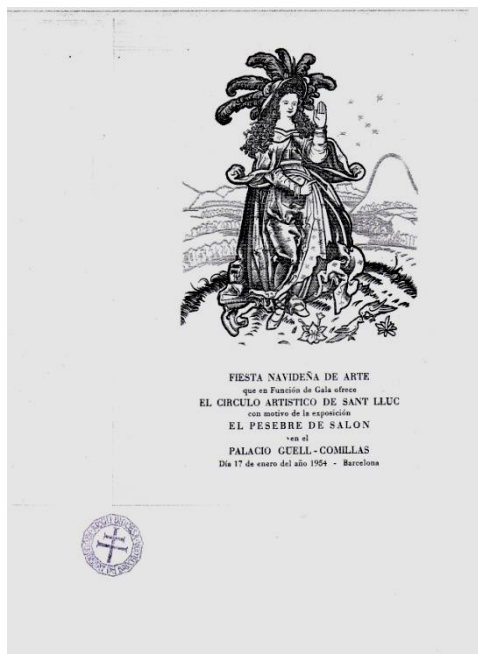
esmalts, vidre, cartó i xilografia.; 2) “Productos naturales ofrecidos por los Santos Reyes”. S’hi presentaven encens (origen, extracció...), mirra (origen, extracció...), or (en barra, en pols, en brut...); 3) “Recipientes con que los Reyes ofrecen sus dones a través de las obras de arte”: copes, copons, vasos, encensaries, arquetes...4) “Historial de la jugueteria” amb juguines (simples o mecàniques), nines, soldadets de plom, trencaclosques, capelletes...5) “Los Reyes en el hogar”, amb diferents diorames representant: les sabates al balcó, els Reis dipositant els regals, els Reis del nen pobre, un nen escrivint la carta als Reis, i els Reis del nen dolent.³⁷²6) “Concurso de dibujos infantiles”. Els temes d’aquests dibuixos havien d’estar relacionats amb episodis de l’Epifania. En aquesta exposició hi participaven en diferents comissions executives el bo i millor de la ciutat.

Aquestes eren les exposicions que el Cercle de Sant Lluç organitzava per les festes de Nadal, però no eren les úniques que celebraven en l’espai del Palau Güell – Comillas.

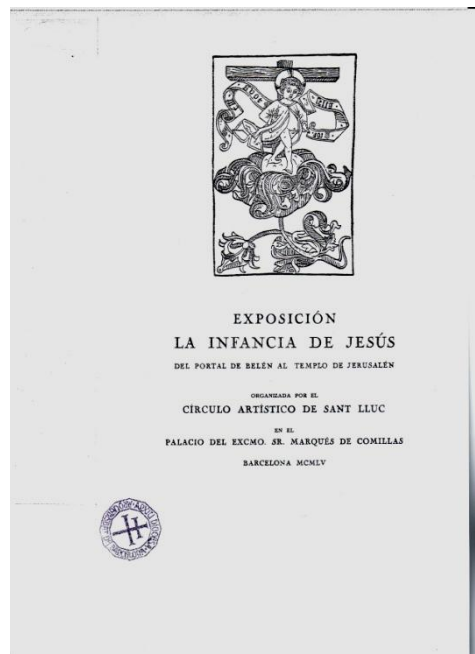
A la primavera de 1954 van organitzar una exposició sobre la Mare de Déu. Van participar-hi 116 expositors, representant totes les arts i diferents èpoques. S’hi van poder veure: retaules, talles, orfebreria, pintures, brodats, diferents publicacions, esmalts, pessebres,,,

El dia de Sant Jordi de 1957 inauguraven una exposició dedicada als sants patrons de Catalunya: la Mare de Déu de Montserrat i Sant Jordi. Aquesta vegada hi participaren vint-i-nou artistes, entre els quals destacaven Montserrat Mainar i Modest Morató amb esmalts, Josep Obiols amb pintures de la Mare de Déu de Montserrat, Antoni Ollé Pinell i Joaquim Renart amb gravats amb el tema de Sant Jordi, i Rafael Solanic amb una escultura de Sant Jordi.

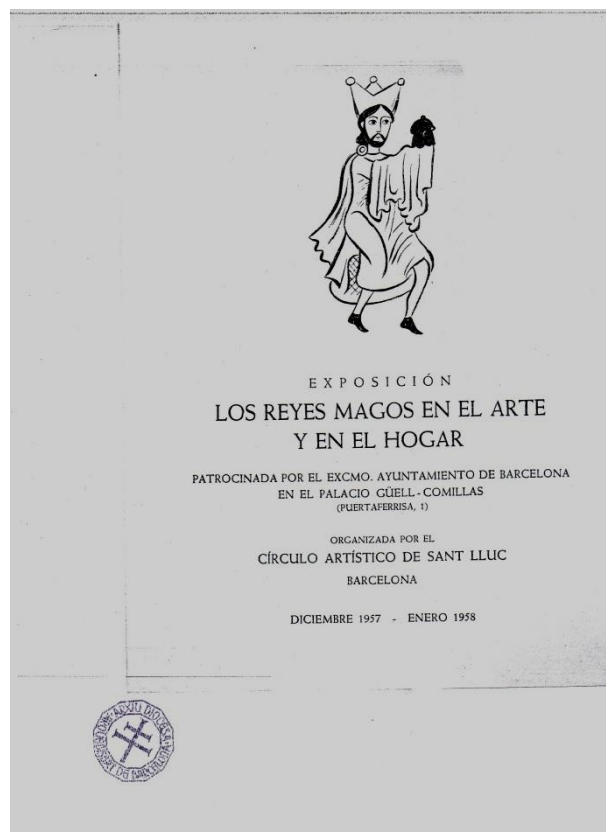
³⁷² D’aquests diorames n’era responsable Evarist Mora.



49 Catàleg "El pesebre de salón" 1954



50 Catàleg "La infancia de Jesús" 1955



51 Catàleg "Los Reyes Magos en el arte y en el hogar" (1958)

IV. LA PRODUCCIÓ DE MARQUETERIA ARTÍSTICA DEL TALLER J. SAGARRA: QÜESTIONS RELACIONADES AMB L'OFICI EN EL PERÍODE (1940-1965)

Origen i evolució de la marqueteria artística

Processos de producció

Projectistes per a marqueteria

Questions d'iconografia

Evolució dels gustos estètics

La marqueteria del taller J. Sagarra (1940-1965)

Altres treballs de taller per encàrrec

V. LA PRODUCCIÓ DE MARQUETERIA ARTÍSTICA: QÜESTIONS RELACIONADES AMB L'OFICI EN EL PERÍODE (1940-1965)

La marqueteria artística és un recobriment decoratiu que s'aplica al cos d'un moble, plafó o qualsevol superfície de fusta ja sigui plana o ondulada. Es compon de peces retallades, segons un disseny preparat de manera prèvia en materials que siguin adequats per a treballar-los laminats, i que formin un dibuix en encaixar-les unes en les altres. Es poden realitzar "grutescos", motius florals, escenes i, fins i tot figuracions totalment fidels a la realitat, o carregades de fantasies, segons el projecte de l'artista que ha preparat el dibuix. És un art antic que sempre ha tingut com a finalitat ornamentar les superfícies llises.

En la decoració del mobiliari, la marqueteria ha estat una de les tècniques més utilitzades. Aquesta ornamentació podia ser simplement l'aplicació de filets de contrast emmarcant les diferents peces de la fusta, i aquesta labor la podia realitzar el mateix ebenista sense massa dificultat. Però això només es donava en aplicacions molt simples i per aquest motiu els fabricants de mobles, ebenistes i decoradors treballaven conjuntament amb marqueters especialitzats com a col·laboradors, amb la finalitat d'aconseguir que aquest treball quedés el més acurat possible, ja que els mobles decorats amb marqueteria acostumaven a tenir un preu elevat, que justificava l'exigència del client, tant en la qualitat dels materials com en les qualitats artístiques de les realitzacions decoratives.

No sempre la marqueteria es presenta inserida en el mobiliari, sinó que pot formar part de tota mena d'ornamentacions d'interiors: quadres, capsos, instruments musicals, armes, entre molts altres i omplint, a vegades, grans superfícies.

La dificultat en la realització de la marqueteria pot anar, per tant, des d'un grau susceptible de ser efectuada per una persona amb uns mínims de formació en l'ofici, fins a uns estrats de complicació que només sigui capaç de resoldre un especialista molt ben preparat.

Pel que fa als projectes, hi podia haver entre les persones de l'ofici qui sabés dibuixar i preparar els propis motius per ser realitzats en marqueteria, que podien ser originals o

còpies d'alguns dels llibres de models que tots els tallers dels oficis de la fusta acostumaven a tenir, però la majoria de les vegades aquests projectes eren preparats per especialistes, artistes gràfics que posaven el seu art al servei d'aquest art ligni que és la marqueteria.

V.1. Origen i evolució de la marqueteria artística³⁷³

El primer intent de donar una explicació històrica de l'origen de la marqueteria la trobem a *Manuels Roret*³⁷⁴. Els autors situen el seu inici a partir de l'Imperi Romà i consideren que la primera casa on apareixien incrustacions, de marbre, va ser el palau del rei Mausola d'Halicarnàs (350 aC.) escampant-se aquesta tècnica per tot l'Imperi. Justifiquen la seva desaparició d'Europa a partir del desmembrament de Roma, fins que a l'Edat Mitjana reapareix. Seguint aquesta teoria, arribat el segle XVI la marqueteria assoleix un gran èxit de la mà del pintor Jean de Vierge, contemporani de Rafael, que va ser el primer en tenyir les fustes amb diversos ingredients, en ombrejar-les i en disposar-les de manera enginyosa. La marqueteria es va introduir a França sota els regnats de Catalina i Maria de Medicis. Durant el regnat de Lluís XIV la marqueteria va tenir un gran esclat, les seves característiques eren les superfícies enriquides amb incrustacions de coure, closca de tortuga, vori i fustes diverses. Boule com a director de la manufactura dels Gobelins en va ser el gran impulsor.

En l'estudi que fa Pierre Ramond³⁷⁵, s'afirma que la marqueteria és una labor que ens arriba d'Orient, però assegura que és una activitat que s'ha practicat en tots els continents i en totes les èpoques, fins al punt que, segons aquest professor de marqueteria, els primers marqueters van ser els caçadors primitius que tallaven i incrustaven materials sobre els mànecs de les seves eines de caça, amb l'objectiu de decorar i així distingir els objectes de cada propietari. Aquesta afirmació ve provada per les descobertes dels colonitzadors occidentals, que al llarg del segle han recorregut Àsia, Àfrica i l'Orient Mitjà, on han trobat poblats que posseeixen armes i altres objectes elementals, amb unes incrustacions, a vegades, d'una qualitat sorprenent, fent servir els materials que tenen al seu abast i posen en evidència que és extraordinària la similitud en els temes i en la manera de realitzar-los en zones del tot allunyades.

³⁷³ En aquest apartat estudiarem algunes de les teories sobre l'origen i evolució d'aquest art aplicat, que en principi neix de la necessitat de l'home de decorar les coses que l'envolten.

³⁷⁴ MAIGNE i ROBICHON. *Nouveau manuel complet de Marqueteur, du Tabletier et de l'Ivoire*. París. Librairie Encyclopédique de Roret, 1889

³⁷⁵ RAMOND, P. "La marqueterie", en http://atrema.celeonet.fr/regard_sur_marq.htm. 15-09-2005

Ramond fa seva la teoria de Maigne i Robichon quan ens parla d'incrustacions en marbre, en el palau d'Halicarnas, 350 anys a C: *marqueterie de pierres dures*.³⁷⁶ Des

d'allà, aquesta tècnica va passar a Itàlia donant peu a l'"intarsio" tal com encara s'anomena la marqueteria a Itàlia en l'actualitat³⁷⁷. Des de llavors i d'una manera continuada, aquesta manifestació de l'art es va anar expandint sota l'Imperi romà.

Ja en l'època medieval des d'Itàlia, aquests coneixements aviat van passar a Hongria i sota el regnat de Segimond (1368-1437), una colònia d'ebenistes i marqueters italians treballaven a la cort hongaresa,³⁷⁸ i també a Alemanya, principalment amb els motius geomètrics i les vistes arquitectòniques.³⁷⁹ La marqueteria es practicava a tota Itàlia en el segle XV, particularment a Florència, on Francesco di Giovanni di Matteo fundà l'escola florentina de marqueteria d'art. El representant més anomenat d'aquesta escola va ser Benedetto da Maiano (1444-1496), qui passà per ser el vertader inventor de la marqueteria tal com es coneix en l'actualitat. De fet, només va perfeccionar la marqueteria geomètrica i això li permeté crear l'art dels efectes pictòrics, de la perspectiva pictòrica.³⁸⁰

Va ser al principi del segle XVI quan Giovanni de Verona en un intent d'aproximar la marqueteria a l'art pictòric, aportava tints a les fustes i ombrejava les diferents peces per mitjà del foc o dels àcids. Aquestes noves tècniques van ser una gran ajuda per donar efectes de color i llum, en ampliar la gamma que fins llavors oferien les fustes naturals, aportant noves possibilitats que ajudaven a aconseguir millors resultats.

Realitzades en fustes de colors naturals o tenyides, tant les marqueteries de sanefes amb motius geomètrics, com les de base pictòrica, van passar de decorar els "cassones" i altres tipus de mobles a fer-ho en grans superfícies murals, com a revestiments de parets. D'aquesta especialitat en són magnífics exemplars, entre d'altres, els "studiolos" de Ferrara i de Pàdua on treballaven els germans Lendinara. Aquestes obres, vertaderes

³⁷⁶ RAMOND, P. *La marqueterie*. Torino. H. Vial Ed. 2002 (1ªedició 1977) pàg. 13

³⁷⁷ Dels mateixos orígens ja ens parlen Maigne i Robichon l'any 1889 als *Manuels Roret*

³⁷⁸ RAMOND, P. *La marqueterie*. Dourdan 2002. Éditions H. Vial, pàg. 13

³⁷⁹ AGUILÓ, M.P. *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid 1982. Ed. Cátedra, pag. 281.

³⁸⁰ RAMOND, P. *La marqueterie*. Dourdan 2002. Éditions H. Vial, pàg. 13

pintures lígnies, s'adaptaven a les lleis de la perspectiva, tècnica nova en aquell moment, que com diu S. Alcolea es va situar en la cruïlla de totes les arts.³⁸¹

Però segons estudiosos de les arts decoratives com Luís Feduchi³⁸² o Phillis Bennet Oates,³⁸³ la incrustació en el mobiliari de fustes diverses o altres materials com metalls,

os o vori, ja era una especialitat consolidada en els mobles egipcis. Això s'ha pogut comprovar en les peces del mobiliari de la tomba de Tutankamon. També ha estat possible estudiar la utilització que en feien a Grècia, però només a través dels dibuixos de les ceràmiques. De la mateixa manera a l'època medieval es pot constatar que la incrustació embellia elements com les arquetes o els mobles conservats de la noblesa o de l'església, que es poden trobar als museus catedralicis o d'altres

M.P. Aguiló³⁸⁴ també ens parla de l'origen oriental de la marqueteria. En el seu treball d'investigació arriba a la conclusió que aquesta artesanía apareix a la Mediterrània de la mà dels àrabs. En fa un estudi comparatiu on demostra que fins al Renaixement tant els motius que es treballaven a Espanya com els d'Itàlia tenien arrels àrabs, i fins i tot, que era un treball realitzat per moriscos fins aquell moment. Tanmateix, si a Espanya i a Itàlia la marqueteria hi era introduïda pels àrabs, la mateixa autora afirma que també era coneguda en d'altres països on havia estat importada directament d'Orient, com és el cas de Portugal, que des del segle XVI n'importava de la zona de l'Extrem Orient.

Així, doncs, la coincidència de criteris quant a l'origen oriental de la marqueteria és evident, si bé els camins d'arribada poden ser diversos i l'evolució en els diferents destins acabarà marcant un caràcter diferenciat.

La primera tècnica coneguda de l'època medieval a Itàlia va ser la *certosina*. S'anomenava així perquè era realitzada en els convents de la cartoixa. Consistia en preparar petites peces en fusta i os, que s'incrustaven en les cavitats que es preparaven en la fusta massissa, combinant-les de manera convenient segons el gust de l'artesà, buscant el perfeccionament geomètric. Per tant, un sistema paral·lel al que es pot trobar a Catalunya i Aragó. Alhora, a la regió de la Toscana es va començar a utilitzar un nou procediment, la *tarsia geomètrica* consistent en recobrir enterament els espais a decorar

³⁸¹ ALCOLEA, S. *Las artes decorativas*. Barcelona 1989. Ed. Carrogio, S.A. pàg. 79

³⁸² FEDUCHI, L. *Historia del mueble*. Ed. Blume. Barcelona. 1998, pàg. 13

³⁸³ BENET, P. *Historia dibujada del mueble occidental*. Ed. Herman Blume. Madrid 1984, pàg. 13.

³⁸⁴ AGUILÓ, M.P. *El mueble en España. Siglos XVI – XVII*. Ed. Antiquaria. Madrid 1993, pàg. 161

amb elements aplacats sobre fusta, tela o cuir, ja ajuntats, en lloc d'inserir-los dins de les cavitats preparades, com es feia abans amb la “certosina”.

Mentre això passava a Itàlia, Espanya continuava amb la tradició dels petits motius geomètrics incrustats, amb dos focus importants de producció: Andalusia i Catalunya-Aragó. A partir del segle XVI, en els treballs que emplenaven espais més grans també s'utilitzaven plafons encolats ja preparats. Els models es van anar fent més grans i es van anar introduint els motius del plateresc italià, combinats amb els tradicionals de faixes i estrelles. Durant el segle XVII la marqueteria formava part de l'ornamentació del mobiliari a tota Europa i a Holanda va donar lloc a magnífiques marqueteries de flors i ocells treballades amb fustes grogues i verdoses³⁸⁵. A Espanya es van posar de moda les marqueteries amb motius de caça, que Mainar identifica amb models flamencs i alemanys.³⁸⁶

S'atribueix a l'ebenista d'Augsburg George Renner al segle XVI³⁸⁷, la primera màquina o serra de marqueteria amb la qual va néixer una nova tècnica consistent en la superposició de dues o més xapes de fusta o altres materials laminats i serrar-les conjuntament seguint un disseny previ, ja que el sistema permetia treballar amb molta més fidelitat qualsevol dibuix. Alhora Pierre Ramond escriu que la creació d'aquest sistema de treball era una aportació dels marqueters alemanys i la situa en el segle XVII.³⁸⁸ Les peces aconseguides d'aquesta manera s'utilitzaven incrustant uns materials dins dels altres buscant una més gran possibilitat cromàtica, augmentada com s'ha comentat abans per la tècnica de l'ombrejat. Aquestes tècniques, amb els perfeccionaments que el pas del temps ha anat aportant en l'utilatge, amb la creació de la vogidora o serra de ballesta al segle XIX, han estat aplicades fins a l'actualitat pels mestres marqueters.

Al llarg del segle XVIII, totes les arts tenien l'epicentre a França i és d'allà d'on arriben les influències en els gustos. La marqueteria francesa en el mobiliari té en aquesta etapa la seva millor representació en l'ebenista reial André-Charles Boulle (1642-1732),

³⁸⁵ AROCA, M. *Historia del mueble*. Barcelona 1966. Ed. Zeus, pàg. 72.

³⁸⁶ AGUILÓ, M.P. *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid 1982. Ed. Cátedra, pàg. 283

³⁸⁷ “Marqueteria”, en <http://www.canalsocial.net> GER fitxa. 1991, consultat el 14 de febrer del 2007.

³⁸⁸ RAMOND, P. *La marqueterie*. Dourdan, 2002. Edithions H. Vial, pàg. 19

com a màxim artífex del moment. Avançant el segle es fa menys ús de la closca de tortuga i dels metalls i les fustes de fons es van anar aclarint; l'arable i el sicòmor servien de fons a conjunts florals en els quals hi figuraven gran quantitat de xapes diferents. La marqueteria vivia a tot Europa moments de gran expansió. A Espanya i principalment a Catalunya, tot el que venia de França assolía un gran èxit, tant en les formes del mobiliari com en la seva decoració. Durant el segle XVIII, el mobiliari europeu arribà a les cotes més altes d'ornamentació: talles, pintures i marqueteries hi eren molt presents.

A la profusió decorativa del barroc amb formes corbades, talles, daurats i marqueteries exuberants, succeïa el neoclassicisme que retornava a una major puresa de línies en el moble i els models pictòrics, que va fer que es produïssin marqueteries molt belles principalment florals i historiades. A Espanya va ser significativa, en aquests segle, la influència oriental que arribava a través de Filipines i la seva marqueteria sobre fusta amb nacre, perla, vori i pedres dures, que a vegades anaven acompanyades de fons lacats i daurats.

En arribar els anys trenta del segle XIX, el romanticisme envaí les modes i es recuperaven models de totes les èpoques passades produint-se un eclecticisme, que amb diferents variants arribaria fins a la fi del segle. La definitiva desaparició dels gremis, als anys trenta del segle XIX, va fer que hi hagués un relaxament en la perfecció dels oficis, que desvetllava inquietud en alguns intel·lectuals, a la vista dels resultats decebedors de les exposicions internacionals realitzades a París i a Londres a mitjans de segle. Amb la incipient mecanització, els mobles i altres elements decoratius van esdevenir més econòmics i, per tant, més assequibles a una societat cada vegada més diversificada, la qual cosa va donar com a resultat, en molts casos, la vulgarització del producte i una inferior qualitat en els materials. Tot i això, els materials dels mobles que ens han arribat eren de bona qualitat, i els resultats havien anat millorant pel serrat mecanitzat de les xapes i perquè l' utilitatge s'havia anat perfeccionant.

Aquesta preocupació per la degradació dels productes industrials, general a tota Europa, va fer que es portessin a terme una sèrie d'exposicions i també que es creessin escoles d'oficis per millorar l'aprenentatge de les arts decoratives. Alhora apareixien publicacions de repertoris decoratius. Aquesta situació desembocà, seguint la guia

d'altres països europeus, en una revifalla important dels oficis artesans que es manifestava plenament en l'Art Nouveau que s'imposava a Europa. Van ser els models procedents de França i Bèlgica els que van tenir una influència més determinant en el desenvolupament del modernisme a Catalunya. Aquest moviment artístic tenia com a una de les seves característiques més lluïdes l'aplicació de marqueteries en el mobiliari. Durant aquesta etapa la marqueteria artesana a Catalunya va viure una situació realment brillant.

El procés d'industrialització s'anava produint en la majoria dels oficis, però paral·lelament continuaven existint tallers artesans de diferents especialitats, com és el cas dels tallers de marqueteria que encara van continuar treballant artesanalment fins als anys setanta del segle XX, que només en quedaven tres o quatre a Barcelona: Garganter, Domènech, Ordóñez i Sagarra. D'aquests quatre, a dia d'avui, només subsisteix el taller de J. Ordóñez. En aquest moment la marqueteria artesana ho té difícil per sobreviure ja que la falta de tallers comporta la desaparició d'aprenents de l'ofici.

El tancament a Barcelona de gairebé tots els tallers d'ebenisteria més o menys importants s'havia anat produint a partir dels primers anys seixanta i la situació va arribar als anys vuitanta a la pràctica desaparició d'aquesta activitat a la ciutat. Les empreses col·laboradores, com és el cas dels tallers de marqueteria, van anar plegant, llevat de casos com els Sagarra, que van anar subsistint treballant a un nivell elitista, amb un pes molt important de les restauracions per a antiquaris i particulars.

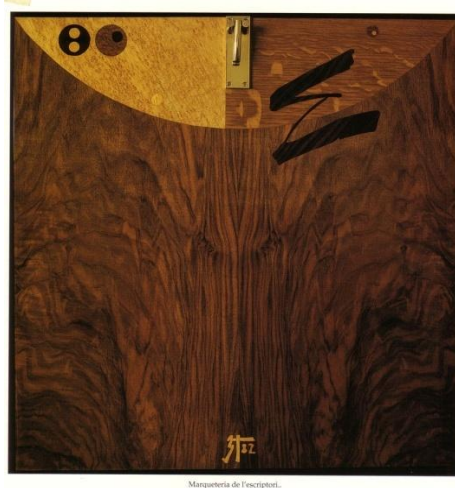
Però el pòsit deixat per aquest ofici en els nostres costums fa que sempre aparegui amb les noves tècniques, algú que valora els oficis tradicionals. Aquest és el cas de l'artista Benet Ferrer,³⁸⁹ professor durant molts anys de l'Escola Massana a Barcelona, persona dedicada als estudis artístics, que es confessa fascinat per la perfecció i la bellesa de les obres dels antics oficis. La marqueteria dissenyada i realitzada per aquest artista plàstic, no té res a veure amb els sistemes tradicionals, o sigui la màquina de vogir, sinó que utilitza per a les seves obres el cúter o el bisturí, quan la matèria és xapa de fusta, que és la que aquí interessa. Evidentment aquestes obres de marqueteria són creacions artístiques i, per tant, adquireixen un valor elevat, que en fa difícil una difusió popular,

³⁸⁹ Daniel Giralt Miracle diu en el catàleg de l'obra, que han fet conjuntament Benet Ferrer i Josep Melo, que ambdós són hereus de la tradició moderna del mobiliari a Catalunya.

però la seva existència ratifica una vegada més la pervivència d'aquesta artesanian en la decoració d'interiors.



52 Escritori Benet Ferrer



53 Porta escritori Benet Ferrer

Com es pot veure en les dues peces de les il·lustracions 52 i 53, aquests escritoris ornamentats amb marqueteria adquireixen un aspecte absolutament contemporani, encara que es fa difícil defugir en la il·lustració 52 el record de les marqueteries perspectivistes i en la 53 un cert regust Déco tant per la rica coloració de les xapes com per una certa memòria japonitzant.

En el moment actual el gust a Catalunya per una decoració minimalista tant en els materials com en els colors, no és gaire propici per a la realització d'una artesanian com la marqueteria que es basa de manera substancial en la varietat de formes i colors, que necessita la fusta com a rerefons.

Al voltant del nom amb què es coneix aquesta labor artesana s'han produït algunes controvèrsies, sobre les diferències entre la tàrsia o la certosina, entre incrustació o marqueteria, sobre si l'origen de marqueteria està o no en els marquets catalans com proposa Josep Mainar³⁹⁰. Tots aquests criteris han tingut les pertinents investigacions, però, per simplificar podem parlar d'incrustació quan sobre la fusta massissa es fa primer una incisió, que permet endinsar-hi un element de contrast, ja sigui fusta, metall

³⁹⁰ MAINAR, J. *Vuit segles de moble català*. Barcelona, 1989. Ed. Rafael Dalmau, pàg. 64

o qualsevol altre material; de tiretes de mosaic quan es parla del laminat que ens procura una cinta formant dibuixos, segons els materials prèviament preparats tots junts; i de marqueteria artística, que pot ser bicolor o policroma, però que en introduir uns elements serrats dins dels altres proporciona un dibuix segons el projecte desitjat.

El taller Sagarra s’anunciava durant els últims anys amb un rètol que posava “J. Sagarra. Marqueteria artística”. Però fins els anys de la postguerra, les targetes amb les quals el taller s’anunciava no parlaven del marquer, sinó de l’embotidor. El mateix passava en els anuncis dels cursets que proposava l’any 1918-19 l’Escola Tècnica d’Oficis d’Art, que eren per embotidors, tallistes i escultors, per a la decoració de la fusta.³⁹¹ Una mostra en el mateix sentit la dona Josep Mainar quan diu: “En època modernista el cens de la ciutat comptava ben bé amb dues dotzenes de mestres embotidors, entre els quals destacaven Sagarra i els Germans Galan.”³⁹²

Segurament per raó d’economia en el llenguatge, tan comú en els oficis artesans, era amb el nom d’embotidor com es coneixia la professió de manera genèrica, tot i que segons els diferents diccionaris catalans embotit és sinònim d’incrustació i els diferents professionals consultats tenen molt clara la diferència entre l’embotit, el vogit i la marqueteria.

³⁹¹ *La Mancomunitat de Catalunya: L’obra realitzada*. Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona. pàg. 385

³⁹² MAINAR, J. i CORREDOR-MATHEOS J. *Dels bells oficis al disseny actual. FAD 80 anys*. Barcelona 1984. Ed. Blume pàg. 28. (Els germans Galàn havien après l’ofici al taller Sagarra del carrer de la Palla n. 3)

V.2. Processos de producció

Els processos que porten a la perfecta realització de la marqueteria artística impliquen diferents tècniques segons el treball a realitzar. En la pràctica d'aquesta artesanía es pot produir marqueteria bicolor i també policroma o pictòrica. Aquesta última és l'especialitat en l'ofici que, quan està ben realitzada, aconsegueix efectes de més gran bellesa. També és la més difícil de portar a terme.

La marqueteria pictòrica és la culminació de tota una sèrie de labors que es realitzen amb la màquina de vogir i que cal que siguin fetes amb molta cura. Per poder treballar en aquesta especialitat es necessita alguna cosa més que destresa i bon pols: és indispensable dominar a la perfecció la vogidora, la premsa, la cisalla, i tots i cadascun dels elements i eines que fan possible la realització del treball. També s'han de conèixer molt bé tots els materials, des de les xapes amb tota la seva gran diversitat de colors, diferents gruixos i resistències a la serra, així com les modificacions que li comporten els canvis d'humitat, calor, o direcció del tall, fins a les possibilitats de treballar amb diversos metalls, vori, closca de tortuga, nacre, corall, i d'altres materials, cada un amb les seves dificultats particulars.

Fins aquí es tracta específicament de tècniques, però aquestes tècniques acompanyades d'una bona dosi d'experiència no acaben d'acomplir, encara, les condicions essencials per ser un bon artesà de la marqueteria, si no van acompanyades d'un cert gust artístic per a la combinació de textures i colors, ja que la marqueteria no deixa de ser una pintura amb uns altres elements. El que fa més difícil aquest últim concepte és que el resultat de l'obra pictòrica de la marqueteria no es pot visualitzar fins que aquesta està del tot acabada, amb la qual cosa, si el resultat no és el que s'esperava s'haurà perdut molt de temps i uns materials que en molts casos són cars i difícils d'obtenir.

Decidit el dibuix que es vol realitzar en marqueteria, es procedeix a l'elecció de les xapes més adients per a cada producció, tenint en compte que en alguns casos poden ser moltes i de variades espècies, en les quals es buscarà, tant en els dibuixos de la fusta com en els seus colors el millor resultat possible. Una vegada triades, s'encola paper (il·lustració 54) a cada una de les xapes que s'han de fer servir, amb la finalitat de fer-les més resistents i així evitar que es parteixin en ser serrades. Cal tenir molt de compte

d'encolar el paper en la cara bona de la xapa, ja que aquesta té dret i revés. Seguidament s'ordenen les xapes per colors. Aquests colors poden ser naturals, però també es fan servir xapes tenyides quan es vol obtenir una paleta de colors més variada.

54 Fernando Sagarra preparant les xapes (2003)

En el disseny de la marqueteria, tal i com s'ha explicat abans, també hi podien intervenir altres materials conjuntament amb les xapes de fusta, com



metalls, carei o mareperla, entre d'altres. Aquests materials eren igualment serrats a la vogidora, amb la diferència que segons el tipus de material se'n poden vogir més o menys; en el cas dels metalls només es poden vogir dos gruixos conjuntament. La closca de tortuga marina, la banya, el nacre, el corall i l'ivori, es podien comprar en fines làmines que també permetien ser treballades a la vogidora, sempre tenint present les diferents característiques de cada material, com la duresa, elasticitat, etc., per adequar el tipus de serra més convenient a cada necessitat i el nombre de gruixos que es poden treballar conjuntament. Per tenir coneixement de totes les particularitats dels diferents materials cal experiència, ja que només en l'experimentació es troben les solucions més adequades.

De l'origen d'aquests materials i de la manera de ser tractats per poder ser utilitzats, en parla abastament Pierre Ramond³⁹³: des de la closca de tortuga fins a l'ivori, passant per la banya de diferents animals, nacres diversos pel seu origen i qualitat, el galuchat obtingut de la pell dels cetacis, l'os o el corall marí.

³⁹³ Ramond, P. *La marqueterie*. Éditions H. Vial. Dourdan 2002, pàg. 90-95



55 Paquet de xapes ja vogits

Per serrar els materials tradicionalment es fa servir la vogidora o serra de ballesta, (il·lustració 56), que s'activa amb un pedal fent anar amunt i avall una serreta anomenada de fil, que pot ser més o menys fina segons el material que s'hagi de serrar. Tot i que fa anys que existeixen serres elèctriques i que els tallers en tenen, la vogidora de pedal continua sent el sistema més utilitzat pels marqueters artesans, sobretot quan es tracta de marqueteries de qualitat. Per iniciar el serrat es practica un petit orifici amb un trepà molt finet a les peces, pel qual s'introdueix la serra. A partir d'aquí la peça es va desplaçant amb les mans, fent passar les línies del dibuix per la fulla de la serra en moviment. Les serres d'arc poden substituir les de ballesta per algunes peces petites i poc complicades, però són molt poc precises.

Quan es tracta de marqueteries realitzades amb la vogidora, els artesans marqueters parlen de dos tipus de treball:

- a) La marqueteria de "pas de serra", que consisteix en tallar a la vogidora un nombre parell de xapes d'un sol tall; normalment la meitat clares i la meitat fosques, amb la finalitat d'introduir després les fosques dins de les clares o a l'inrevés, amb la qual cosa s'obtenen d'una manera relativament ràpida varies peces bicolors. Aquesta tècnica, malgrat l'eficàcia, no és la més

aconsellable, perquè deixa entre les peces retallades l'espai obert per on ha passat la serra. Amb projectes en els quals no sigui imprescindible controlar les vetes de la fusta es pot emprar aquest sistema i serrar-ho tot junt, però si es dóna el cas que interressi situar les vetes de manera determinada cal serrar cada peça per separat, encara que només es tracti de dos colors.

- b) L'altra manera de fer-ho és la que s'utilitza per fer peces úniques o, no úniques, però de molt millor factura. Aquest sistema de treball s'anomena "fora pas de serra"³⁹⁴, i en aquest cas es retalla a la vogidora el contorn de la peça que ha de servir de marc, i les altres que formen part del dibuix cada una per separat, evitant d'aquesta manera l'obertura que podria quedar de l'amplada de la serra³⁹⁵. Amb aquest procediment, molt més laboriós, les peces s'ajusten tant perfectament com si es tractés d'una sola. Cal molta experiència, bon pols i bona vista per poder aconseguir-ho.

56 Vogidora de ballesta (1,75 x 1,75 x 0,55 m.)



Les xapes, quan es treballa amb la tècnica de "fora pas de serra", s'empaqueten a part per cada peça i color, fixant-les per mitjà de petits claus de marqueteria, per evitar el seu desplaçament durant el procés de serrat, i a sobre s'hi col·loca una xapa denominada de "tiro", amb el dibuix a serrar a la vogidora encolat al damunt (il·lustració 55). Quan el dibuix és complicat i està format de moltes peces diferents, aquestes es numeren d'una manera ordenada en el dibuix i en el fons, per ajudar a l'hora del muntatge. Els paquets així preparats, abans de posar-los a la màquina de vogir, s'introdueixen durant uns minuts a la premsa perquè quedin plans i compactes.

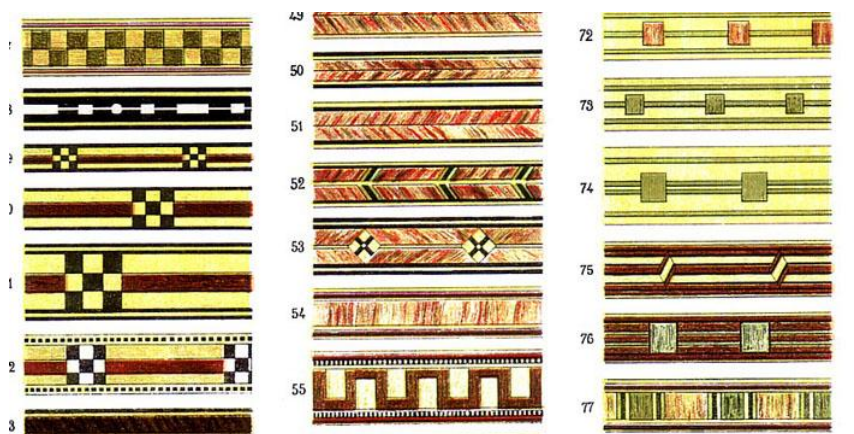
³⁹⁴ Les paraules que es troben entre cometes en el text, formen part de l'argot professional del taller Sagarra, i s'han extret de les seves explicacions



57 Peces vogides a mida real d'una gran fragilitat.

La marqueteria també es pot realitzar amb “cúter” o bisturí. En aquest cas el sistema per a la preparació dels dissenys i les xapes és el mateix que el que es fa servir per a la serra de vogir, però, a més a més de tenir les eines molt esmolades i diverses, cal un suport que sigui resistent, però no rígid; podria ser un cartró gruixut, un tauler de contraxapat o “linòleum”. És un sistema per al qual també es necessari ser molt destre, perquè les fibres de la fusta s’obren amb facilitat quan el tall es fa a contraveta³⁹⁶. Té altres inconvenients, com en el cas de les restauracions, perquè les xapes dels mobles antics acostumaven a ser massa gruixudes i tampoc permet tallar peces en quantitat o quan aquestes peces són de materials metàl·lics, cosa que sí que es pot fer amb la vogidora de pedal. De tot això es dedueix que l’ús d’aquest sistema és possible només amb segons quins materials i apte per dissenys més aviat senzills en la forma. El “cúter” no és una eina gaire apreciada pels marqueters que treballen a la manera tradicional, perquè asseguren que els resultats finals mai podran ser tan acurats com amb la serra.

Quan el que es pretén és tallar tiretes llargues i d’amples predeterminats, amb un tall absolutament net, l’eina adequada és la cisalla. La serra circular és necessària quan es tracta de laminar les tiretes de mosaic (il·lustracions 58 - 63). Aquesta tècnica és molt delicada, ja que per aconseguir un bon resultat decoratiu les peces solen ser petites, i és fàcil que es desprenguin del conjunt si en laminar-les no es fan servir les eines i els gruixos adequats. És per això, que la fabricació de tiretes de mosaic sempre ha estat una feina d’especialistes i la majoria dels tallers les compren confeccionades. Això no vol dir que els marqueters no les facin al taller quan necessiten alguna cosa especial.



58 Tiretes de mosaic del mostrari n. 2 de S. Bolibar

³⁹⁶ HUME, D. *Como hacer marquetería*. Celeste Ediciones, S.A. Madrid 1997, pàg. 7-8



59 Tiretes de mosaic del taller J. Sagarra³⁹⁷

³⁹⁷ Aquestes tiretes han estat aportades per Oriol Llongueras i els hi havia proporcionat el taller Sagarra com a mostra per a un treball. En la pàgina següent es presenten ampliades per poder apreciar la manera en que estan confeccionades, com es disposen les diferents barretes de fusta i la seva delicadesa i fragilitat.



60 Tیرهتة ده موزایک ده سینک کولر 1 سم.



61 Tیرهتة ده موزایک ده سینک کولر 1,3 سم.



62 Tیرهتة ده موزایک ده سینک کولر 0,09 سم.



63 Tیرهتة ده موزایک ده نوه کولر 1,4 سم

L'aprenentatge de l'ofici de marqueter a Catalunya no s'ha efectuat mai en escoles reglades, potser en alguns tallers o alguns cursos aïllats, però sempre ha estat après de la manera més tradicional; mirant el mestre del taller com treballa. Pel marqueter que ha anat realitzant la seva feina a la manera artesana, poc o res ha canviat en la forma bàsica de treballar. Els canvis que s'han anat produint tenen més aviat a veure amb els avenços tecnològics, com la màquina de vogir alimentada elèctricament, la més coneguda, o el tall realitzat per mitjà del "laser" i, fins i tot, el tall amb fil d'aigua.³⁹⁸

És veritat que amb aquests dos últims sistemes no s'arriba a aconseguir el detall i la perfecció del treball a la vogidora. En el cas del "laser" perquè en tractar-se d'un procediment molt ràpid, si els detalls són molt complicats no es realitzen del tot bé i perquè el contorn de la xapa s'enfosqueix amb l'escalfor. Quant al sistema de tall per fil d'aigua, les xapes s'humitegen i s'obren.

Una vegada la fusta ja està serrada, s'ha de recórrer a la tècnica del ombrejat per aconseguir les ombres i els volums que donaran molt més relleu als dibuixos, que sense aquest sistema quedarien totalment plans, sense vida. Es tracta d'una tècnica per a matisar el color a les fustes, que ajuda a ressaltar algunes parts del disseny. En les flors, per exemple, s'acostuma a ombrejar la part interna de les fulles per donar profunditat i, lleugerament, les vores d'aquestes fulles per aconseguir sensació de volum a la part central de la fulla que queda més clara, amb la qual cosa es crea il·lusió de turgència i llum.

La tècnica per realitzar aquest ombrejat aparentment és senzilla, però en realitat és un treball d'especialista molt delicat, ja que el toc just de color en el lloc precís dóna molta més qualitat a la peça acabada. Les eines per portar a terme aquesta operació són simples; consisteixen en un fogonet elèctric i un recipient metàl·lic de fons pla amb una vora de tres o quatre centímetres, que sigui resistent al foc. En aquest recipient s'hi posa sorra de sílex, que és molt fina, i s'escalfa durant uns minuts, mentre es va provant l'efecte de l'escalfor introduint-hi la punta d'una xapa agafada amb unes pinces. Cargolant la peça o deixant-li més o menys temps s'aconsegueix l'ombrejat, encara que

³⁹⁸ Aquestes explicacions es deuen a les converses mantingudes amb Fernando Sagarra, purista de l'ofici, que ni tan sols admet la serra elèctrica com equiparable a la vogidora de pedal, per ell insubstituïble quan es vol realitzar un treball perfeccionista.

no s'ha d'abusar de les ombres per no desvirtuar els colors naturals de les diferents fustes que es facin servir.

És possible que per efecte de l'escalfor les peces es torcin en perdre la seva humitat natural, en aquest cas caldrà mullar-les i posar-les una estona a la premsa, per tornar-les a la forma original. Tot i aquesta precaució, a vegades, hi ha dificultats en el moment d'encaixar-les.

El ombrejat també es pot fer amb la tècnica del pirogravat, que és un mètode senzill per a realitzar els detalls fins, i que consisteix en la utilització d'una ploma de pirogravat, de les quals hi ha diferents mides d'ample, que per mitjà de l'escalfor dibuixa amb la punta formes sobre la làmina de fusta, socarrant la superfície³⁹⁹. Del treball de l'ombrejat n'és una bona mostra la marqueteria de la il·lustració n. 64, en la qual es poden apreciar les ombres en la part interior dels plecs de la roba, o en determinats punts del rostre, de les mans i del contorn del rostre de la Mare de Déu.⁴⁰⁰



64 Quadre de la Mare de Déu i l'Infant on s'aprecien els ombrejats

³⁹⁹ Segons Fernando Sagarra en el seu taller mai s'havien servit d'aquesta tècnica, sinó que tots els detalls per fins i delicats que fossin es treballaven a la vogidora i els acabats, si calia, amb ombrejat.

⁴⁰⁰ En aquest quadret s'hi pot apreciar la signatura del taller, l'única vegada que s'ha trobat.

Acabades totes aquestes manipulacions, es podrà encarar l'operació del muntatge i fixat de les diferents peces. En primer lloc cal ordenar les peces en una safata mantenint-les ben separades. Quan el dibuix implica moltes peces diferents, cal distribuir-les en

safates degudament numerades com es pot veure en les il·lustracions 65 i 66. La peça que ha de fer de marc i fons cal fixar-la sobre un tauler i, amb l'ajut d'unes pinces, s'hi aniran aportant les diferents peces serrades, talment com si es tractés d'un trencaclosques.



65 F. Sagarra i F. Cebrià col·laborant en un muntatge (2003)



66 Les peces retallades en les safates corresponents

Quan el dibuix està del tot encaixat, es passa a l'encolada, posant aiguacuit amb un pinzell en un paper de la mida de la marqueteria sencera, i es col·loca sobre les peces muntades, moment en que s'allibera el marc i es gira tot el conjunt per repassar amb un punxó la col·locació de les peces. Tot el conjunt, entre dues fulles de paper es col·loca entremig de dos cartons gruixuts prèviament escalfats, a fi que la cola s'expandeixi per

les fines escletxes de la marqueteria.⁴⁰¹ Finalment, entre dos taulers de fusta, es posa a la premsa on es deixa assecar, generalment d'un dia per l'altre.

Quan la marqueteria és de motius geomètrics i conté filets i tiretes de mosaic, el muntatge és una mica diferent. La decoració que té per base aquests elements té un procés molt delicat i requereix gran precisió. La tècnica que es fa servir en aquest cas consisteix en col·locar sobre un suport de tira engomada els filets, les tiretes i totes les peces que componen el dibuix i finalment amb un martell de xapar es pressionen bé les juntes. En acabar el muntatge es procedeix a l'aplatat com en el cas anterior, és a dir, a la col·locació del conjunt sobre

un tauler de fusta tallat a la mida, impregnant la marqueteria i el suport amb aiguaucuit i, després d'ajuntar les dues parts s'introdueix a la premsa durant unes hores.



67 La neteja i últimes operacions d'acabat

Tenint en compte que la cara “bona” de la xapa és la que té el paper adherit, caldrà eliminar aquest paper així com les cintes de tira engomada, humitejant-los una mica, sempre tenint cura de no mullar-los massa, ja que la cola es pot estovar amb l'aigua. Per eliminar aquests elements es fa ús de la rasqueta o ganiveta. Per seguir amb les operacions de l'acabat caldrà deixar assecar la fusta de manera natural, per poder passar després al raspat. Aquesta operació es fa amb una ganiveta ampla seguint estrictament el sentit de les vetes de la fusta. El raspat ha de ser enèrgic, per eliminar les restes de cola i homologar els diferents gruixos de las xapes emprades en el conjunt, però al mateix temps s'ha de ser molt precís si no es vol malmetre tot el treball.

⁴⁰¹ Aquesta cola es trobava fins als anys setanta a totes les drogueries . Entre les que s'acostumaven a utilitzar de manera més freqüent hi havia les marques “Tanque” i “ Medalla”. Aquestes marques han desaparegut fa molts anys del mercat i actualment la “cola de carn” o aiguaucuit, la més adient per a la marqueteria, cal buscar-la en botigues especialitzades.

La primera vegada que el mateix marqueter veu el resultat del seu treball és quan aquest ha estat del tot finalitzat, sense cap possibilitat fins aquell moment ni tant sols d'albirar si els colors són els adients o si s'ha produït alguna falla al llarg del procés. Només l'experiència en l'ofici, exigent i perfeccionista, pot garantir l'èxit quan l'obra és presentada al client.

Si la peça és independent, per donar-la per acabada, s'haurà de tallar i perfilar el perímetre enquadrant la xapa i el tauler a la vegada, col·locant una xapa encolada o uns cantells de massís al voltant. Quan la marqueteria ha de ser incorporada a un moble, és l'ebenista qui realitza aquesta feina, però, en algunes ocasions i principalment si es tracta de restauracions, és el mateix marqueter qui acostuma a aplacar la marqueteria

L'acabat o tractament de la superfície de la marqueteria és l'última operació a realitzar. Es passarà el paper de vidre adequat sobre la marqueteria seguint les betes de la fusta, fins a deixar-la absolutament homologada, neta de coles i suau al tacte, tenint en compte que la xapa, generalment, té molt poc gruix. El toc final és el vernís que farà que els colors de la marqueteria s'accentuin i ressaltin els detalls. S'envernissarà, preferentment, amb vernís tapaporus i goma laca aplicats a monyeca. A continuació es brunyeix el conjunt amb llana d'acer molt fina, que es troba en els comerços especialitzats, per matisar el vernís i evitar lluentors, i finalment s'aplicarà cera fregant-la després amb un drap sec i net. L'acabat mat o més lluent és segons el criteri de cada ú, encara que segons el tipus de moble o objecte, això ve, a vegades, manat pel seu l'estil.

La complexitat i dificultat de l'aprenentatge⁴⁰² d'aquest ofici és prou evident i molt més si es té en compte que la marqueteria artística, tot i ser l'especialitat més lluïda del taller, no és pas l'única que cal aprendre.

⁴⁰² Les explicacions tècniques han estat aportades per Fernando Sagarra però també han servit de gran ajut les converses mantingudes amb Francisco Cebrià, Jordi Marsiñac, Joan Ordóñez i Ramón Domènech, tots ells mestres en aquest ofici.



68 L'últim treball finalitzat (2004)

V.2.1. Materials i instal·lació

En marqueteria es poden considerar materials utilitzables tots aquells susceptibles de ser serrats a la vogidora. Qualsevol producte és útil per embellir l'obra, ja sigui un material d'origen animal com la closca de tortuga o el vori o d'origen mineral com els metalls, però l'element que més s'utilitza és sens dubte la fusta laminada, que s'anomena xapa.

Les xapes

Les xapes, base fonamental de la marqueteria, consisteixen en peces de fusta laminades, normalment d'entre mig mil·límetre i un mil·límetre i mig de gruix, tallades de fustes de qualitat quan es tracta de fer marqueteria, encara que en el mercat se'n troben de totes la menes segons els usos que han de cobrir. Aquest laminat es pot realitzar de tres maneres: serrades, tallades amb ganiveta i desenrotllades. Això sol ja fa que el resultat sigui diferent tant en la qualitat com en els resultats estètics.

Quan es serren d'un bloc de fusta sense vaporitzar, en secció longitudinal passant per la medul·la, les anelles anyals es mostren en ratlles paral·leles de tons clars i foscos alternats. Per aquest sistema s'obtenen les peces centrals que constitueixen la fusta més apreciada. Aquesta xapa és de bona qualitat i resulta cara ja que genera força pèrdua de material, el que fa que en l'actualitat només s'empri aquest sistema quan es tracta de fustes dures o que es trenquen amb facilitat. Quan el tall també és longitudinal, però no es fa passar per la medul·la, les anelles anuals s'acostumen a presentar en formes piramidals sobreposades i quan forma aquest dibuix s'anomena "crestat".

Quan les xapes són tallades amb una ganiveta, una eina ampla, d'un roll tallat ja per la meitat i que ha estat vaporitzat, aquestes xapes presenten unes vetes naturals molt belles i aquest sistema se sol realitzar només amb fustes fines. En les d'inferior qualitat es fa girar un roll, prèviament vaporitzat, contra una ganiveta fixa. El resultat és una banda llarga i contínua amb unes vetes bastes i poc naturals.

Tots els tipus de xapa són útils al marqueter, les de millors qualitats i característiques més singulars per realitzar els seus treballs, i les més senzilles perquè també se'n necessiten pels fons i com a xapa de "tiro".

Pel que fa a les classes de dibuixos que formen les vetes, n'hi ha de molt diferents des de llis, ratllat, florit, ondulat o crespat. Els porus apareixen en forma de petits foradets, disseminats segons el tipus de fusta, més o menys destacats, poden ser puntets quasi imperceptibles o ratlletes força marcades. Els rajos medul·lars s'identifiquen en forma de ratlles, partint de la medul·la cap a la part externa del tronc.

Les xapes una vegada tallades o serrades passen per un tractament d'aigua i després per l'assecament, que pot ser a l'aire lliure, però que més correntment es fa en assecadors tancats, per mitjà d'aire. Una vegada seques, s'empaqueten ajuntant les fulles en el mateix ordre que han estat tallades, amb la finalitat de poder-les combinar si cal. Es poden aconseguir decoracions molt belles només jugant a combinar les vetes de la fusta situant-les de maneres diferents per crear un motiu o un ritme alternant.

Es donen casos en què les mateixes imperfeccions de la fusta, excrescències o protuberàncies, generen unes vetes i lluentors que són molt apreciades en la decoració i estimades en la marqueteria, perquè proporcionen una major diversitat amb la qual treballar, i per això, moltes vegades aquestes protuberàncies siguin provocades de manera artificial. Tanmateix, la manera de ser serrada la xapa longitudinal, de testa o de manera obliqua, també amplia les possibilitats. En l'últim cas es produeixen uns resultats que s'anomenen de *saucisson* que dona unes belles formes de fulla o de flor i també de papallona quan té cercles concèntrics més o menys allargats segons l'angle del tall. Tot això contribueix a una major varietat de textures, lluentors i colors.

Si bé és cert que per aconseguir una paleta de colors que faci la marqueteria el més atractiva possible, les fustes tenyides també formen part d'aquest magatzem del taller Sagarra, la coloració de les fustes naturals pot ser força variada, des del blanc de la soca de plàtan fins al negre del banús, passant pels grocs, sienes, verds, rosats, vermells, violetes, grisos i negrosos, tots ells de diferents intensitats. Això queda molt ben explicat en el llibre de Joan Bergós⁴⁰³, que explica que la freixe anomenada d'Hongria o d'Eslovènia, és diferent perquè se li tallen de manera reiterada els brots i els

⁴⁰³ BERGÓS, J. *Maderas de construcción, decoración y artesanía*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, S.A. 1951, pàg. 1951

branquillons, especialment a la base del tronc i això fa que tingui aquestes precioses i variades vetes. També es dóna el cas de fustes que tenen alteracions en el color a causa de la invasió de fongs, que segons el tipus d'arbre agafen tons blaus o verds. Les fustes tenyides amb tints naturals o sintètics també estan en el mercat, i són utilitzades en el camp de la marqueteria quan el projecte exigeix determinats colors.

Les fustes exòtiques tenien el mercat en els grans ports europeus; principalment n'eren receptors el port de L'Havre, Hamburg, Bremen i Marsella,⁴⁰⁴ i a finals del segle XIX i fins el primer terç del segle XX, la fabricació de xapes serrades i tallades amb ganiveta estava concentrada a París, al Faubourg Saint Antoine, centralitzant el comerç de fustes exòtiques. Hi havia xapes de totes les espècies, que alguns magatzems de Barcelona importaven de París. En l'actualitat aquestes indústries ja no es troben en el centre de la ciutat, sinó que s'han instal·lat als voltants de París o a províncies.

Entre els magatzems que es dedicaven a importar aquestes xapes de França hi havia la casa Ribas del carrer Tallers, que va desaparèixer cap els anys setanta del segle passat, la casa Carreras que es va traslladar a Mollet on encara treballa i un magatzem que hi havia al carrer Aragó, també desaparegut els anys seixanta. Alhora s'adquirien xapes a l'empresa de Llorens Casas del carrer Galileu, ja que disposaven d'una màquina anomenada plana, i en fabricaven de força qualitat.

En els anys de la postguerra, entre 1940 i 1958, no es podia importar fusta, exceptuant la de la Guinea espanyola continental, des de Rio Muni. Hi havia dues empreses que tenien explotacions forestals a l'Àfrica: La CAPA que tenia les oficines al passeig de Gràcia i de la qual va ser fundador Joaquim Jové i La ALENA que tenia explotacions al Gabon. Aquestes dues empreses subministraven als magatzems els seus productes. La CAPA també servia xapes.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ Aquesta informació es deu a J.A. Carreras, hereu de quarta generació de magatzemistes de fusta i coneixedor en profunditat de les característiques d'aquest mercat.

⁴⁰⁵ L'empresa Carreras era client d'aquestes empreses i és qui ha proporcionat aquesta informació



69 Mostrari de xapes del taller J. Sagarra



70 Magatzem de xapes del taller J. Sagarra

De les xapes contingudes en els mostraris de l'Arxiu Sagarra se'n fa una descripció en l'Annex n.1 on se'n presenten fotografies.

Els mestres marqueters sempre han provat de fer marqueteria amb tota mena de materials, la majoria de les vegades per intentar efectes similars als productes més cars amb d'altres que fan el conjunt més econòmic. També per introduir elements de nova creació o per substituir aquells que per les circumstàncies que sigui esdevenen difícils de trobar o que per noves disposicions legals no es poden utilitzar.

Tot i això, ja que la marqueteria acostuma a treballar-se amb peces retallades, generalment petites, aquests materials difícils de trobar o fora dels circuits normals del comerç, gairebé sempre s'havia trobat la manera de reciclar-los. El vori, per exemple, pot provenir d'antigues costelles de vano o de tecles de piano, el nacre de botons, les fustes precioses com el banús d'alguna cadira trencada trobada en un brocanter....⁴⁰⁶

Altres materials utilitzats en la marqueteria

En iniciar aquest capítol, ja s'ha explicat que la varietat de materials que poden formar part d'un projecte per a marqueteria és molt gran, per tant, en aquesta exposició s'intentarà fer conèixer aquelles matèries que més habitualment acompanyen les xapes en la realització dels treballs de marqueteria.

Moltes vegades aquestes matèries adquirien un grau d'importància que feia que la fusta quasi no s'apreciés, cosa que passava, per exemple, amb el mobiliari dissenyat per Boulle en el qual s'utilitzava amb profusió el coure i la closca de tortuga. D'altres vegades, metalls i xapes compartien exactament la importància com en les marqueteries que els professionals en diuen de contrapartida que consisteixen en vogits de xapa i metall en els quals el dibuix que es destaca és totalment de metall. També es poden trobar composicions en les quals es combini el banús amb os o vori, cas que es dona moltes vegades en els escriptoris i les papereres dels segles XVII i XVIII.

⁴⁰⁶ Tots els restauradors i marqueters amb els quals s'ha parlat d'aquest tema guarden tot el que troben que pensen que els podrà servir en algun moment.

És a dir, la xapa és el material que s'ha fet servir més comunament, però cal tenir en compte tota aquesta altra varietat de materials.

a) Els metalls

Un element des de sempre associat a la marqueteria artística són els metalls, no només complementant els treballs amb fustes i altres materials, sinó que moltes vegades han estat la part principal, o única, en què s'ha realitzat el disseny; aquest és el cas de moltes calaixeres isabelines. També ha estat molt freqüent utilitzar-los com emmarcament i per altres labors com poden ser els vogits amb llautó de les marques que després s'incrustaven, per exemple en els pianos o taules de billar. El zenc en algunes èpoques ha estat molt emprat, principalment en l'anomenada "època isabelina", però el més utilitzat és el llautó i també l'argent o el plom han tingut els seus moments. D'aquesta diversitat de metalls també cal conèixer-ne les característiques per poder-les treballar sense problemes: duresa, gruix, conservació, resistència, etc. Quan es tracta de filets de metall, potser el procediment sembla senzill, que no ho és, però quan s'ha de treballar amb corbes i contracorbes les dificultats són grans i el treball molt lent.

En l'actualitat aquests materials es poden adquirir en planxes o tallats en diverses mides, si s'ha d'utilitzar només com a tiretes, però no sempre ha estat així, sinó que era al taller del marqueter on s'havia d'acudir per comprar-lo tallat.

Argent.

La utilització de l'argent ha estat inferior a la d'altres metalls pel seu cost. Només s'ha fet servir en peces importants. És un material dúctil i de bon treballar, que té l'inconvenient que s'enfosqueix amb el temps, però que ha trobat bons substituïts en el zenc i l'estany.

Coure

És un metall seminoble de color rosat, que s'enfosqueix superficialment amb la humitat i que pot agafar patines verdoses o d'un blau aquós. Va ser molt utilitzat en les marqueteries estil Boulle. No ha estat un metall molt habitual, però ha fet falta quan

s'ha tractat de restaurar peces d'aquell estil o per fer-ne imitacions. És un material de bon treballar.

Estany

Aquest element metàl·lic té moltes aplicacions en la indústria, i forma part de diversos aliatges, sobretot en el bronze. És fàcil de treballar i ha estat utilitzat per a la fabricació de vaixel·la i, fins i tot, de vasos sagrats. En marqueteria s'ha fet servir molt per a la realització de tiretes de mosaic, ja que, per la seva ductilitat, permet treballar-lo conjuntament amb les xapes i no es desmunta tant fàcilment com els materials més rígids.

Llautó

És el resultat d'un aliatge de coure i zinc de color daurat brillant, que es troba en el mercat en forma de laminat. És un metall que es pot utilitzar en diverses aplicacions, de les quals destaquen, deixant apart les industrials, la bijuteria i l'ornamentació per la seva ductilitat i bona conservació. Amb diferència, és el metall que més s'ha aplicat sempre a la marqueteria, per la llum i riquesa que dóna als dissenys el seu contrast daurat.

Zenc

Metall de color blanc blavós i brillant, que es treballa principalment en làmines i que s'enfosqueix en l'aire per oxidació superficial. En el taller Sagarra, a més a més de treballar-lo combinat amb les marqueteries, aquest material era el que servia per fer plantilles de qualsevol projecte quan aquest calia reproduir-lo moltes vegades. Aquest és el cas dels dibuixos per a marqueteria seriada dels quals se'n conserven un bon nombre.

b) Altres materials

Encara és més llarga la relació de materials que acostumen a formar part de la marqueteria, sobre tot quan es desitja crear una il·lusió de riquesa o de fantasia, com era el cas de les marqueteries modernistes o Déco. L'os, el corall, el vori, el nacre, el banús (considerat com un material que sobrepassa la fusta), la banya o la closca de tortuga.

Banya

Aquesta matèria és produïda pels bòvids i els cèrvids. Acostuma a ser de color blanc amb diferents graus de grogors, però hi ha excepcions quan els colors van enfosquit-se cap a la punta de la banya o en algun cas són del tot negres. La banya que més es fa servir és la del bou. Es separa de l'animal amb una serra i cal submergir-la en aigua durant dues o tres setmanes per poder separar la part externa de la banya, que és la que s'aprofitarà. L'especialista l'obrirà i la polirà i, per mitjà d'escalfor i premsant-la, aconseguirà una peça de forma trapezoïdal, de més o menys 15 o 20 cm de llarg i de 5 a 7 cm. d'ample. La serrarà fins obtenir el gruix que necessiti, segons la utilitat a que la vulgui destinar. En marqueteria s'acostuma a utilitzar-la d'un mm. de gruix. Així tractada i laminada adquireix homogeneïtat i transparència.

Closca de tortuga

És una matèria còrnia que recobreix en forma de plaques la cuirassa que envolta el cos de les tortugues marines. Les que més s'han fet servir dins de la marqueteria són les espècies *franche* i *carouenne*. Les plaques de la careta són grogues jaspiades de diferents tons de marró fins al gairebé negre. La *franche* també s'anomena la tortuga verda pels reflexos verdosos de les seves plaques; a vegades és marbrejada en diferents colors. La *carouenne* és menys estimada ja que les plaques no són tan acolorides i són més petites. El tractament per aconseguir separar aquestes plaques i treballar-les fins a donar-los el gruix i la forma necessaris, també és per efecte de l'aigua calenta i la pressió. Aquest producte va ser molt utilitzat en la marqueteria d'estil Boulle, però ja s'havia utilitzat abans a Flandes o al sud d'Alemanya.⁴⁰⁷ Quan aquest producte ha estat

⁴⁰⁷ RAMOND, P. *Chefs d'oeuvre des marqueteurs Tome I*. Torino 2001. Éditions H Vial, pàg. 31

convenientment tractat i polit, esdevé, a vegades, quasi transparent i acostumen a ser acolorides per al seu ús, generalment en tons vermellosos. La manera d'obtenir els millors resultats d'aquest material és aplacant al revers làmina d'or, que fa que tingui molta més llum.⁴⁰⁸

Corall

Rarament s'ha fet servir aquest material en marqueteria. El més estimat és el corall de la Mediterrània. Per obtenir les làmines que sempre son petites, els especialistes serren el corall amb una circular amb aigua corrent, per evitar que s'escalfi.

Galuchat (Chagrén)⁴⁰⁹

Aquest és un altre producte d'origen marí, ja que es tracta de la pell de la raïa de l'espècie *Sephen*. També se'n troba de la pell de l'esqual anomenat "gos de mar" o de la balena que disposa d'unes peces còrnies a la part superior del cos, que una vegada tractades per especialistes donen unes làmines d'un magnífic color negre i d'una flexibilitat que les fa de molt bon treballar. El galuixat va començar a ser utilitzat durant el segle XVIII, però sobretot a principis del segle XX, quan Emile Ruhlmann i Paul Iribe el van incloure en la decoració dels seus mobles d'estil art Déco.⁴¹⁰

Nacre

Substància dura, blanca, amb reflexos irisats, que un cop cristal·litzada integra la capa interior de certes petxines. És idònia per a ser tenyida o entretallada, perfilada o tornejada. Ha estat molt emprada en marqueteria després de ser transformada en plaquetes, sempre petites a causa de les seves formes irregulars. Moltes vegades es treballa en forma de lletilles per embotir en instruments de música, armes i altres estris. De nacre n'hi ha de diferents qualitats i coloracions, segons la seva procedència. Un

⁴⁰⁸ Aquesta particularitat de la feina ha estat descrita pel restaurador José Sanpedro i també confirmada per Fernando Sagarra.

⁴⁰⁹ El *chagrén* es conèix com a *galuixat* en memòria de *M. Galuixat* que durant el segle XVIII l'utilitzava en la fabricació d'estoigs.

⁴¹⁰ Va ser un material força utilitzat en el mobiliari Déco, però aviat es va deixar de fer servir si bé, segons l'artista lacador Conrad Cardús, que coneix bé les arts del Japó ja que allà va estudiar l'art del lacat, en aquell país el galuixat és força habitual en la decoració.

dels més apreciats és el procedent de les Illes Filipines i d'Indonèsia; és blanc amb alguns matisos. El nacre de Ceilan és blanc però les vores són d'un color blau verdós. També hi ha el nacre anomenat negre, que procedeix de Califòrnia i de la Polinèsia. Encara hi ha el nacre que es troba als mars calents del Japó que presenta dibuixos en espiral, el nacre blanc procedent d'un cargol que es troba a les illes del continent americà a Singapur i a Madagascar, que pot ser tan gran com una pilota de futbol⁴¹¹. També se'n troba al Mississippí amb l'aspecte d'un músculo de la grandària d'una mà i que té un aspecte blanc lletós. Per últim, el nacre vermell procedeix d'Indonèsia i de les Filipines, que a vegades, presenta gradacions rosades i blanques. Les plaques de nacre s'aconsegueixen en la serra circular, sota el raig de l'aigua per evitar que la serra s'escalfi i enfosqueixi el material. El nacre es pot tenyir i el seu color natural s'enfosqueix lleugerament en contacte amb la llum solar.

Os.

Les petites peces realitzades amb os són constants en les composicions de la marqueteria antiga. Per la seva blancor serveix com a substitut del vori, però la seva estructura més fibrosa el fa d'inferior qualitat; és menys dur i es trenca amb més facilitat. Es fa servir gairebé exclusivament l'os de la pota del bou, del cavall o del moltó. Es retalla en plaquetes amb la serra. Abans de ser utilitzat passa per tot un procés per desgreixar-lo i també per obtenir un color blanc homogeni.

Vori.

És la dentina dels ullals de l'elefant, del rinoceront, de la morsa o del senglar. Comercialment només són apreciats els ullals d'elefant que poden passar de tres metres i pesar fins a setanta quilos. El vori es pot treballar i polir amb facilitat. S'ha utilitzat tradicionalment per fer boles de billar, pintes, tecles de piano i altres instruments, peces de marqueteria i de talla. El color i la qualitat del vori és diferent segons les regions productives. Per poder ser treballat en marqueteria el vori és reduït a plaques per mitjà d'una serra especial. Hi ha mostres de totes les èpoques de la seva utilització en la decoració de diferents objectes, però potser el moble més conegut sigui la cadira de

⁴¹¹ José Sanpedro en conserva una peça que pot superar aquesta mida.

Maximià de Ràvena. És a partir del segle XVII que el vori entra a formar part dels mobles com a balustres, columnes o plaques gravades, a més a més de la marqueteria per a filetejats o altres motius ornamentals i va continuar sent un element important fins al segle XX.⁴¹²

El consum continuat i els preus elevats que aquest producte presentava en el mercat, va suposar, conjuntament amb altres circumstàncies, la gairebé extinció dels elefants i això va fer que fos prohibit el seu ús per un tractat internacional l'any 1989. Actualment, de manera clandestina, es continuen caçant elefants per obtenir-ne els seus ullals i, si en el moment de la seva prohibició el preu d'un quilo de vori era de cent dòlars, l'any 2004 el preu havia arribat a 200 dòlars i l'any 2006 la forta demanda el va fer arribar a set-cents cinquanta dòlars.⁴¹³

Materials de substitució

Les reglamentacions en l'ús d'algunes de les substàncies tractades en el capítol precedent, la dificultat per obtenir-les i el preu sempre car dels productes d'importació, han fet que les falsificacions proliferessin. Partint de nous materials com el plàstic, el cel·luloide o les resines, s'han fabricat substituïts que, principalment en forma de filets, han estat força utilitzats en la marqueteria. Per exemple, les fulles de plàstic que serveixen per substituir la closca de tortuga en les restauracions, o aquelles que tenen un aspecte semblant al nacre. Si bé en els casos de la restauració això és inacceptable, aquests productes formen part de les noves produccions de manera normal i potser això no hauria d'escandalitzar, ja que l'home sempre s'ha servit del que ha pogut obtenir i, si les restriccions a alguns materials han de comportar una pobresa d'elements, és natural que els professionals adoptin nous materials, això sí, admetent d'entrada el que són.

Tots ells materials de diferents textures, gruixos i resistències, tots i cada un necessiten tècniques específiques, però amb uns canvis que poden passar per alt a l'observador

⁴¹² Materials com el vori o el nacre han estat sempre molt difícils d'obtenir, per contra tots els marqueters en tenen, procedents moltes vegades del reciclatge de productes com les teclades dels pianos, botons, barnilles de ventalls, etc. A més de les explicacions resultants de les converses mantingudes amb diferents professionals. El llibre de Pierre Ramond ha estat molt útil per conèixer els tractaments d'aquests productes i poder contrastar-ne la informació.

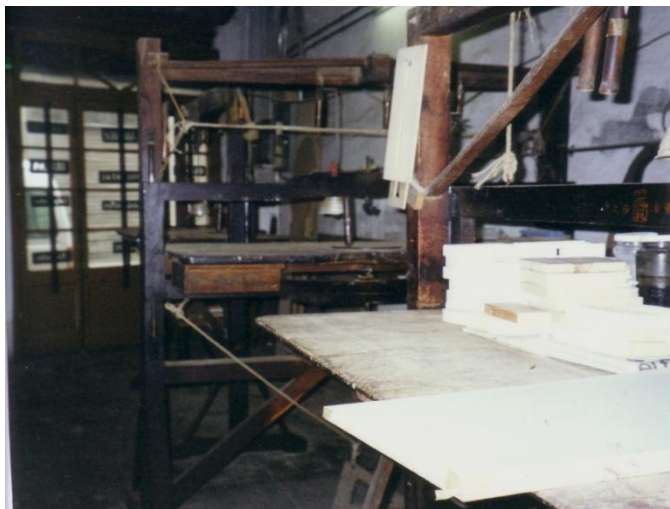
⁴¹³ "Los elefantes en peligro" a *Metro*, 28.2.07 Barcelona pàg. 10

profà, perquè tots passen per la màquina de vogir i per les mans dels oficials marqueters.

Instal·lació

El taller Sagarra va estar ubicat al carrer Ferlandina per espai de 68 anys (1922-1990). No es conserven fotografies que permetin apreciar les instal·lacions del taller d'una manera global, però, per contra s'ha pogut veure en funcionament i fotografiar l'últim dels tallers de la família Sagarra, el del carrer de Sant Vicens n. 27, que si bé era més

petit, conservava proporcionalment l'utilitatge, instal·lació i materials, ja que tots eren necessaris per poder treballar-hi. Va continuar sent bàsicament un taller artesà, sense gaires diferències amb el que havia estat abans.



71 Perspectiva interior del taller del carrer de Sant Vicens

L'espai d'aquest taller tenia forma rectangular, de 5 metres d'amplada per 22 de llargada. Aproximadament al mig del taller hi havia un armari d'obra refractària amb unes portes de

ferro que feia funcions d'estufa, per mantenir en condicions òptimes per treballar les coles que podien fer falta en qualsevol moment de la feina: aiguacuit, cola de conill, cola de peix, cera, etc. segons els materials utilitzats en la marqueteria. La calor necessària era produïda per una fornall que l'armari tenia al costat i que s'alimentava amb llenya. (il·lustració 72)



72 L'armari - estufa de les coles amb la fornall que s'alimentava de llenya des de l'exterior i els pots de les coles diverses a l'interior

Una escala portava al pis superior on hi havia el magatzem de les xapes i altres materials, amb una gran quantitat i varietat. Algunes de les xapes guardades en aquest magatzem eren vertaderes rareses, que tenien perquè, en ser difícil des de sempre aconseguir bones fustes, les havien anat adquirint sempre quan les trobaven. D'algunes xapes, diuen els seus propietaris, que les tenien des de principis de segle XX, quan les compraven a uns magatzems de París que exercia el monopoli de la distribució a tot Europa de fustes exòtiques i que algunes han desaparegut hores d'ara del mercat.

En aquest magatzem hi havia un moble de dimensions considerables amb molts calaixets (il·lustració 73) on es guardaven les tiretes de diferents sanefes i els filets de boix i altre matèries en mides diverses, algunes fabricades per ells i d'altres adquirides a especialistes valencians. D'aquests productes en venien a d'altres professionals. Sobre aquest moble es guardaven en una pila de carpetes els dibuixos en paper vegetal, que una vegada i una altra han servit com a models i que serviran de documentació per a l'estudi d'aquest art aplicat.



73 Calaixera on es guardaven els filets i les tiretes.

També era en aquest pis superior on s'havia construït una petita oficina des d'on es dirigia l'empresa.

Utillatge i eines

L'utillatge consistia en 5 vogidores de ballesta de diferents mides, totes de pedal, totalment manuals. Aquestes peces es podrien considerar gairebé museístiques, ja que totes provenien del taller de Ferlandina i alguna fins i tot del carrer de la Palla, on n'hi havia de més grans però que ja no van ser traslladades al carrer de Sant Vicens. És a dir, més que centenàries.

Les premses també eren manuals, una de cargol, de tres plats, fabricada pels tallers RICOU l'any 1929 a Barcelona, d'un pes aproximat de 1.500 kg., de 2,20 d'alt x 2,40 de llarg x 1,25 de fondo (il·lustració 74). Una altra premsa, que només utilitzaven per

peces petites era del tot de fusta, inclòs l'eix, que els germans Sagarra ja havien vist fer servir al seu avi.

A part d'aquesta maquinària manual el taller disposava d'una obradora circular combinada, que també era dels anys vint i a la qual més tard hi van incorporar motor elèctric. Una altra màquina més moderna era una serra cinta de matricer per tallar metalls adquirida als anys cinquanta.



74 Premsa manual de tres plats.

Per últim, una petita màquina elèctrica de vogir que consideraven que no servia per realitzar marqueteries, com a molt per a alguna peça poc complicada.



75 Obradora circular combinada

La resta de les eines que es troben en el taller són del tot corrents en qualsevol lloc on es treballi la fusta: serres de diferents mides, enformadors, gúbies, ganivetes, el fogonet d'ombrejar, trepans, martells, gats de fuster, etc. Per foradar les xapes sense danyar-les en posar-les a vogir, encara utilitzaven una mena de trepant manual molt finet, talment una joguina (il·lustració 76). Aquestes eines especials, personalitzades, són peces úniques, realitzades pel mateix artesà per complir funcions per a les quals en el mercat no hi ha mai prou varietat.

A la part interior del taller, al fons, i sota una gran claraboia que deixava passar la llum natural, hi havia instal·lades, paral·lelament, dues taules grans per poder-hi treballar en la preparació prèvia al vogit de les peces i en el muntatge final, segons el cas. El taller

Sagarra era dels més antics del barri i fins el moment del seu tancament, va ser punt de trobada per alguns veïns de tota la vida.



76 Finíssim filaberquí per foradar les xapes sense danyar-les

Sistemes per copiar els dibuixos

En l' actualitat la reproducció dels dibuixos per mitjà de la fotocopiadora, així com l'ampliació o reducció d'aquests dibuixos, s'aconsegueix amb una facilitat que potser fa pensar que quan no hi havia aquestes possibilitats només es podia calcar-los. Això, evidentment, hauria suposat un treball immens i, per alleugerir-lo, hi havia algunes tècniques força eficients que amb el temps van anar evolucionant.

Un sistema de còpia molt utilitzat quan un dibuix s'havia de reproduir moltes vegades consistia en fabricar plantilles vogint el dibuix preparat a les mides i proporcions necessàries, enganxant-lo sobre una planxa de zenc. Realitzada la plantilla se'n podien fer tantes còpies com calgués. Per aconseguir-ho, aquesta plantilla es posava sobre un paper blanc i s'empolvorava sobre el tall pols de "betum judaic" amb una monyeca que es tenia preparada i, tot seguit, s'escalfava el paper sobre un fogó - el mateix que servia per ombrejar - provocant que el betum en escalfar-se quedés fixat i deixés el dibuix perfectament assenyalat.

La tècnica explicada en l'anterior paràgraf va ser utilitzada fins els anys trenta en què es va començar a treballar amb el paper "marion", paper fotogràfic. Amb aquest nou sistema es podien fer tres o quatre còpies cada vegada.



77 Premsa petita de copiar dibuixos. (0,30 x 0,25 cm.)

Per fer les còpies dels dibuixos calia tenir a més a més de paper "marion" la "premsa de passar dibuixos" (il·lustració 77), que consistia en un marc de fusta amb un vidre en el qual es situava el dibuix preparat amb paper vegetal tocant el vidre i el paper "marion" que era blanc tocant el dibuix. Els dos fulls quedaven ben ajustats per un gruix important de paper i es posava la tapa al darrera tancant-la amb dues baldes, ja que aquesta tapa portava dues molles amb la finalitat que el conjunt quedés absolutament premsat, per evitar ombres i arrugues. Aquest estri era exposat al sol el temps necessari i el dibuix passava al paper "marion", que per revelar-lo es posava a l'aigua, tornant-se el paper blau i quedant el dibuix en blanc, on no havia tocat el sol.

Les "premses per passar dibuixos", havien estat preparades pel mateix taller amb fusta i vidre als anys vint, en obrir el negoci; se'n conserven quatre de mides diferents. També es conserva una caixa en què anys més tard es feia el revelat amb amoníac.

A partir dels anys cinquanta es va començar a treballar els dibuixos d'una altra manera, que consistia en col·locar-los per al revelat en una caixa tapada en la qual hi havia

amoníac enlloc de l'aigua, els vapors del qual feien que el dibuix quedés imprès sense necessitat de mullar el paper i d'aquesta manera s'evitava que els dibuixos patissin alguna deformació, cosa que a vegades passava amb el sistema anterior. De les còpies realitzades en paper "marion" en deien "mariones", nom que va quedar com a sinònim de còpia en l'argot del taller.

A partir dels anys setanta, aquests atuellts es pot dir que han quedat arraconats, però en el període de temps en què se situa el treball, el seu ús era encara habitual.

Aquestes tècniques que ara poden semblar molt complicades i poc precises, segons tots el professionals de la marqueteria consultats, anaven molt bé i asseguren que si ara es fa ús de la fotocopiadora no és pas perquè els resultats siguin millors, sinó perquè els estalvia temps i feina en no haver-ho de controlar. A partir dels anys setanta les fotocòpies van substituir les "mariones", tot i que encara les anomenen d'aquesta manera.

V.3. Artistes decoradors i perfil de la seva clientela

Es fa una distinció entre dibuixants i decoradors considerant que entre uns i altres hi havia una diferència substancial. Els dibuixants preparaven els projectes per a les marqueteries però sense adquirir la responsabilitat plena del treball, perquè la seva contribució era anònima de cara al client final, la satisfacció del qual anava a càrrec del marqueter o l'ebenista.

Un cas diferent era el dels decoradors d'interiors, l'ofici dels quals consistia en preparar tots els dissenys decoratius per aconseguir un ambient o un caràcter en un interior determinat; ja fos una estança, una casa completa, un establiment comercial o qualsevol altre interior. El decorador firmava el seu treball i es responsabilitzava del resultat final. En aquests casos els dissenys podien començar per la distribució dels espais, la decoració dels sostres, terres, cortinatges i pel disseny del mobiliari. La marqueteria, que solia aplicar-se en el mobiliari i també en plafons decoratius, podia anar conjugada amb d'altres elements, com els entapissats, cortinatges, vidrieres o decoracions murals. Això implicava una col·laboració més o menys directa amb diferents professionals, tant de la indústria com de l'artesanat i convertia l'artista decorador, partint dels seus dissenys, en un dinamitzador important de l'activitat de diferents professions.

Moltes vegades la relació no era directa entre el marqueter i el client, sinó que era el decorador el qui establia aquest pont necessari entre indústria i artesanía que aporta l'artista.

Per entendre la funció dels decoradors en els anys quaranta i cinquanta, es podria argumentar el mateix que Isabel Campi explica de les grans fortunes acumulades durant els anys vint i trenta, període en el qual persones “sortides del no res” i que no se sentien gaire segures del seu propi criteri i bon gust, van fer necessaris els serveis d'un assessor per projectar el nou habitatge que els havia de situar en el centre de l'atenció: d'ací l'establiment de l'artista – decorador.⁴¹⁴

⁴¹⁴ CAMPI, I. *¿Què és el disseny?* Barcelona. Columna Edicions 1992, pàg. 102

En les dates en què se centra aquest estudi (1940-1965), els dibuixants i els decoradors s'havien format a l'Escola de Llotja: cas de Lluçia Navarro, Evarist Mora i Josep Mir, o a l'Escola Superior de Bells Oficis que depenia de la Diputació: cas de Ramon Marsiñac. També algunes vegades havien passat per l'Escola Massana: cas d'Enric Cluselles, o per algunes escoles privades.

Molts ebenistes havien seguit estudis de dibuix que els permetien dissenyar no tan sols els mobles, sinó també els dibuixos per a les marqueteries i les talles que utilitzaven en la decoració d'aquests treballs.

Quan eren empreses multidisciplinars acostumaven a tenir els seus propis dissenyadors. Pot servir d'exemple la Casa Raventós, que es dedicava a la decoració d'interiors de grans superfícies: establiments bancaris, esglésies, botigues, etc., o ebenistes importants com els Casas del carrer Galileu.⁴¹⁵ Però, aquestes mateixes empreses també tenien col·laboradors externs. Per exemple, els projectes per a les marqueteries d'art religiós de l'empresa Raventós eren sempre encarregats a Navarro Rodón i realitzats pel taller J. Sagarra. Aquesta empresa tenia projectistes a la casa per a d'altres tipus de treballs, que si eren per a marqueteria també s'encarregaven al taller J. Sagarra⁴¹⁶.

El cas del taller Sagarra és el de molts tallers artesans en els quals s'exercia l'ofici amb una perfecció i exigència notables, però, com que l'aprenentatge havia tingut lloc a la manera dels antics tallers, és a dir, sense cap altra preparació que la pràctica al costat d'un oficial competent, no van pretendre mai prendre el protagonisme a l'artista creador, sinó que es consideraven satisfets en ser reconeguts com a excel·lents artesans, en els quals posaven la seva confiança els clients més exigents. El renom d'aquests clients era el que donava la mesura de la qualitat del treball de cada obrador.

⁴¹⁵ Aquesta empresa tenia els seus propis projectistes que preparaven els dibuixos per a la marqueteria, el taller Sagarra havia realitzat molts d'aquests projectes.

⁴¹⁶ Aquesta informació rebuda, en primer lloc, de Fernando Sagarra va ser confirmada per Josep Blaia i Antoni Calonge que havien estat treballadors de l'empresa i també per Lluçia Navarro i Eduard Blanxart que hi havien estat relacionats com a col·laboradors externs. Josep Blaia era dissenyador de l'empresa Raventós i particularment també havia fet encàrrecs de marqueteria pels seus clients particulars al taller Sagarra, no forma part dels decoradors estudiats perquè la seva relació amb el taller J. Sagarra va tenir lloc a partir dels anys vuitanta, quan l'empresa d'Hospitalet va plegar.

En el convenciment que l'empresa Raventós hauria pogut aportar informació molt interessant per aquest treball s'han fet diverses gestions per entrar-hi en contacte, però malauradament totes han resultat infructuoses.

És pel que s'ha dit anteriorment, que s'ha cregut necessari presentar la biografia d'alguns dels col·laboradors del taller en la faceta de dissenyadors de models per a la marqueteria, havent escollit per aquest apartat persones que s'han dedicat a aquesta activitat de manera continuada i no tant sols circumstancial, alhora que la seva relació amb el taller dels germans Sagarra va ser més o menys habitual al llarg d'aquest període. Com és natural cada dibuixant va marcar aquestes produccions amb el seu propi estil, que l'artesà marqueter plasmava en el seu treball amb tota la fidelitat que calia, compartint algunes vegades amb l'artista la tria dels materials per, compaginant l'art i l'ofici, obtenir els millors resultats.

Com que el període estudiat és relativament proper, encara ha estat possible parlar, en alguns casos amb el dibuixant i en d'altres se'n conserva força material, si més no, gràfic, per fer-nos càrrec de la importància d'aquesta especialitat del dibuix que avui gairebé ha desaparegut.

Aquest recull de dades de diferents persones que han col·laborat amb el taller Sagarra com a dissenyadors de marqueteria, no sempre serà equilibrat quant a la quantitat i la qualitat de la informació, ja que en algun cas s'ha pogut trobar un fons importat d'obra mentre que en d'altres només n'hi ha una petita mostra. Els decoradors eren els clients que encarregaven al taller les feines més interessants i que els donaven més prestigi. Els projectes que aquests decoradors preparaven eren retornats al seu propietari.

Sorpren comprovar que en aquests anys plens de penúries, els decoradors, passats uns primers moments de desconcert, tenien força encàrrecs i treballaven en diferents àmbits de la societat: eren clients importants l'església, les institucions i la clientela particular. L'església moltes vegades per a reconstruccions, d'altres per a obra nova; les diferents institucions per posar en valor la seva pròpia existència; i els particulars, perquè en els pitjors moments sempre hi ha qui es pot permetre una mica o un molt de luxe en la seva privacitat. Les classes dominants abans de la Guerra Civil i una nova burgesia nascuda durant aquest període rivalitzaven en la demostració de les seves possibilitats econòmiques per obtenir el reconeixement social.

Un dels canvis importants en l'etapa que estudiem és el fet que si en períodes anteriors la decoració només s'entenia a l'abast de les classes tradicionalment privilegiades de la

societat, arribada l'etapa que ens interessa, això també era així, només amb la diferència que la societat estava molt més laminada. És a dir, les persones adinerades que es podien permetre els serveis d'aquests professionals pertanyien a una diversitat més gran de classes socials. L'aristocràcia, la burgesia i les noves classes emergents, (industrials i comerciants) conjuntament amb les persones dedicades a les professions liberals (metges, advocats, notaris, alts càrrecs administratius del nou govern...), formaven en conjunt la clientela més nombrosa d'aquests professionals de la decoració d'interiors.

Les institucions de l'Estat necessitaven retornar una representativitat honorable a les seves institucions i per això requerien els serveis d'aquests especialistes. El mateix passava amb l'Església, que primer va haver de restaurar moltes esglésies a causa de les destrosses produïdes durant la Guerra Civil i, més endavant, perquè es van construir noves instal·lacions propiciades per l'enfervoriment religiós tant del gust pel nou règim en el poder, que també requerien de persones que orientessin en la decoració sacra.

Uns altres clients importants dels decoradors van ser les institucions bancàries que durant aquells anys van anar adquirint una gran expansió i rivalitzaven entre elles tant en l'arquitectura dels seus edificis com en el luxe dels seus interiors, que havien de representar-los davant de la seva clientela. D'aquest camp i el de les botigues de luxe o instal·lacions d'oficines de diverses empreses n'hi ha mostres importants en la documentació dels decoradors Josep Mir i Evarist Mora.

L'Església va ser un dels millors clients dels decoradors que van requerir la col·laboració de diferents oficis en la realització dels seus projectes, com pot ser la marqueteria: les projectades per Evarist Mora o Lluçia Navarro en són un bon exponent.

Alguns dels qui exercien de decoradors en la postguerra ja ho havien fet abans, però d'altres s'iniciaren en aquest ofici precisament en aquesta etapa. Entre els primers, Santiago Marco, Josep Mir i Evarist Mora. Entre els segons, Enric Clusellas, Antoni Calonge i Lluçia Navarro. Exceptuant Calonge, tots ells eren socis molt actius del Foment de les Arts Decoratives, on ostentaven alguns càrrecs i participaven en totes les activitats.

Guanyar-se la vida en l'entorn de les arts ha estat sempre complicat. Per tant, no sorprèn que en una situació difícil com era la de la postguerra, els artistes de les arts plàstiques diversifiquessin les seves activitats: tots ells es dedicaven a diferents especialitats dins del món de l'art, a més a més de dissenyar interiors: disseny gràfic per editorials, cartells publicitaris, pintures murals o de cavallet, vitralls, dissenyadors d'objectes...⁴¹⁷

A partir dels anys cinquanta la situació va anar evolucionant de manera decidida seguint les noves tendències decoratives. Va tenir molta incidència l'activitat d'algunes entitats, que com el FAD organitzaven exposicions i events que mostraven els avenços aconseguits i els canvis que es produïen, tant a les cases amb els nous elements que anaven apareixent i incorporant-se a les necessitats de les llars, així com en l'àmbit religiós, on la renovació de l'art litúrgic cada vegada era més decidida.

En tractar-se d'un cercle tan ampli, aquesta clientela, principalment la més nova, tenia uns criteris bastant erràtics. L'eclecticisme va ser una vegada més la solució més comuna.

⁴¹⁷ Nota: El que realment era important per a aquests artistes era poder viure de les seves activitats artístiques. Enric Cluselles ho repeteix amb orgull i Lluçia Navarro deia que era fantàstic que el paguessin per fer allò que més li agradava de fer.

V.3.1. La marqueteria seriada per a un client a destacar: Santiago Bolibar (1922-1936)

El taller de Josep Sagarra mantenia la seva relació amb bons decoradors i ebenistes, per els quals realitzava marqueteries importants, però el cavall de batalla que va permetre que la instal·lació de Josep Sagarra al carrer Ferlandina es consolidés molt ràpidament va ser, en bona part, el fet que amb la industrialització de les empreses dedicades a la producció de mobiliari, aquest article s'abaratís, per la qual cosa s'incrementà la demanda de mobles destinats a les classes populars, creant un mercat de mobles més senzills destinats als petits habitatges de la ciutat, que era moda decorar aplicant-hi marqueteries. La comercialització a gran escala de marqueteria seriada per a aquest tipus de mobiliari va ser portada a terme per l'empresa de Santiago Bolibar.

L'empresa de Santiago Bolibar va ser fundada l'any 1910 i es dedicava a la fabricació de metal·listeria en el taller que tenia a la plaça Letamendi. Alhora regentava una botiga de ferreteria i elements per a la decoració, molts d'ells per a mobiliari: bocaclus, sanefes en bronze, panys, etc., on comercialitzava les seves produccions⁴¹⁸.

Davant la demanda creixent de marqueteria per a la decoració del mobiliari, aquest empresari va fer que el mateix dibuixant que preparava els projectes per a la metal·listeria, també en dibuixés per a marqueteria, preparant catàlegs per oferir aquest nou producte a diferents industrials. Al principi les marqueteries eren realitzades al mateix taller del carrer Letamendi, però a partir aproximadament de 1915⁴¹⁹ quan es va editar el primer catàleg, la demanda va ser tan gran que Bolibar donava molta feina a col·laboradors externs. Josep Sagarra produïa per a aquest empresari tanta marqueteria com li era possible, ja que tot i ser un article seriat la producció era artesana. El volum de feina que els encarregaven donava seguretat al taller.

Santiago Bolibar va ser un cas particular pel que fa als clients dels Sagarra, ja que la majoria d'aquests clients eren ebenistes o decoradors, és a dir, consumidors directes de

⁴¹⁸ Aquest establiment des de la seva fundació fins al moment actual ocupa una cantonada de la Rambla de Catalunya amb el carrer Consell de Cent.

⁴¹⁹ Aquestes dades s'han contrastat entre Fernando Sagarra i Santiago Bolibar.

les seves produccions, mentre que la marqueteria per a aquesta empresa només era un producte a comercialitzar.

Les marqueteries dels catàlegs de Santiago Bolibar eren sol·licitades per part d'altres botiguers, fusters i ebenistes de tot Catalunya i, fins i tot, se n'exportaven a la resta d'Espanya i a l'estranger. Aquestes marqueteries es poden veure en els mobles de l'època, a vegades senzilles, amb petits detalls al respall de les cadires o una panera o ram de flors al capçal del llit, (il·lustracions 78, 79, 80, 81 i 82), però també se'n feien de grans i complexes per aquest mateix sistema, que continuava sent artesà. La marqueteria seriada només es diferenciava en la qualitat dels materials i, potser, en una confecció més descurada, en ser realitzades amb més pressa.

Generalment, aquestes marqueteries anaven destinades a un mobiliari adequat per a pisos més aviat petits. Eren mobles de faig, la majoria de les vegades, tenyits parcialment de color caoba i amb aplicacions de marqueteria seriada en els capçals dels llits, en els respalls de les cadires, calaixos, etc. Els angles i els marcs eren de massís, però els plans dels mobles acostumaven a ser de simples fulloles.

Aquest mobiliari era una imitació simplificada i empetitida dels mobles de caoba i rel de noguera amb marqueteries que omplien les cases benestants. Aquests mobles⁴²⁰ tenien els seus punts d'exposició i venda al voltant de la Ronda de Sant Antoni i eren fabricats moltes vegades a València, encara que tots els ebenistes en feien. L'acceptació d'aquesta moda per part del públic va provocar que es retardés la modernització en el mobiliari, fet que ja s'estava produint a la resta d'Europa.

La marqueteria d'aquest taller sempre s'havia fet seguint uns passos predeterminats per la condició artesana de la seva producció, però quan del que es tractava era de fer marqueteries seriades, el vogit es realitzava amb la tècnica del "pas de serra", per treure més rendiment al treball, encara que el resultat no fos tant bo.

És interessant observar en aquesta etapa l'evolució dels sistemes de treball (augment de la plantilla de treballadors, comercialització, canvis de clientela). De fet, en altres oficis

⁴²⁰ MAINAR i PONS, J. *El moble català*. Barcelona. Ed. Destino 1974, pàg. 384

s'hi podria afegir la mecanització, però en el taller i l'ofici que ens ocupa això no passava i un augment dels encàrrecs suposava més gent a treballar, més hores d'obrador.



78 Dormitori de caoba, noguera i filets de caoba estil *Déco*. Anys trenta (propietat particular)



79 Pentinador de faig amb marqueteria de caoba, taronger i nacre (propietat particular)



80 Motiu de marqueteria seriada del respatller de la cadira



81 Cadira c. 1932 (propietat particular)



82 Plantilla de zinc de l'Arxiu Sagarra

D'aquestes marqueteries seriades se'n conserven tres mostraris editats per Santiago Bolibar, uns en color i altres en blanc i negre. A més a més de les mostres per a marqueteries, també s'hi troben mostres de tiretes i de diferents tipus de plafonatge (Il·lustracions 84, 85, 86 i 87). Podien tenir força encant i mides molt diferents i coincidien, en el temps, amb el període en el qual el Noucentisme i el Déco compartien els gustos decoratius que van fer que les llars es vestissin amb mobles de línies més rectes i de potes tornejades de forma cilíndrica, que en mobles com les tauletes de nit o cadires podien ser de línies delicades.

D'aquesta època s'han guardat en el magatzem del taller les plantilles de zinc que servien per fer les còpies per a aquests produccions⁴²¹, per fer més fàcil la reproducció de les “mariones”. El sistema consistia en vogir de manera prèvia aquestes plantilles numerades, que es tenien penjades en una paret del taller perquè es feien servir contínuament. A partir de la plantilla, els aprenents preparaven tantes “mariones” com còpies de marqueteria els demanaven.

La preparació dels “paquets” (il·lustració 83) la feien ajudants més avançats intercalant xapes de diferents colors i, segons com, algun altre material, fins a dotze sostres convenientment subjectats segons els materials que incloïen. El vogit era portat a terme per l'ajudant o l'oficial de segona i el muntatge, la neteja i el polit ho era per l'oficial de primera. Aquest sistema permetia preparar en una sola vegada sis peces.

Com es pot veure, s'havia establert una certa cadena de treball que feia possible aconseguir una producció molt més elevada i també uns costos inferiors, ja que la mà d'obra que realitzava aquesta feina no era tan qualificada.

La forta demanda d'aquesta marqueteria seriada en els anys d'entreguerres, va fer que el taller fos molt conegut com a productor d'aquest material que podríem anomenar de segona categoria, cosa que va tenir com a conseqüència que potser no fossin valorats, en la mesura que calia, per altres produccions de més alt nivell.

⁴²¹ La plantilla que serveix de mostra d'aquestes peces de zinc correspon als centenars que el taller ha conservat fins al seu tancament. La cadira que porta inserida aquesta marqueteria, que es correspon amb un dels models més senzills dels mostraris de Santiago Bolibar, va ser executada per un ebenista de Vilafranca del Penedès anomenat Bové que fa anys que no existeix.



83 Paquets de xapes vogides amb la numeració dels colors de les xapes sobre la mariona, les puntes de subjecció i la superposició dels materials.

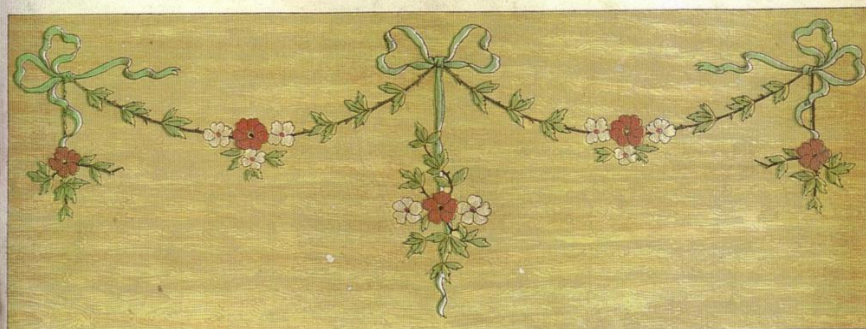
Aquesta col·laboració amb l'empresa de Santiago Bolívar va ser molt estreta i continuada fins l'any 1939. Però durant els anys 20 no era només una col·laboració comercial, sinó que Josep Sagarra i Santiago Bolívar també mantenien una relació d'amistat i veïnatge, formant part conjuntament del sometent que es va formar en el barri, a causa de la conflictiva situació que es vivia als carrers de Barcelona, on les revoltes socials van prendre un caire molt greu amb el pistolerisme; els Sindicats Lliures com a força de xoc contra el sindicat de la CNT.⁴²²

Després de la Guerra Civil, la situació havia canviat i els Sagarra van renunciar a continuar treballant per l'empresa de Santiago Bolívar, ja que es va considerar arriscat dependre massa d'una sola firma, i es va creure més interessant diversificar la clientela⁴²³.

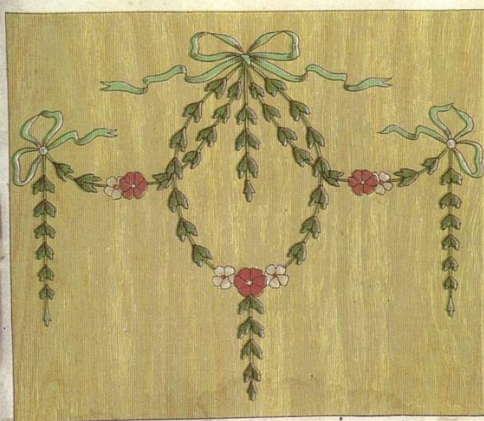
⁴²² El dia 10 d'agost del 1922 apareix a la Vanguardia l'ordre del Capità General de Catalunya perquè els sometents fessin servei de vigilància i seguretat a Barcelona.

⁴²³ El renom aconseguit pel taller J. Sagarra en la producció de marqueteria seriada va fer que en els anys quaranta i cinquanta rebessin molts encàrrecs directes d'ebenistes i comercials.

SANTIAGO BOLIBAR.—Barcelona.



741



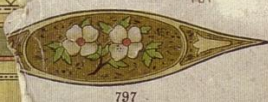
761



775



781



797



782

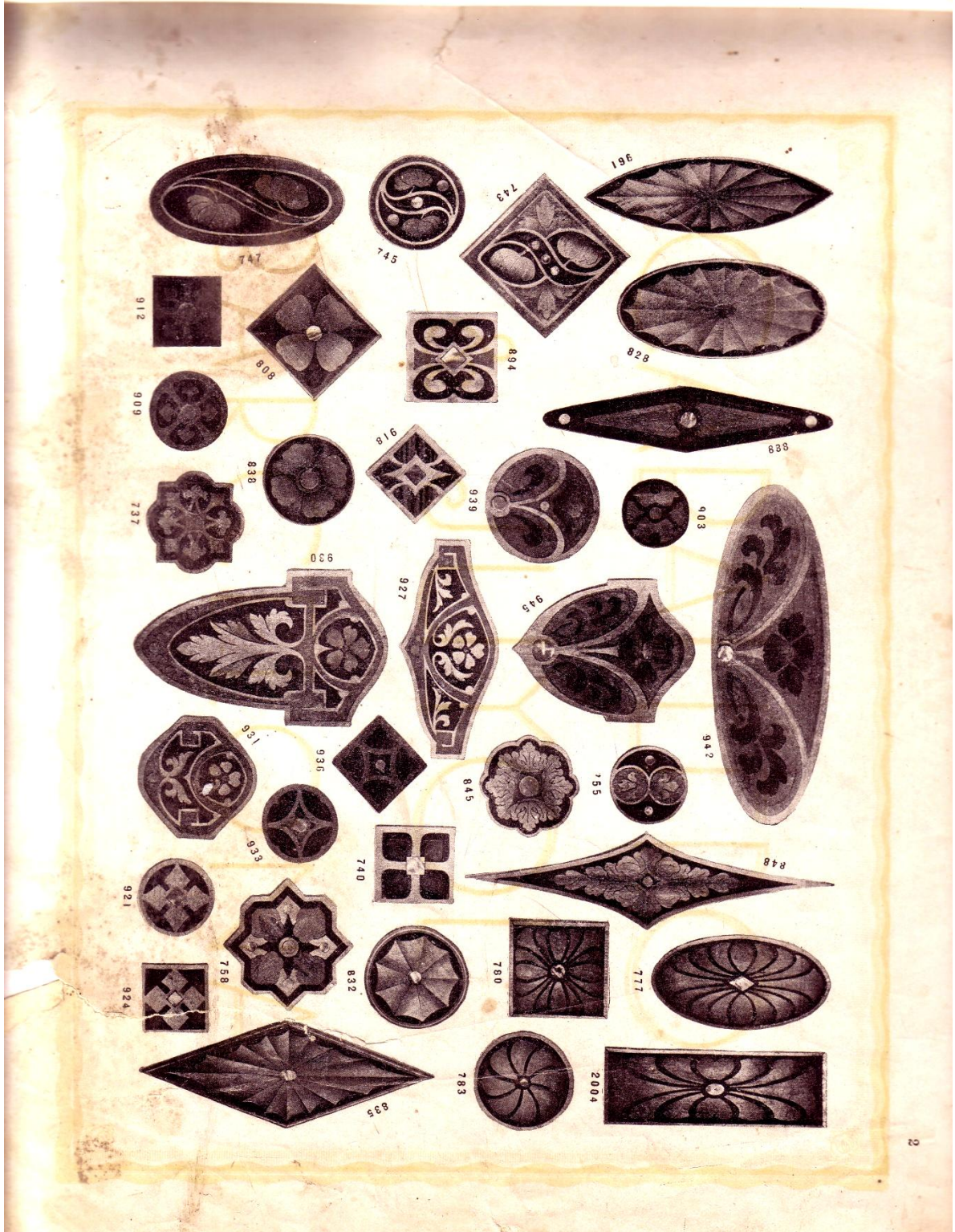
84 Pàgina del catàleg n. 2 de mostres per a marqueteria de Santiago Bolibar

· SANTIAGO BOLIBAR. ~ BARCELONA ·



85 Pàgina del catàleg n. 1 de mostres per a marqueteria de Santiago Bolibar (c. 1915)

Mostrari 1/3



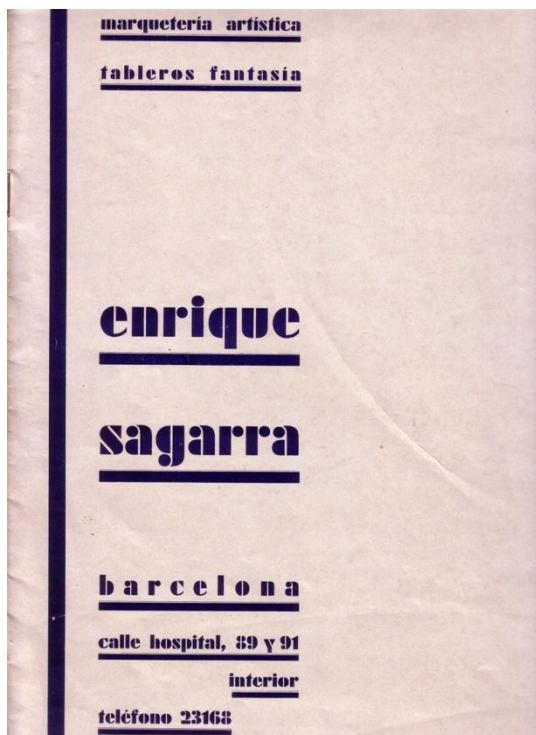
86 Pàgina del catàleg n. 1 de mostres per a marqueteria de Santiago Bolibar (c. 1918)

Mostrari 1/10

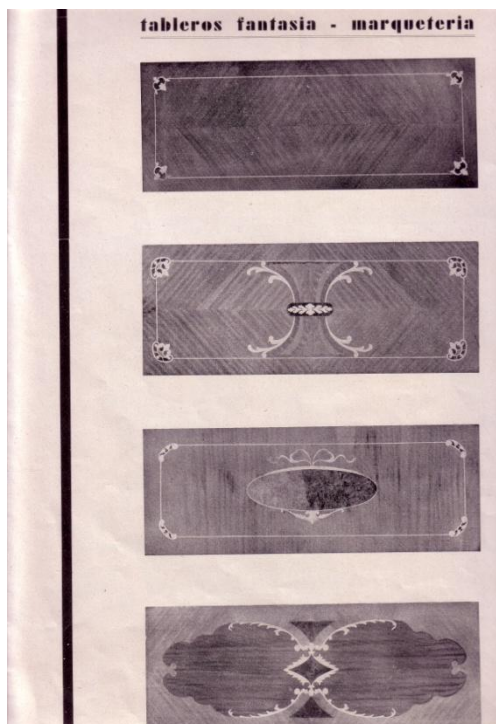
10



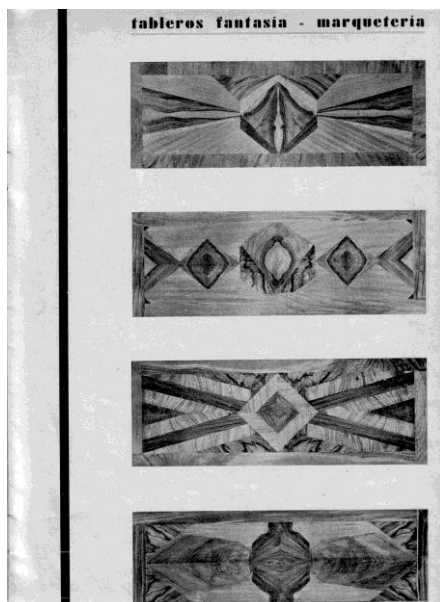
87 Pàgina del catàleg n. 3 de mostres per a marqueteria de Santiago Bolibar (c. 1918)



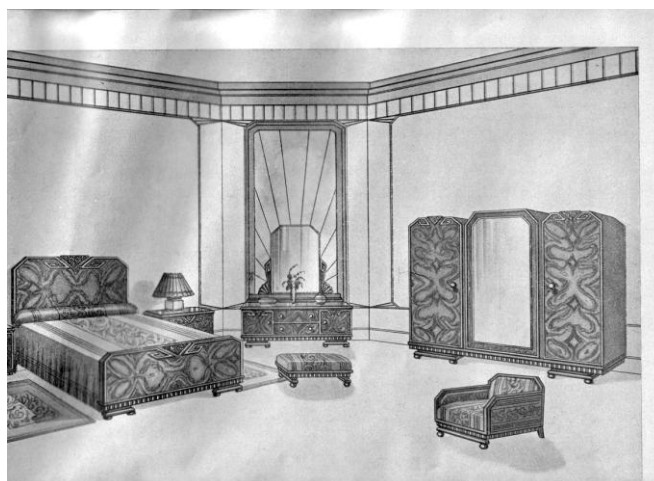
88 Catàleg plafonatge industrial



89 Plafons industrials amb marqueteria



90 Mostres de plafons estil Déco



91 Dormitori realitzat amb plafons industrials

V.4. Projectistes per a marqueteria.

En aquest apartat es presenta una mínima biografia de decoradors que han tingut amb el taller Sagarra una col·laboració continuada i que ha durat anys. Aquests personatges són Antoni Calonge, Enric Cluselles, Josep Mir, Evarist Mora i Lluçia Navarro Rodón. No cal dir que només es tracta d'una mostra, que ens permetrà prendre consciència dels treballs més significatius de les marqueteries realitzades per la casa Sagarra al llarg d'aquests anys. Tots ells són persones que han estat importants en la seva feina durant els anys estudiats.

La informació de la qual es disposa respecte a aquestes persones és molt desigual. D'Antoni Calonge només hi ha una sèrie de dibuixos molt ben conservats, per a un dormitori amb grans marqueteries florals. S'ha considerat interessant incloure'l entre els col·laboradors del taller, per ser els seus dibuixos dels pocs que estan firmats i per tractar-se d'una sèrie de 13 dibuixos florals d'unes dimensions considerables. Amb Enric Cluselles i Lluçia Navarro hem pogut mantenir-hi converses i ha estat molt il·lustratiu poder parlar amb ells d'aquesta activitat i de la situació general en què es treballava en aquest camp, principalment amb Cluselles, ja que, per la seva pertinença al Foment de les Arts Decoratives, mantenia contacte amb molts d'altres decoradors i persones que es dedicaven a activitats vinculades amb les arts decoratives.⁴²⁴

De Josep Mir i Evarist Mora s'ha de parlar de la seva obra conjuntament com a decoradors, però cal considerar que els dibuixos per a marqueteria eren sempre preparats per Evarist Mora i, realment, és de l'únic que s'ha trobat un gruix importat de dibuixos i també documentació. Pel que fa a Lluçia Navarro els únics dibuixos que s'han trobat per a marqueteria i també l'obra realitzada, sempre corresponen a projectes per a art sacre. Parlar d'aquest artista com a decorador només s'entén perquè a aquests espais hi aportava la seva pintura, generalment mural, a més a més dels projectes per a vitralls, marqueteries o esgrafiats.

⁴²⁴ Pel testimoni oral d'Enric Cluselles podem deduir que Santiago Marco també encarregava les marqueteries al taller Sagarra, ja que en la seva joventut Cluselles hi havia col·laborat i assegura que no havia tractat mai amb cap altre taller de l'especialitat.

V.4.1. Antoni Calonge (1927-2002)

Antoni Calonge era fill del també ebenista decorador R. Calonge, que tenia el taller a Caldes de Montbui on feia mobles de qualitat per encàrrec.⁴²⁵

L'any 1941 amb 14 anys d'edat va iniciar-se com a ebenista en el taller familiar amb el seu pare, aprenent l'ofici fins a la mort d'aquest (1948). A partir d'aquell moment va prendre la direcció del taller i va continuar dedicant-se a l'ebenisteria. A finals dels anys cinquanta, ja casat i amb dos fills, es va vendre l'empresa d'ebenisteria de Caldes de Montbui i es traslladà a Barcelona per treballar com ebenista per a l'empresa Raventós de l'Hospitalet⁴²⁶. Durant els anys que va treballar com a ebenista a Barcelona, els vespres ampliava estudis de dibuix a l'Escola de Llotja. Acabats aquests estudis, va establir-se com artista decorador pel seu compte.

A principis dels anys seixanta la seva clientela havia anat creixent i va deixar de treballar en l'ebenisteria per dedicar-se de ple, a partir d'aquell moment, a la decoració d'interiors com a dissenyador, activitat en la qual va reeixir, ja que de feina no n'hi va faltar mai. Els mobles que dissenyava eren de línies sòbries, però en la decoració acostumava a utilitzar dibuixos florals, de vegades en marqueteria i d'altres en policromat.

⁴²⁵ AUDET, A. *Carpinteria artística*. Barcelona. Ed. Centro Artístico de Miguel Seguí. 1900, pàg. 34, 50, 102, 117 i 121.

⁴²⁶ Aquesta empresa és la mateixa per a la qual projectava la marqueteria religiosa Lluçia Navarro Rodón.



92 Moble de palma de caoba i marqueteria de boix que forma part d'una llibreria, dissenyat i realitzat per Antoni Calonge (1959)⁴²⁷

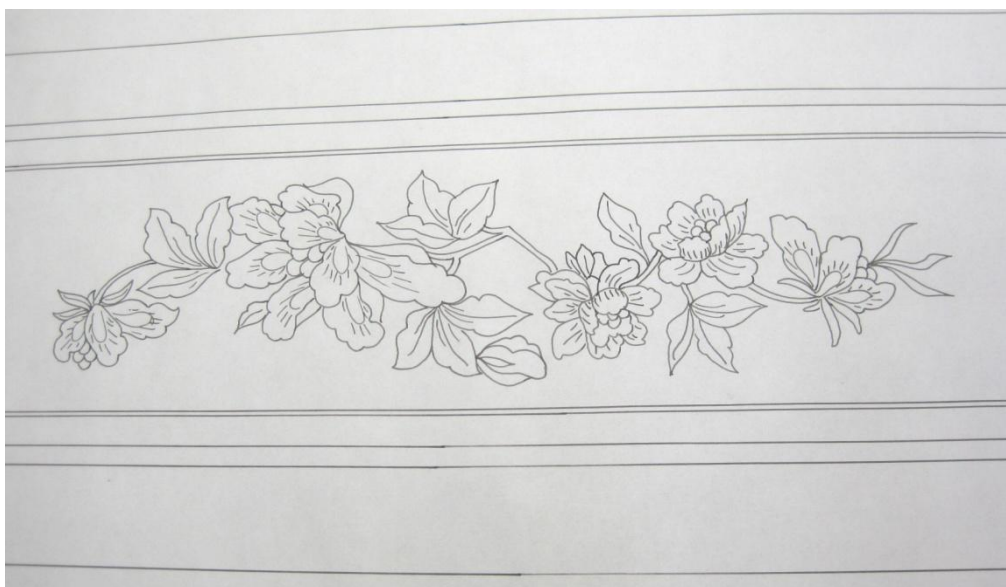
⁴²⁷ El moble de la il·lustració n. 92 és propietat particular d'Antoni Calonge i presenta una marqueteria absolutament sobria que contrasta amb els projectes que es conserven de la seva obra. També cal observar que la xapa és de palma de caoba i sense envernissat.

La seva obra com a dissenyador de marqueteria

Antoni Calonge preparava molts dissenys per ser realitzats en marqueteria. Va treballar en aquesta activitat des de finals dels anys cinquanta fins pocs mesos abans de morir l'any 2002. Tots els seus projectes per a marqueteria eren composicions de temes florals i geomètrics. Els dibuixos geomètrics gairebé sempre li servien d'emmarcament per a altres composicions. La seva especialitat eren les marqueteries florals, les quals podien estar emmarcades amb sanefes i filets, però sempre amb les flors com a motiu central.

El taller Sagarra conserva d'Antoni Calonge un conjunt de dibuixos florals (fitxes n. 43-48) realitzats en els anys seixanta, molt ben conservats, que mostren sens dubte una forta influència de les esplèndides marqueteries franceses del segle XVIII, de regust Neoclàssic. Fins i tot, la tipologia de les flors utilitzades les podem trobar en els dissenys de Roentgen⁴²⁸.

Sembla que algunes d'aquestes flors servien de marca als dissenys d'aquest autor. Per exemple, el dibuix de la il·lustració n. 93 no és pas el mateix que s'ha trobat al taller Sagarra, però el tipus de flor i el detall de les boletes centrals en les flors són les mateixes amb trenta anys de diferència.



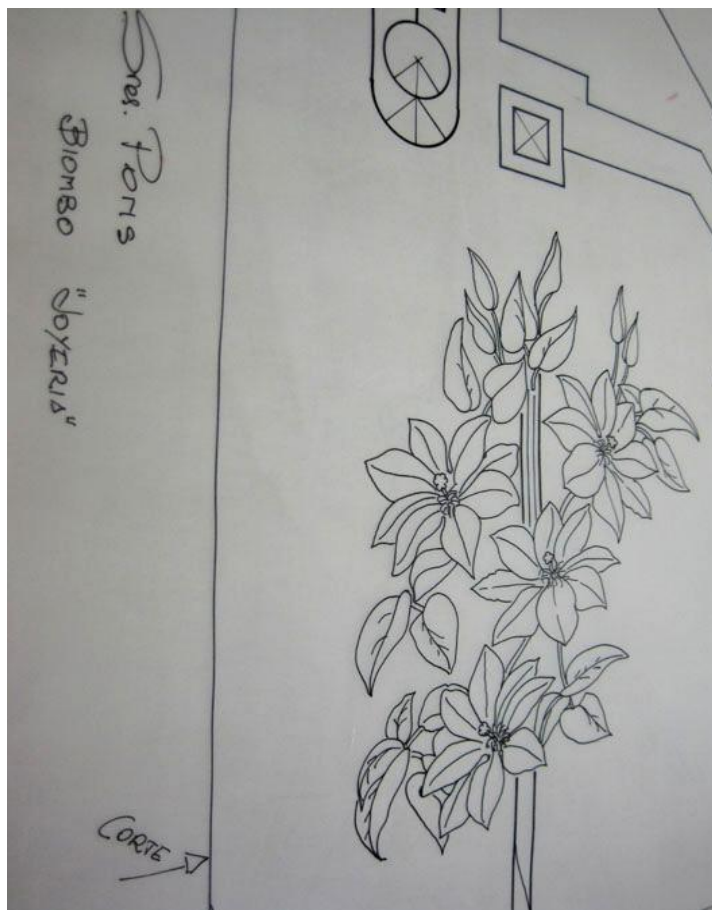
93 Projecte per a marqueteria (0,51 x 0,30 cm.) d'Antoni Calonge (1999)

⁴²⁸ RAMOND, P. *Chefs D'œuvre des marqueteurs. Tome III*. Turin. Ed.Éditions A. Vial, pàg. 86

Calonge va dedicar-se exclusivament a projectar marqueteries per a mobiliari, ja fos per a cases particulars o establiments públics. No va realitzar mai cap projecte destinat a l'art religiós, potser perquè quan es va incorporar a la seva vessant d'artista decorador, la situació d'eufòria constructiva d'esglésies ja començava a minvar.

L'únic marqueter amb qui va col·laborar va ser el taller dels germans Sagarra, als qual coneixia per la relació que aquests tenien amb la casa Raventós.⁴²⁹

El projecte que es mostra en la il·lustració n. 94 porta al marge una anotació que serveix per confirmar una constant en la feina d'aquest decorador, que havia treballat molt en la decoració d'establiments.



94 Projecte per a marqueteria (0,51 x 0,37 cm.) d'Antoni Calonge (1999)

⁴²⁹ Tot el que es refereix a aquest artista decorador parteix de dues fonts: el taller Sagarra i la seva família. Fins al moment, deixant a banda els projectes del taller Sagarra, només s'han pogut localitzar uns quants dibuixos, tots pertanyents a l'any 1999, que conserva la seva família.



95 Projecte per a marqueteria (0,42 x 0,42 cm.) d'Antoni Calonge (1999)

Antoni Calonge va dedicar tota la seva vida professional a l'estudi i disseny del mobiliari i la seva decoració. Fins als anys seixanta treballava en els dos àmbits: com a ebenista per compte d'altres i com a decorador d'interiors, de manera particular. Va treballar en aquesta professió fins a la seva mort.⁴³⁰

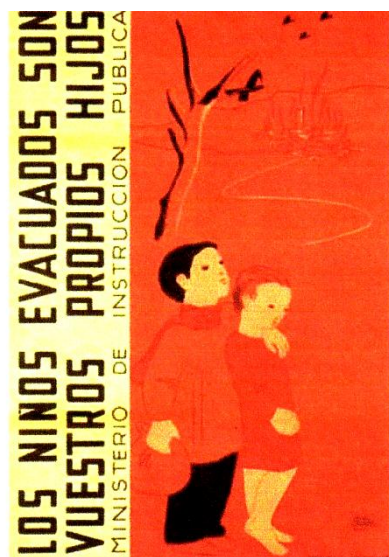
⁴³⁰ En el període modernista treballava a Barcelona un Calonge que firmava els seus treballs "R. Calonge e Hijo". Era un taller de molt de prestigi que es dedicava preferentment a la instal·lació d'establiments. El 1900 va realitzar el Caf  Alhambra i el Teatre Barcelona i el 1902 el Caf  Torino. No hem pogut establir d'una manera clara si el pare o l'avi del nostre Calonge era el mateix Calonge que en l'etapa modernista havia dissenyat mobiliari i decorat aquests locals ja desapareguts. Una mostra de l'obra d'aquest Calonge modernista la tenim en el llibre de l'arquitecte Andreu Audet *Carpinteria artística*.

V.4.2. Enric Cluselles Albertí (1914)

Enric Cluselles va néixer a Barcelona i la seva formació artística va tenir lloc a l'Escola de Llotja, passant més tard a l'Escola Massana, situada en aquell moment a la Casa de l'Ardiaca. A l'Escola de Belles Arts va coincidir amb Pere Calders amb qui van ser grans amics de joventut i amb el qual va portar a terme diversos projectes. Aquesta amistat quedà segellada en casar-se ambdós amb les germanes Casals: L'Amàlia Casals amb Cluselles i la Mercè Casals amb Calders.

Artista polifacètic, se'l pot qualificar com a pintor, dibuixant, escultor, gravador, cartellista, il·lustrador, dissenyador, publicista i decorador. Des de molt jove va cultivar el dibuix satíric. Els treballs per a les il·lustracions de temàtica humorística, els firmava amb el pseudònim de *Nyerra*. Convidats per Tisner, també un amic d'infantesa, Cluselles i Calders van arribar a col·laborar en els últims números de "L'esquella de la Torratxa" entre els anys 1936 i 1937.

En ser mobilitzats a finals de setembre de 1937, Calders i Cluselles es van allistar voluntaris al cos de carrabiners i, també junts, van publicar la crònica de guerra *Unitats de xoc*, editat el 1938 per l'Editorial Forja, vinculada al Comissariat de Propaganda de la Generalitat⁴³¹. En aquest llibre té tant d'interès el text de Pere Calders com els magnífics gravats que hi aporta Enric Cluselles, a qui es va atorgar el premi de la Generalitat de Catalunya i l'Ajuntament de Barcelona pels gravats sobre temes del front⁴³². Es tracta d'una crònica vestida amb les experiències d'ambdós mentre van formar part de l'Exèrcit Republicà en el front de Terol.



Enric Cluselles Albertí. Ministeri d'Instrucció Pública, 1937. UV002222

96 Mostra del treball com a cartellista d'Enric Cluselles

⁴³¹ www.tv3.cat/el_meu_avi/2003/Calders

⁴³² MIRALLES, F. *Història De l'Art Català*. Barcelona. Ed. 62, S.A. 1983, pàg. 170

L'any 1937, estant Cluselles mobilitzat en el cos de carrabiners i destinat a la base de Castelló, va ser premiat en un concurs - exposició de dibuixos i gravats, organitzat per la Generalitat conjuntament amb l'Ajuntament de Barcelona, sobre temes del front.⁴³³

A causa de la derrota bèl·lica de la República, Cluselles i Calders es van exiliar seguint la ruta de la retirada per Barcelona, Vic, Ripoll i Camprodon, passant la frontera pel Coll d'Ares, sent internats en el camp de Prats de Molló, d'on van poder sortir i van formar part del grup d'intel·lectuals exiliats a Roissy - en - Brie⁴³⁴. En aquest grup van ser acollits Pere Calders com a "dibuixant, contista i novel·lista" i Cluselles (*Nyerra*), com a "pintor, decorador i dibuixant". En l'actualitat d'aquest grup de persones l'únic que sobreviu és Enric Cluselles⁴³⁵.

La situació complexa de França va fer que el grup s'anés dispersant i, mentre Calders restava en l'exili, Cluselles retornava a casa. Com d'altres artistes de la seva generació, a conseqüència de les condicions polítiques i econòmiques del moment, va haver d'ampliar el seu camp d'actuació dins el món de l'art al qual sempre s'havia dedicat.

Una de les primeres feines que va realitzar va ser la il·lustració de llibres per a diferents editorials (il·lustració 97) al mateix temps que es dedicava al cartellisme i a les escenografies.



97 Portades de llibres realitzades per Enric Cluselles

⁴³³ El cartell que es fa servir de mostra de l'obra en aquesta especialitat d'Enric Cluselles pertany a la Col·lecció de cartells de la Guerra Civil de la Universitat de València.

⁴³⁴ CAMPILLO, M. "El grup d'exiliats catalans a Roissy - en - Brie" *El exilio literario español de 1939: Actas del Primer Congreso Internacional* U.A.B.

⁴³⁵ GUILLAMÓN, J. *Literaturas de l'exili*. <http://llibreter.blogspot.com/2005/11/un-nus.html>

Per a l'Editorial Janés va il·lustrar alguns llibres de la col·lecció “La hosteria del buen humor”, amb un aire humorístic que ja s’havia convertit en una especialitat.

Els seus dibuixos a ploma recorden els de Xavier Nogués.

La seva activitat artística es va iniciar molt aviat però, per raó d’edat, el gruix més important que es coneix de l’obra de Cluselles va ser produïda a partir de la dècada del 1940, una vegada retornat de l’exili. Una de les activitats que va emprendre en aquesta època va ser la de decorador d’interiors, ja fos en establiments, oficines o cases particulars arribant a ser un dels interioristes més valorats de Barcelona. Una altra activitat a la qual es dedicava sovint era el disseny de vitralls. Com a dissenyador industrial, durant molts anys va dissenyar els productes per a l’empresa *Perfums Juper*, de la qual era director artístic i on tant projectava envasos i embolcalls com campanyes publicitàries. Entre 1945 i 1957 va ser professor de decoració de l’Escola Massana.

La seva relació amb altres artistes de les arts plàstiques que es dedicaven a la decoració era àmplia, ja que formava part del Foment de les Arts Decoratives, l’entitat que va aglutinar una gran part de l’activitat artística a Barcelona. Com a soci del FAD ocupà alguns càrrecs com el de bibliotecari,⁴³⁶ prengué part en totes les manifestacions artístiques que organitzava aquesta entitat, principalment com a gravador, ja que els gravats al boix han estat sempre una de les seves activitats predilectes.



98 Ex-libris propietat de l'autor

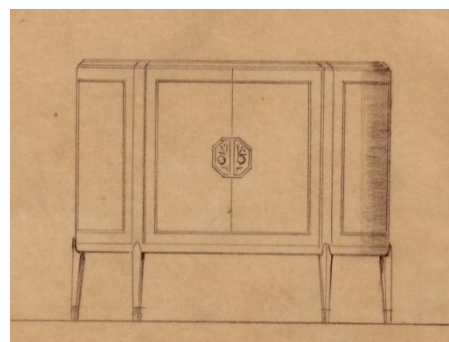
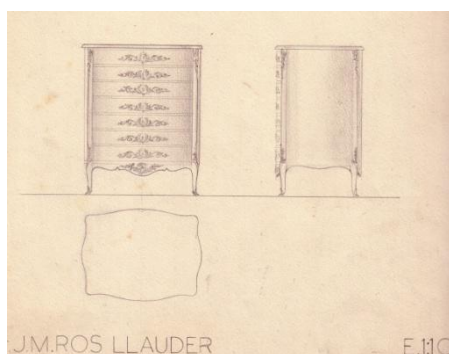
⁴³⁶ Arxiu FAD. Caixa 17. Carpeta 35

Els ex-libris d'Enric Cluselles mostren a un xilògraf experimentat (il·lustració 98).⁴³⁷ En reconeixement de la feina feta al llarg de la seva vida en el camp de l'exlibrisme, l'11 de novembre de 2007, se'l va nomenar soci d'honor en el II Fòrum de l'exlibrisme.

A la primavera de l'any 1945, va participar en el "I Certamen de Arte Decorativo de Palma de Mallorca", conjuntament amb altres artistes catalans, a través del FAD. La premsa mallorquina se'n va fer ressò i entre d'altres comentaris publicava la nota següent: sic. "El conocido artista Enrique Cluselles expone grabados en madera de perfecta factura y una artística litografía".⁴³⁸ També va participar amb gravats en el II Certamen de Palma.

Durant els anys seixanta, conjuntament amb altres col·laboradors, va tenir una botiga de mobles i decoració anomenada *TIRVIA*. Va ser una època de gran activitat com a decorador – interiorista i com a dissenyador industrial. L'any 1964 va guanyar un premi ADI/FAD pel disseny d'una taula.

Cal considerar que la seva formació com a dissenyador de mobiliari era del tot autodidacta. La botiga de decoració d'Enric Cluselles no va durar gaire, però ell va continuar dedicant-se a les mateixes activitats des del seu despatx, de manera independent. Com es pot observar, també en l'obra que es presenta d'altres decoradors de l'època, les produccions podien ser d'estils diversos; des de recreacions de mobiliari dels segles XVIII i XIX, passant pel *Déco*, fins al mobiliari més funcional.⁴³⁹



99 Dos projectes per a mobiliari de diferent estil de dos mobles dissenyats per Enric Cluselles.

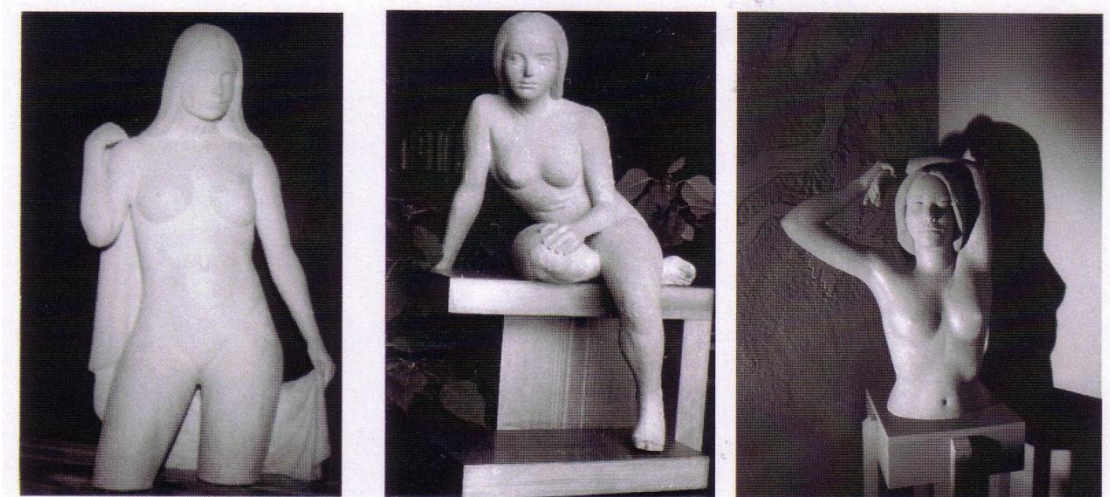
⁴³⁷ En l'actualitat sobrepassats els noranta anys d'edat, el gravat continua sent una de les ocupacions que més li plauen.

⁴³⁸ *Diario Baleares*. Palma de Mallorca. 23-5-1945, pàg. 3

⁴³⁹ Aquí es fa referència a Evarist Mora i també a Santiago Marco.

Per a la seva realització, Enric Cluselles enviava els seus encàrrecs, generalment, a la ebenisteria dels germans Cases i algunes vegades també als germans Linares. Quan aquestes dues empreses van plegar va treballar amb l'ebenista Roldán i amb el també ebenista Iribarne, tots a Barcelona.

Una altra activitat a què havia dedicat força temps era l'escultura, de la qual en guarda una petita col·lecció i que moltes vegades era realitzada només per regalar als amics.



100 Escultures propietat de l'autor

De la seva obra com a projectista per a marqueteria

Enric Cluselles conserva algunes peces personals amb marqueteries dissenyades per ell i realitzades pels Sagarra; peces petites i entranyables, que guarda com a record



101 Joier de marqueteria



102 Paravent de xemeneia



103 Plafó marqueteria:fusta, nacre i metall

Una fita important dins de la seva faceta de projectista per a marqueteria va ser el dibuix per a un piano, amb el qual va participar a “La Exposición de Artes Decorativas” que va tenir lloc a Madrid l’any 1947, sota els auspicis del “Ministerio de Educación Nacional”⁴⁴⁰

Aquest piano va ser construït per l’ebenista Casas del carrer de Galileu n. 55, i la seva ornamentació principal eren les marqueteries que cobrien tot el moble. Josep Mainar diu comentant aquest piano: ”El piano premiat a Madrid el 1947 estava emparentat amb els que es feien a finals del XIX, del tipus del dibuixat per Sheraton i que Godoy oferia a la reina en 1795 o el piano de cua de la sala de música del Palau d’Aranjuez que la reina va comprar a l’Exposició de Londres el 1849”.⁴⁴¹

⁴⁴⁰ Foment de les Arts Decoratives. Caixa 21, carpeta 1/21. 1947

⁴⁴¹ A.N.C. Josep Mainar. Caixa n. 5. Arxivador n. 13. Carpeta marqueteria

No ha estat possible recuperar aquest disseny preparat que podia haver estat molt il·lustratiu de la seva obra, però Enric Clusellas conserva una maqueta pintada del sobre del piano, que tenia com a tema la història de la música. És difícil veure els detalls al ser d'escala molt reduïda, però permet adonar-se de la importància del projecte, que per la gran profusió de figures i tonalitats en les quals estava projectat, forçosament havia de ser espectacular.⁴⁴² Aquesta marqueteria i qualsevol altra que vagi projectar Enric Cluselles, eren sempre realitzades pel taller Sagarra del carrer Ferlandina.

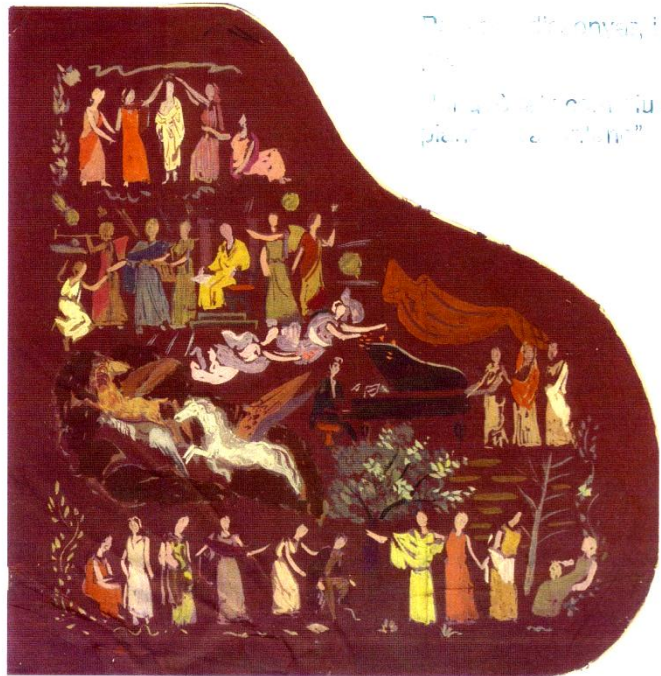
104 Maqueta del piano presentat a l'Exposició de Madrid l'any 1947

A aquesta Exposició de Madrid hi va anar delegat pel Foment d'Arts Decoratives, per encàrrec del seu President, en aquell moment Santiago Marco, per fer-se càrrec de la preparació de l'esdeveniment.

Enric Cluselles era persona de confiança de Santiago Marco i havia col·laborat amb ell com a ajudant en

algunes de les creacions que aquest encarregava a l'ebenisteria Linares. Aquesta ebenisteria dels germans Linares estava situada a la "placeta del Goya" molt a prop del taller Sagarra i molt sovint els encarregaven marqueteries⁴⁴³, de les quals se'n conserva algun projecte a l'Arxiu Sagarra.

Ha exercit de decorador fins a principis de la dècada del 2000, però només conserva les maquetes dels seus projectes per a mobiliari. En algunes d'aquestes maquetes s'hi poden veure els esbossos per a marqueteria, que en ser preparats en llapis fan molt



⁴⁴² Fernando Sagarra recorda el piano de Madrid com una de les millors obres realitzades pel taller. En el decurs de la recerca s'ha trobat a l'Arxiu Mas una fotografia d'aquest piano juntament amb altres encarregades per Santiago Marco. La fotografia és en blanc i negre, però s'ha preparat la làmina n. 4 per poder veure el resultat acabat, tot i la falta de color.

⁴⁴³ Segons Enric Cluselles les marqueteries sempre les hi havia realitzat el taller Sagarra, que va conèixer per mitjà de Santiago Marco. Si el taller Linares també hi treballava, tot fa pensar que les marqueteries dels mobles dissenyats per Santiago Marco també eren fetes per aquest taller.

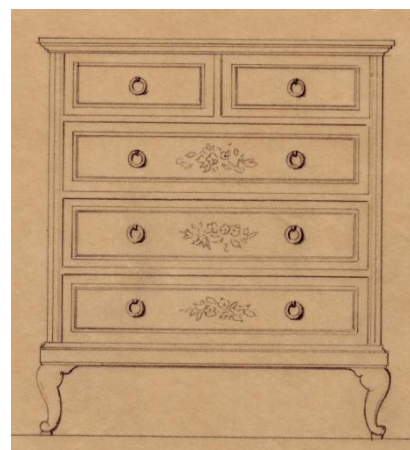
difícil la seva reproducció, com es pot comprovar en la il·lustració n. 105. No hem tingut la sort que conservés els dibuixos preparats de la marqueteria i només s'ha pogut accedir a una petita mostra de l'obra realitzada. Els dissenys que havia preparat per a la marqueteria sempre van ser originals i mai per a cap restauració.



105 Disseny piano amb talles i marqueteria



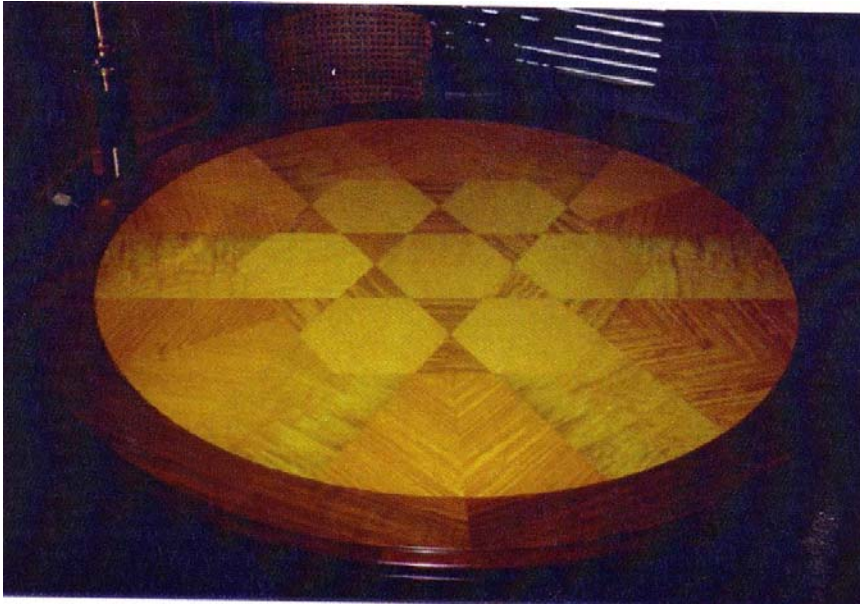
106 Projecte canterano amb marqueteries



107 Projecte calaixera amb marqueteries

La seva relació comercial amb el taller Sagarra va ser molt continuada durant l'etapa que va des dels quaranta fins els setanta, i fins ben recentment els havia fet encàrrecs esporàdics.

El perfil de la seva clientela era similar a la dels altres decoradors, generalment gent de la nova i vella burgesia de la ciutat.⁴⁴⁴



108 Taula de marqueteria amb motius geomètrics (caoba, doradillo i ukola)

La revista *Serra D'Or* va publicar un article sobre Enric Cluselles presentant la trajectòria d'aquest artista.⁴⁴⁵ Home inquiet, mai ha deixat de practicar tota mena de disciplines artístiques.

⁴⁴⁴ Segons el testimoni oral d'Enric Cluselles tota la seva obra projectada per a la marqueteria és original i mai s'ha servit de cap llibre de models.

⁴⁴⁵ PUIG, F.X. *Enric Cluselles gravador i artista polifacètic a "Serra D'Or"* n. 470 Febrer, 1999

V.4.3. Ramon Marsiñac (1906-1977)

Entre els diferents projectistes per a marqueteria només Ramón Marsiñac respon al perfil de dibuixant. Durant molts anys va ser el proveïdor de dibuixos dels tallers Sagarra, que li encarregaven tots els dibuixos que necessitaven, tant si eren per a marqueteria com per a rètols, numeracions, o qualsevol altre tipus de dibuix. En tots hi excel·lia i podia subministrar dibuixos de qualsevol estil.

Ramon Marsiñac nascut el 1906, va cursar estudis a l'Escola Industrial depenent de la Diputació Provincial de Barcelona, en l'especialitat de dissenyador d'estampats per a teles. En els anys anteriors a la Guerra Civil va dedicar-se a aquesta activitat per a l'empresa-

Va fer la guerra en el bàndol republicà, el que li va suposar l'exili en un primer moment de la postguerra. Va retornar al país i va dedicar-se, de manera autònoma i discreta, a dibuixar tot tipus de dissenys per a diferents indústries: teixits, editorials, heràldiques, impremtes, mobiliari, etc.⁴⁴⁶

La família Marsiñac tenia la residència al carrer Vista Alegre, a la mateixa escala on residia Jaume Sagarra. Aquesta proximitat va propiciar que aquest li encarregués alguns dibuixos. De mica en mica, Ramon Marsiñac es va anar convertint en un dibuixant molt important pels professionals marqueters dels quals va passar a ser un col·laborador constant.

Preparava dibuixos per a marqueteria per a tota la família Sagarra que en aquell moment tenia oberts tres tallers, independents l'un de l'altre: En Jaume al carrer de la Palla, l'Enric (nebot d'ambdós, fill del seu germà Joan) al carrer Conde del Asalto⁴⁴⁷ i en Josep al carrer Ferlandina. Més endavant, també ho faria per altres tallers, un d'ells el taller Bolibar i un altre el de Ramon Domènech del qual era soci el seu fill Lluís. Aquest taller també ha guardat sempre aquests dibuixos com un tresor, ja que els ha utilitzat

⁴⁴⁶ Aquestes afirmacions fetes per la seva família han estat corroborades per Sagarra i Domènech.

⁴⁴⁷ Aquest Enric Sagarra es va traslladar a mitjans anys cinquanta a Veneçuela, on ha treballat de marquer tota la seva vida i on va ensenyar l'ofici al seu fill, que a dia d'avui es dedica a aquest ofici a Sardanyola del Vallés. Compagina aquesta feina amb altres, ja que coincideix amb tothom consultat sobre la mala situació de l'ofici.

com a plantilla fins al tancament del taller fa pocs anys. Sempre eren dibuixos realitzats amb ploma i tinta xinesa.

Com que en aquell moment els encàrrecs per als tallers de marqueteria i vogits eren constants, Marsiñac va considerar que el de marqueter seria un bon ofici per als seus fills i va col·locar els dos nois grans, en Lluís i en Jordi, d'aprenents en tallers que en feien. En Lluís al taller de Ferlandina i en Jordi en el taller de l'ebenista Ricardo Milian que estava situat al Poble Sec, al carrer Concòrdia.⁴⁴⁸ Això passava l'any 1944 quan el noi tenia tretze anys. Els sous eren petits però anaven a fer hores als tallers Sagarra als vespres, on sempre hi trobaven feina.⁴⁴⁹

El cert és que pels nois de la família Marsiñac la marqueteria sempre havia format part del seu entorn; quan eren petits jugaven en el mateix indret on el seu pare dibuixava i eren ells, tots ho recorden, els qui feien les trameses dels dibuixos realitzats als diferents tallers. De petits tallers de marqueteria n'hi havia uns quants com el de Mayol, proper al carrer Concòrdia, Joan Ordóñez, que es va establir a mitjans anys cinquanta, o en Garganté, que si bé abans de la Guerra Civil s'havia instal·lat a Manresa, una vegada passada aquesta situació va establir-se a Barcelona i tenia el taller al carrer Valldonzella. També algunes ebenisteries importants tenien els seus propis marqueters per quant necessitaven realitzar marqueteria⁴⁵⁰.

En Jordi Marsiñac, que ha sigut marqueter a sou tota la vida, es dol del poc valorada que ha estat sempre aquesta especialitat artesana. Conserva dibuixos del seu pare que han ajudat a fer comparacions amb els dibuixos del taller, per poder determinar-ne l'autoria en alguns casos. Segons Marsiñac, els anys cinquanta i seixanta es feia molta marqueteria, principalment per a consoles i per a calaixeres, generalment imitant els dibuixos isabelins.

⁴⁴⁸ Era un taller petit en el qual treballaven l'amo i l'aprenent. Anys més tard també hi va treballar Lluís Marsiñac.

⁴⁴⁹ D'aquestes testimonis orals sobre el funcionament dels tallers en aquells anys quaranta i cinquanta se'n pren nota ja que coincideixen exactament amb les informacions rebudes d'altres professionals: Josep Sanpedro, ebenista en aquell moment i que va passar a ser restaurador més tard, o el també ebenista Sr. Cabeza, tenint en compte, a més a més, els comentaris dels marqueters amb qui s'ha pogut prendre contacte.

⁴⁵⁰ El nombre de marqueters no s'ha pogut establir d'una manera exacta perquè no tothom que feia marqueteria tenia taller dedicat exclusivament a aquesta artesania.

De mostres del treball de Ramon Marsiñac n'hi ha moltes i molt diverses i són aproximadament un vuitanta per cent del fons de dibuixos que el taller Sagarra conserva i que han servit de fonament per a aquest treball. No sempre els dibuixos de Ramon Marsiñac eren originals, podien tenir diferents procedències: les restauracions en les quals els dibuixos eren copiats del moble a restaurar, els apunts de projectes per part d'ebenistes i clients particulars, làmines, estampes i altres models que ell havia de preparar per ser confeccionats en marqueteria. Utilitzava tota mena de tècniques, segons requerís el dibuix; geomètrics, florals, figuratius, etc., però tothom recorda la seva facilitat per realitzar els dibuixos isabelins a mà alçada, dels quals se'n conserven centenars.

La mostra és tant importat que, tot i considerar que el treball d'aquest dibuixant, en la vessant de projectes per a marqueteria, correspon més al qualificatiu d'ofici que no pas d'artístic, cal donar-lo a conèixer com a especialista i col·laborador gairebé imprescindible per a la feina d'alguns tallers de marqueteria, des dels primers anys quaranta del segle passat fins als anys seixanta, quan Marsiñac va deixar de treballar, ja que es va dedicar a aquesta feina durant tot el període de manera continuada i constant.⁴⁵¹

Malauradament no s'ha conservat el seu material de treball; ni llibres, ni revistes que possiblement tenia. Aquesta mancança ha dificultat la possibilitat d'estudiar els seus mètodes de treball i composició. S'adaptava a tota mena de necessitats, per això, principalment quan no es tractava de dibuixos neoisabelins, es presenta alguna dificultat per reconèixer la seva obra.⁴⁵²

⁴⁵¹ Tothom que el coneixia, a partir dels seus fills i dels germans Sagarra, parla de la gran facilitat amb què dibuixava qualsevol motiu de l'estil que fos i de totes les mides possibles. Aquesta versatilitat era molt interessant pels seus clients.

⁴⁵² Algunes vegades en els dibuixos de Marsiñac es nota la influència de Lluçia Navarro, del qual devia veure les obres al taller, com passa en el primer dels dibuixos d'aquesta pàgina, si ens fixem amb la mà de la Mare de Déu.



109 al 112 Quatre dibuixos per a marqueteria de la col·lecció particular de Jordi Marsiñac.

Molts dels projectes per a marqueteries que la família Marsiñac conserva tenen a veure amb projectes per a la publicitat.⁴⁵³ (Il·lustracions 113 i 114)

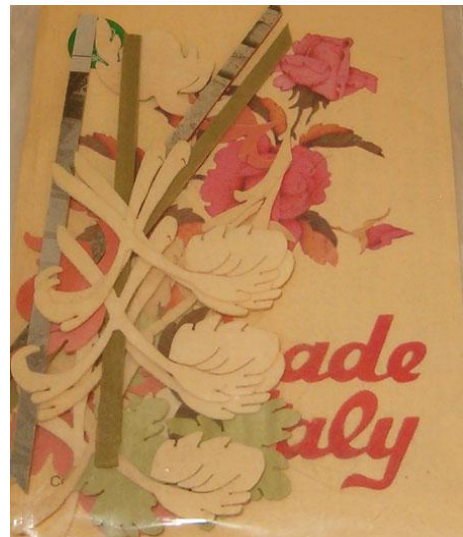
⁴⁵³ S'ha dubtat molt sobre si fer làmines d'aquestes marqueteries realitzades pels germans Marsiñac, perquè, en principi, surten del guió marcat, però al final s'han fet per mirar de presentar d'una manera més completa els tipus de treballs que feia aquest dibuixant i també per poder comparar diferents maneres de portar a terme la marqueteria, que s'ha de dir que està molt ben realitzada per la tècnica de "fora pas de serra" i amb materials de qualitat. Les peces solen ser més grans i rectilínies i es pot observar que, per exemple, la manera de realitzar els cabells i si es compara amb les marqueteries projectades per Lluçia Navarro, és molt simplificada, aprofitant els matisos de la fusta, però sense ajustar-se del tot al dibuix original, que és el que realment fa difícil la resolució de la marqueteria. Una altra diferència es troba en els ombrejats que s'utilitzen meys, el que fa les figures més planes.



113 Dibuix publicitari realitzat en marqueteria

114 Dibuix publicitari realitzat en marqueteria

Els dibuixos per a art sacre de Ramon Marsiñac que es conserven a l'Arxiu Sagarra serveixen perfectament per demostrar que Marsiñac era un bon dibuixant, que se li podia demanar qualsevol projecte de qualsevol temàtica i estil. És a dir, es fa difícil determinar quina era la manera amb la qual més es mostrava ell mateix.



Però en els quadres que havia dibuixat amb temes d'art religiós per a la seva família o per a clients particulars dels quals s'han pogut preparar làmines, es poden veure unes marqueteries realitzades, que fan pensar en les estampes de comunió, en les felicitacions de Nadal o en les Mares de Déu de les medalles que al llarg dels anys seixanta i setanta s'acostumaven a veure. Principalment quan es tractava de la Verge i el Nen: Una Mare de Déu jove amb careta de nina amb els ulls ametllats i els llavis molsuts, de cabells lacis com era la moda en el anys cinquanta i seixanta. El Nen també presenta aquests trets, amb careta de nino. Els materials en què han estat realitzades aquestes marqueteries són rics i acolorits. Les làmines n. 5, 6 i 7 corresponen a les característiques que aquí s'expliquen.⁴⁵⁴

⁴⁵⁴ Annex 3.2.

Per altra banda hi ha un quadre de la Mare de Déu de la Mercè entronitzada en posició frontal amb el Nen a la falda, al més pur estil medieval, ja que es tracta d'una còpia de la imatge original que es pot contemplar a l'església de la Mercè, que segurament es va copiar d'alguna estampa o gravat. L'elecció dels materials fa que aquest quadre tingui un aire neoisabelí, ja que es tracta d'una base de caoba cubana, combinada amb boix, nacre i metall.

I encara hi ha tres quadres (làmines 14 i 15), ambdós amb el tema iconogràfic del Bon Pastor que fan pensar en una influència de l'estil de Llucià Navarro. En una, el Bon Pastor és representat molt jove, imberbe i amb túnica fins a mitja cama, portant un bastó i pasturant una sola ovella.

En el de la (làmina 13) no hi ha dubte que Marsiñac havia vist les marqueteries que Llucià Navarro havia projectat per Santa Maria de Sants, ja que sembla una fusió de les dues marqueteries del Sagrari en una. Com en les esmentades marqueteries, el Bon Pastor apareix assegut portant un bastó a la mà dreta i sostenint una ovelleta amb la mà esquerra. Porta túnica llarga fins als peus descalços i barba. Hi ha variacions, els rostres que no tenen les característiques que els imprimia Navarro Rodón són més infantils, menys definits, i el mateix es pot dir de les mans, així com en el fons on s'han afegit muntanyes i núvols per crear un ambient. També els colors són diferents.

Tant la marqueteria de la Mare de Déu de la Mercè com les dues del Bon Pastor van ser realitzades pel taller Sagarra i aquí es poden apreciar diferències interessants en el tractament que donen a detalls com els ombrejats o els cabells i els talls per donar color en comparar-les amb les confeccionades pels germans Marsiñac.

Aquestes marqueteries no ens deixen saber si aquests dibuixos eren pura creació o còpia d'altres autors. El que sí que sembla clar és que es tractava d'una producció encarada a la comercialització.

En aquest àmbit, tampoc és possible saber quins són els dibuixos de Ramon Marsiñac que són de creació, quins eren simples còpies o quins eren recreacions d'altres models.

V.4.4. Josep Mir i Virgili (1904-1974)

Josep Mir va néixer a Barcelona l'any 1904. Va estudiar a l'Escola de Belles Arts de la Llotja i al Cercle Artístic de Sant Lluc. Va treballar amb Gaietà Cornet a la Unió de Fotogravadors.

Com la gran majoria d'artistes barcelonins era soci del Foment de les Arts Decoratives i participava activament en les iniciatives de l'entitat.

En el I Saló d'Artistes Decoradors que va tenir lloc la primavera del 1936, Josep Mir va dirigir la instal·lació de l'estand n. 4.⁴⁵⁵ Aquest I Saló va servir per inaugurar la nova seu del Foment a la Cúpula del Coliseum. Bona part dels associats van participar en la decoració del nou estatge.

Des de molt jove Josep Mir va dedicar-se a la decoració d'interiors. Acabada la Guerra Civil va associar-se amb Evarist Mora, amb la col·laboració del qual van dissenyar la decoració de locals tan carismàtics com el del bar del Saló Rosa de Barcelona, el del Dique Flotante o la de l'hotel Golf de Puigcerdà, entre molts d'altres. Josep Mir era en la societat, qui proporcionava les estructures generals dels dissenys, mentre Evarist Mora era qui procurava el projecte artístic de la realització. D'això en són mostra les carpetes de dibuixos per a marqueteria a les quals s'ha pogut accedir. Aquests dibuixos per a marqueteria eren realitzats per Evarist Mora, si bé formaven part d'una obra conjunta.

Tot i que les manifestacions de l'art Déco van ser molt limitades, aquest estil es detectava amb claredat en la decoració del Saló Rosa i en el Saló de Converses del Foment de les Arts Decoratives situat a la Cúpula del Coliseum, ambdues amb col·laboració d'Evarist Mora. De fet, l'art Déco va tenir més incidència en les decoracions interiors que en l'arquitectura.

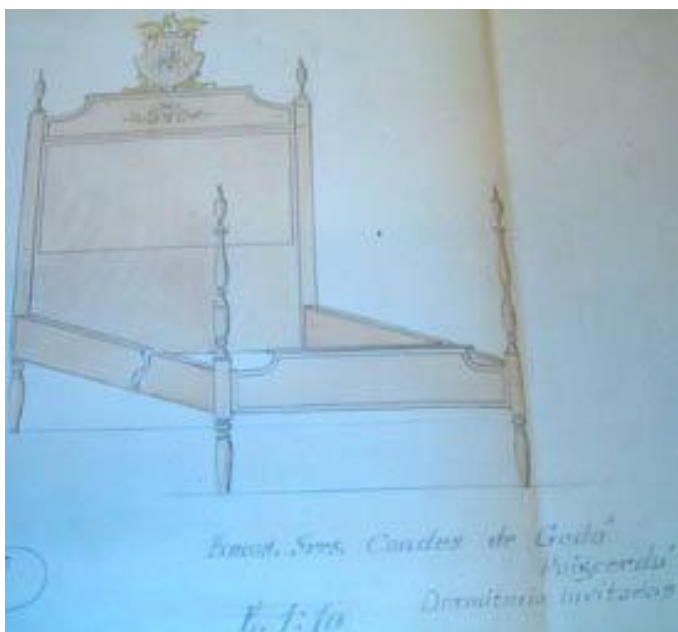
Va participar en la "Exposición de Arte Religioso" de l'any 1951 a la Cúpula del Coliseum, formant part del "Comité Ejecutivo", conjuntament amb Evarist Mora.

⁴⁵⁵ Arxiu Foment de les Arts Decoratives. Caixa n. 13, Carpeta n. 6, *Guia de l'Exposició. I Saló d'Artistes Decoradors*. Barcelona. Ed. FAD. 1936

Contemporanis en el temps i educats en unes mateixes escoles i disciplines, la seva associació va durar molts anys.

L'Art Sacre va ser un dels motors més importants de les activitats artístiques durant aquests anys, però l'evolució de l'Art Sacre cap a una situació més d'acord amb els temps, va ser lenta. A rel d'això, es van publicar alguns treballs al respecte de persones de l'església com J. Ferrando⁴⁵⁶ recollint l'opinió d'alguns artistes sobre aquest fet, entre ells Josep Mir. Tots coincidien que, com en altres èpoques, era arribat el moment que els artistes d'avantguarda poguessin intervenir en les obres que l'Església necessités.⁴⁵⁷

Josep Mir va obtenir diploma a la VI Triennale de Milano. La seva línia estètica es basava en la recreació moderna dels estils clàssics,



115 Recreació de llit estil Imperi

⁴⁵⁶ FERRANDO, J *Arte Religioso Actual en Cataluña*. Barcelona. Ed. Atlàntida, S.A.1952

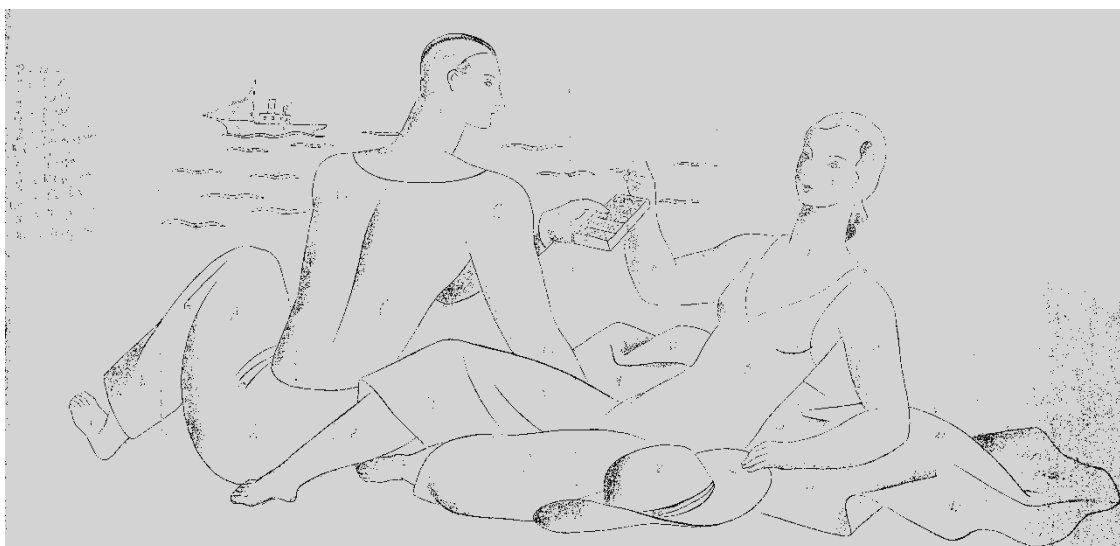
⁴⁵⁷ MIRALLES. F. *Història de l'Art Català Vol VIII*. Barcelona Ed. 62 1983, pàg. 289

V.4.5. Evarist Mora Roselló (1904-1987)

Evarist Mora va néixer al carrer de Petritxol de Barcelona. Els seus pares tenien al carrer Hospital una sastreria de teatre, on es llogava i es venia vestuari. Arribat a l'edat de treballar, la seva primera feina va ser en una botiga de colonials, al port, però aprofitava qualsevol moment per dedicar-se a la seva gran afecció, el dibuix. Va acabar estudiant dibuix i pintura a l'Escola de Llotja.

Aquest artista polifacètic va iniciar de molt jove el seu camí en les arts plàstiques. Acabats els estudis a Llotja va viatjar a París amb el ceramista Llorens i Artigas. Al seu retorn va llogar un pis alt al passeig de Gràcia, on va instal·lar el seu primer despatx. Segurament aquí va realitzar els seus primers projectes com a decorador, encara que això no es pot confirmar per falta de documentació.⁴⁵⁸ Alguns dels projectes per a marqueteria que es conserven⁴⁵⁹ són de l'època anterior a la Guerra Civil, com el de la il·lustració n. 116, tot i que la gran majoria dels dibuixos van ser realitzats durant el període comprés des dels anys quaranta fins a principis dels setanta.⁴⁶⁰

116 Projecte realitzat l'any 1935



⁴⁵⁸ La documentació conservada parteix de l'any 1939 quan Josep Mir i Evarist Mora ja havien format societat.

⁴⁵⁹ Gabriel Mora conserva gran nombre de pintures i dibuixos del seu pare que molt amablement ha permès que fossin estudiades. El seu testimoni oral amb diferents converses ha fet possible conèixer el perfil humà d'aquest personatge. Les dades obtingudes han estat contrastades amb persones que l'havien conegut com és el cas d' Enric Cluselles o de Montserrat Mainar.

⁴⁶⁰ Segons el testimoni oral de Fernando Sagarra, el taller havia treballat per Evarist Mora en dates anteriors a la Guerra Civil.

Des de molt jove, ja en els anys vint, a més a més de pintar i dibuixar, va dedicar-se al cartellisme i a la il·lustració de llibres per a l'editorial Janer. Va participar en el concurs de cartells que va tenir lloc amb motiu de l'Exposició Internacional de Barcelona, amb el cartell per a l'Orquestra Pau Casals. Aquestes activitats van continuar durant els anys de la República i durant el període de la Guerra Civil treballava per al departament de propaganda de la Generalitat. D'aquesta època es conserva poca cosa, ja que molt del material existent es va cremar en el moment de la retirada.



117 Cartell Evarist Mora (100 x 0,68)
Seix Barral, empresa col·lectivitzada (1936)⁴⁶¹

118 Cartell Evarist Mora, Direcció
General d'Agricultura (1937)⁴⁶²

La seva obra com a cartellista va tenir continuïtat una vegada acabada la guerra; serveix de mostra el cartell que es va utilitzar el novembre de l'any 1951, per anunciar el I Saló de la Llar Moderna. Com molts dels artistes d'aquell moment, va rebre la influència de les avantguardes que, lentament, van anar canviant els gustos de la societat.

En el camp de la decoració, que potser va ser la seva activitat més intensa, en els dissenys per a mobiliari les seves creacions van anar derivant des del Secessionisme austríac i el Macintosh anglès a l'art *Déco* francès. La introducció de nous materials en el mobiliari, com el vidre i el metall, va tenir com a conseqüència en els seus projectes

⁴⁶¹ <http://www.bib.ub.es/bub/reserva/Llibres/gcivil/c0000077>

⁴⁶² <http://www.bib.ub.es/bub/reserva/Llibres/gcivil/c0000070>

una resolució més rectilínia de les produccions, en les quals s'apreciava la bellesa de la utilitat. Evarist Mora en les seves creacions optava moltes vegades per un mobiliari de formes simples en colors de fustes clares, principalment quan el projecte anava dirigit a la instal·lació de botigues.

La seva formació com a decorador va ser del tot autodidacta i les seves orientacions al respecte eren les revistes de decoració estrangeres; principalment angleses i centreeuropees. La seva relació constant amb Santiago Marco, va fer que portessin a terme algunes col·laboracions.^{463 464}

Encara que el *Déco* no va quallar mai del tot a Catalunya, en la decoració d'interiors i en la moda en el vestir és potser on més es va introduir, a causa de les influències anteriorment apuntades, que arribaven per mitjà de revistes i principalment del cinema americà, que va resultar un element difusor de les modes estrangeres de gran potència.



119 Dibuix publicitari E. Mora (1934)⁴⁶⁵



120 Dibuix publicitari E. Mora (1935)⁴⁶⁶

⁴⁶³ En l'Exposició al Saló del Tinell "Dels bells oficis al disseny actual", participava en un conjunt amb Josep Mainar, Tomas Aymat i Santiago Marco.

⁴⁶⁴ El mateix es pot dir d'altres decoradors d'aquell moment. Josep Mir, Enric Cluselles i fins i tot Josep Mainar. En la documentació d'aquest últim que es conserva al MNC hi ha una quantitat important d'aquestes revistes, a vegades només fulls retallats.

⁴⁶⁵ *D'aci d'allà*. Estiu 1934 (sense paginar)

⁴⁶⁶ *D'aci d'allà*. Estiu 1935 (sense paginar)

Una altra activitat practicada per aquest artista era la pintura mural. Durant el període de la Guerra Civil, sota la direcció de Josep Mainar, va ser decorat l'edifici de les Esclaves de la rambla de Catalunya, per instal·lar-hi el departament de Finances. Es van encarregar murals a Evarist Mora, Josep Obiols i Xavier Nogués però només es van arribar a realitzar els d'Evarist Mora.⁴⁶⁷

Acabada la Guerra Civil, Mora aviat va poder treballar, realitzant cartells comercials i portades de llibres per a les indústries gràfiques Seix Barral. També es a partir d'aquest moment quan es va dedicar d'una manera decidida a la decoració d'interiors, evidentment per a una clientela adinerada. Es va associar amb Josep Mir, i ambdós van exercir, conjuntament, de decoradors fins als anys setanta, encara que moltes vegades cadascú treballava en projectes propis. A partir de l'inici d'aquesta col·laboració van obrir despatx a la Rambla del Prat. D'aquesta associació en van sortir gran nombre de projectes per a diferents tipus d'establiments, que comprenen restaurants, botigues, oficines de grans empreses, sales de festes i també un gran nombre de dissenys per a decorar domicilis particulars.

Evarist Mora havia estat membre de la junta directiva del Cercle Artístic de Sant Lluç i soci molt actiu d'aquesta entitat ja abans de la Guerra Civil. El mes de juliol de 1931 va formar part, per delegació de la Junta del Cercle, dels socis que van redactar les bases del "Saló d'humoristes" que va tenir lloc a la tardor a la Sala Parés. L'any 1935 va representar el Cercle al concurs fotogràfic del "Dia Gràfic". El Cercle Artístic de Sant Lluç va ser dissolt l'any 1936 i, tot i que es va demanar l'any 1941 el dret d'associació segons les disposicions del nou Règim, el permís no va arribar fins l'any 1951. Mora va prendre part conjuntament amb Rafel Llimona, Enric Cluselles, Manuel Trens i els germans Guardans en el projecte de reobertura del Cercle Artístic de Sant Lluç l'any 1951. En la primera junta després de la represa Evarist Mora hi era vocal. Els anys 1957-58 formava part de la Comissió de diorames de l'exposició "Los Reyes Magos en el arte y en el hogar". El novembre de l'any 1962 esdevé vocal de la Junta Directiva i hi renuncià l'any següent⁴⁶⁸. El 1968 és sots-president de la Junta Directiva.

⁴⁶⁷ MIRALLES, F. *L'Art Català Vol VIII*. Barcelona. Ed. 62. 1983, pàg. 162

⁴⁶⁸ Arxiu Cercle de Sant Lluç. Circular de març de 1963

Dins del Cercle de Sant Lluç, també va col·laborar amb l'Associació Dramàtica l'Alegria, de Barcelona. Aquesta entitat es dedicava a una activitat molt més lúdica, que era portada a terme per gent de la burgesia barcelonina, de tots els àmbits de la vida pública com una diversió. Preparaven la representació d'una obra de teatre anualment. Va ser aquesta associació que va presentar "L'auca del Sr. Esteve" al Liceu, i va ser Evarist Mora qui va realitzar els decorats i diorames per a aquesta representació i d'altres que la van seguir.

Evarist Mora també era soci del Foment d'Arts Decoratives i prenia part en tots els esdeveniments que aquesta entitat promovia, com ho demostren els butlletins que s'hi publicaven. Mora, el maig de l'any 1936, formava part del Comitè Executiu pel I Saló d'Artistes Decoradors que va tenir lloc a la Cúpula del Coliseum i que va servir d'acte inaugural dels nous locals del FAD, en el qual també participava com a expositor. En la guia d'aquesta exposició s'hi pot llegir que l'"estand" n. 4 era de Josep Mir i Virgili i entre els seus col·laboradors hi havia Evarist Mora que havia dibuixat les marqueteries que s'hi presentaven, que havien estat realitzades per J. Sagarra.⁴⁶⁹ L'any 1946, Mora era sots-secretari del Consell Directiu del FAD.⁴⁷⁰

La seva relació d'amistat amb Ollé Pinell, que en els primers anys de la postguerra tenia molt èxit com a retratista de nens, el portà a decorar la sala d'espera d'aquest artista amb pintures murals. Ollé Pinell estava molt ben relacionat amb persones del nou poder a Barcelona, i això, de rebot, va obrir les portes a Mora de moltes cases de la burgesia barcelonina que li va proporcionar nombrosos encàrrecs.⁴⁷¹

Evarist Mora era una persona activa, generosa i profundament arrelada a la seva terra. Per aquest motiu, associat amb persones del seu entorn artístic i d'amistat, va prendre part en totes les iniciatives que permetien un cert desenvolupament intel·lectual en aquell moment a Barcelona. Va exposar a diverses sales i va participar en les "Exposiciones de primavera".

⁴⁶⁹ FAD. Caixa n. 13. Carpeta n. 6

⁴⁷⁰ FAD. Caixa n. 18. Carpeta 23

⁴⁷¹ Testimoni oral de Gabriel Mora

Sol·licitat per l'Ajuntament, va recuperar els famosos Gegants del Pi i també els Gegants de la Ciutat. Els primers van reaparèixer el 12 de juny de 1960,⁴⁷² els va dissenyar en un principal del carrer de Petritxol i van costar dues-centes mil pessetes.⁴⁷³

Amant de l'excursionisme, va ser soci del Centre Excursionista de Catalunya, i en les sortides que hi realitzava aprofitava per dibuixar i pintar. Una altra activitat en la qual sobresortia era en l'escriptura. Havia estudiat amb Pompeu i Fabra i escrivia molt bé i amb una gran facilitat. Una de les seves especialitats eren les auques, on combinava el text amb el dibuix.

La seva obra com a decorador

Hem tingut la sort de poder examinar bona part de la documentació d'Evarist Mora que comprèn molts dels projectes que, conjuntament amb Josep Mir, van realitzar durant l'espai de trenta-dos anys. La seva família va dipositar a l'escola de disseny EINA de Barcelona⁴⁷⁴ aquest interessant material. No tots els projectes contenen marqueteria, però sí molts d'ells.

Tot aquest material ha estat revisat per poder presentar en aquest treball documentació sobre un dels decoradors que havia proporcionat treballs de marqueteria al taller Sagarra, però no correspon aquí el seu estudi exhaustiu ja que això donaria lloc a una altra tesi. Per tant, només es farà referència a alguns dels projectes dels quals es té confirmació que contenen marqueteria. Per algunes notes sobre alguns dibuixos es pot comprendre que no tota la marqueteria era encarregada als Sagarra, encara que se'n pot confirmar una quantitat important. D'altra banda, com que es dona algun cas que d'aquests dibuixos n'hi ha còpies en les carpetes del taller Sagarra, seran aquests els que es faran servir de referència, entre alguns altres que el testimoni oral de Fernando Sagarra afirma que havien realitzat.⁴⁷⁵

⁴⁷² *Els barris de Barcelona. Vol.I.* Barcelona. Ed. Enciclopedia Catalana, 1999, pàg 126.

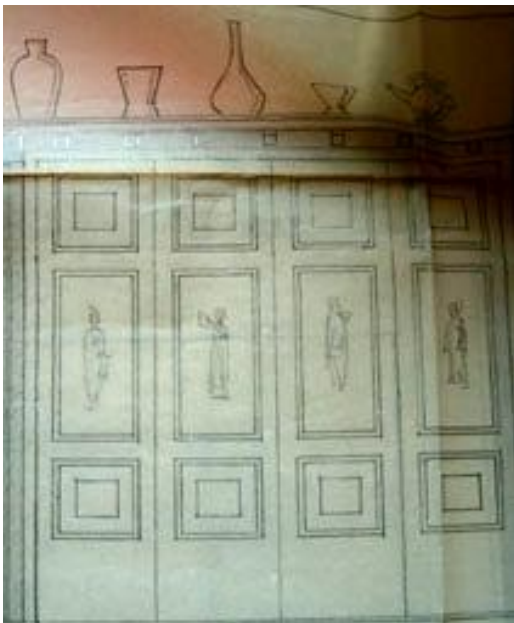
⁴⁷³ Encara tenen els dibuixos exposats a la xocolateria del carrer de Petritxol.

⁴⁷⁴ Són expedients que van des de l'any 1939 fins l'any 1971 i que a la biblioteca de l'escola EINA s'han encarregat de classificar i conservar.

⁴⁷⁵ Entre aquests projectes hi ha els del Dique Flotante (il·lustració 128) per a les seves botigues als anys quaranta, que respiren modernitat.

La documentació conservada a EINA es troba en carpetes classificades per anys i són projectes que mostren diferents tendències en els gustos de la clientela, no deixant mai de produir-se mobiliari de forts components classicistes, a vegades d'un marcat gust francès, (Lluís XV i Lluís XVI) però d'altres vegades hi trobem projectes que recullen el gust modern centreeuropeu o anglès. Cal dir que en molts casos el *Déco* també hi és present, amb mobiliari de formes de cantells arrodonits i de línies totalment modernes que es van consolidant segons avança el temps.

De la documentació examinada se'n podria desprendre que Mir i Mora eren arquitectes o delineants, ja que els projectes decoratius eren moltes vegades integrals; és a dir, que projectaven des de la distribució dels espais, fins a la decoració dels sostres, els terres, el mobiliari, els cortinatges, les pintures, el jardí si s'esqueia, i tots i cada un dels elements que acabarien conformant aquell espai. En altres ocasions es tractava només del mobiliari o d'un espai concret, però sempre els dibuixos eren d'una perfecció extraordinària. Doncs bé, en la faceta de decoradors eren uns artistes totalment autodidactes, que compraven llibres i revistes estrangeres i d'allà en treien les idees que després aportaven als seus clients.⁴⁷⁶



121 Portes realitzades l'any 1939 (Sr. Corrons)

De l'any 1941 es conserven els projectes decoratius de la joieria Armengol i de la botiga de Gonzalo Comella, ambdós amb les marqueteries corresponents.⁴⁷⁷ De la farmàcia Boatella⁴⁷⁸, de F. Vehils Vidal⁴⁷⁹, de la prestigiosa botiga de modes Santa Eulàlia⁴⁸⁰, del Saló Rosa en el qual van intervenir dues vegades, la primera l'any 1941 i la segona el 1943⁴⁸¹.

⁴⁷⁶ Cal dir que aquesta manera de treballar era força corrent entre els professionals d'aquest ofici.

⁴⁷⁷ Biblioteca Escola EINA. Caixa n. 1. Carpeta n. 3.

⁴⁷⁸ Biblioteca Escola EINA. Caixa n. 1. Carpeta n. 4

⁴⁷⁹ Biblioteca Escola EINA. Caixa n. 5. Carpeta n. 53

⁴⁸⁰ Biblioteca Escola EINA. Caixa n. 5. Carpeta n. 53

⁴⁸¹ Biblioteca Escola EINA. Caixa n. 5. Carpeta n. 48

De l'any 1942 l'Hotel del Golf de Puigcerdà⁴⁸² o la botiga de Galetes Victoria del carrer Pelai⁴⁸³. De l'any 1943 el Restaurant Finisterre⁴⁸⁴. Entre els anys 1939 i 1949 van preparar 10 projectes per a les quatre botigues del Dique Flotante, que aquesta marca tenia al carrer Rosselló, al carrer Canuda i dues al Pg. de Gràcia.⁴⁸⁵ L'any 1946 van dissenyar la botiga de Calçats Segarra.⁴⁸⁶ De l'any 1954 Hilaturas Fabra i Coats⁴⁸⁷, el 1956 S.N.I.A.C.E.⁴⁸⁸ i Sr. Prat de la Riba⁴⁸⁹, 1959-60 Sr. Farrés⁴⁹⁰, 1959 Sr. Folch Vidal⁴⁹¹, estand Hogar Hotel Sr. Sangenis⁴⁹², Clínica Febo⁴⁹³, 1960 Notaria Porcioles⁴⁹⁴, Gobierno Civil – Sala de Juntas⁴⁹⁵

Hi ha alguns projectes que no porten data com el del Palauet Albéniz per encàrrec de l'Ajuntament de Barcelona⁴⁹⁶ o els diferents encàrrecs del Comte de Godó⁴⁹⁷ entre d'altres.

Aquesta és una petita mostra dels dossiers de treball de Mir i Mora, de la qual es pot deduir que tenien una àmplia i selecta clientela, que des dels seus inicis van dissenyar tota mena de mobiliari i van decorar tota mena d'ambients, on la marqueteria moltes vegades hi trobava el seu lloc. La selecció, que s'ha fet com a mostra, recull principalment encàrrecs per a empreses o per a l'administració, ja que poden ser més adequats com a referents, però cal tenir en compte que el gruix més important de feina era per a domicilis privats. La llista continua fins l'any 1977, en què la societat amb Josep Mir deixa d'existir.

⁴⁸² Biblioteca Escola EINA. Caixa n. 8. Carpeta n. 71

⁴⁸³ Biblioteca Escola EINA. Caixa n. 3. Carpeta n. 37

⁴⁸⁴ Biblioteca Escola EINA. Caixa n. 3. Carpeta n. 17

⁴⁸⁵ Biblioteca Escola EINA. Caixa n. 2. Carpeta n. 15 i 15 bis

⁴⁸⁶ Biblioteca Escola EINA. Caixa n. 5. Carpeta n. 51

⁴⁸⁷ Biblioteca Escola EINA. Caixa n. 7 Carpeta n. 62

⁴⁸⁸ Biblioteca Escola EINA. Caixa n. 7 Carpeta n. 63

⁴⁸⁹ Biblioteca Escola EINA. Caixa n. 7 Carpeta n. 68

⁴⁹⁰ Biblioteca Escola EINA. Caixa n. 8 Carpeta n. 73

⁴⁹¹ Biblioteca Escola EINA. Caixa n. 9 Carpeta n. 78

⁴⁹² Biblioteca Escola EINA. Caixa n. 9 Carpeta n. 79

⁴⁹³ Biblioteca Escola EINA. Caixa n. 9 Carpeta n. 81

⁴⁹⁴ Biblioteca Escola EINA. Caixa n. 9 Carpeta n. 83

⁴⁹⁵ Biblioteca Escola EINA. Caixa n. 11 Carpeta n. 91

⁴⁹⁶ Biblioteca Escola EINA. Caixa n. 13 Carpeta n. 116

⁴⁹⁷ Biblioteca Escola EINA. Caixa n. 3 Carpeta n. 22

En el II Saló d'Artistes Decoradors, Mir i Mora realitzen la instal·lació. Això tenia lloc l'any 1942, una vegada passada la Guerra Civil i quan s'havien pogut arranjar els desperfectes que aquella situació havia causat. En aquell moment, Evarist Mora era sotssecretari del Consell Directiu del FAD.⁴⁹⁸

Dels seus dissenys encara se'n fabriquen alguns objectes, com les butaques que va dissenyar per al Saló de converses del Club Coliseum, que amb el nom de "Club" es distribueixen des de Santa & Cole.

La seva obra com a projectista per a marqueteria

Com a decorador Evarist Mora va realitzar una tasca molt important, tant pel que fa a quantitat com a qualitat de la seva obra, però en el cas que ens ocupa, la seva habilitat com a dissenyador de marqueteries, queda demostrada en moltes de les seves produccions, principalment en les més emblemàtiques com el Saló Rosa, les botigues del Dique Flotante, can Comes o la decoració del palauet Albéniz ; també va dibuixar les marqueteries per a les portes del saló de converses del Club Coliseum, grans murals per als magatzems Sears, la taula de canvis del Banc Condal i un llarg etcètera, posant com a colofó la seva obra potser més coneguda "L'expansió ciutadana" de l'Ajuntament de Barcelona.

Aquesta última obra és la més emblemàtica que Evarist Mora va projectar, per ser realitzada en marqueteria. Va ser una comanda de l'Ajuntament de Barcelona i es troba situada en l'anomenada Sala de l'Expansió Ciutadana. Tots els murs de la sala estan recoberts de plafons de marqueteria amb la representació de diferents moments de la història catalana. En un primer moment, aquest treball va ser encarregat al taller Sagarra, que fins i tot en va realitzar un plafó de prova,⁴⁹⁹ però l'Ajuntament va avançar la data de lliurament del treball i no van poder assumir-lo, si no és que volien deixar de complir els compromisos amb la resta de la seva clientela. Finalment, l'encàrrec va ser realitzat per Joan Garganté l'any 1958, recomanat pel mateix Sagarra⁵⁰⁰.

⁴⁹⁸ FAD. Caixa n. 18. Carpeta n. 23.

⁴⁹⁹ El plafó de prova que van realitzar al taller, els germans Sagarra en van fer obsequi al Sr. Mora.

⁵⁰⁰ Sagarra i Garganté eren cunyats i el segon havia fet l'aprenentatge al taller del carrer Ferlandina.

D'Evarist Mora es conserven dibuixos per a marqueteria de diverses dimensions i estils. Moltes vegades formen part de conjunts i d'altres són projectes independents. Entre els projectes que es conserven hi ha *revivals* isabelins i florals de regust neoclàssic, però potser els que caracteritzen millor el seu estil i l'època en què van ser realitzats són els dibuixos amb figures, alguns realment esplèndids. En la majoria dels casos, els dibuixos porten les numeracions que corresponen a les xapes o materials per ser realitzades. Quan això no es dona caldria suposar que no es van portar a terme.

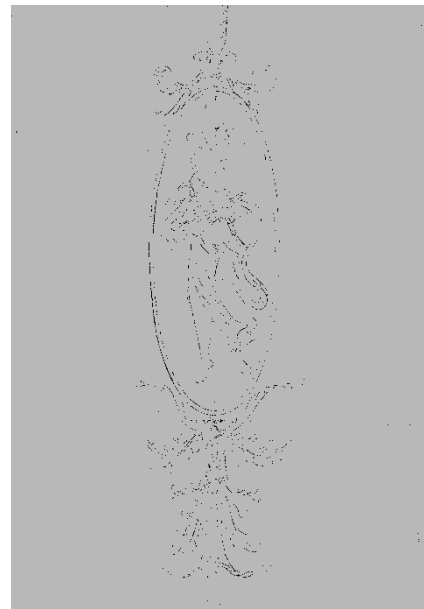
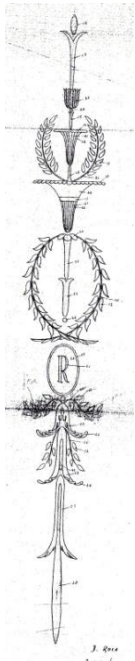


122 Portes de la Sala de Converses del Club Coliseum del FAD ⁵⁰¹

El dibuix de les portes de la Sala de Converses del Club Coliseum és dels pocs que el taller Sagarra ha conservat d'aquest decorador. Ha servit per confirmar el gust que per a la marqueteria tenia Evarist Mora i també ens mostra com s'utilitzaven els dibuixos per rendabilitzar-los. Els projectes de les il·lustracions n. 123, 124 i 125 que es van utilitzar per decorar aquestes portes havien servit, amb les rectificacions necessàries, per ornamentar la joieria Roca i també el restaurant Finisterre.⁵⁰²

⁵⁰¹ Aquestes portes ja no existeixen i les imatges són d'una fotografia molt fosca. Les marqueteries que les decoren corresponen a les figures de les il·lustracions n. 13, 14 i 15. A les figures femenines se'ls ha canviat les peces que porten a les mans i han estat insertades en l'oval que en la figura n. 13 conté una R.

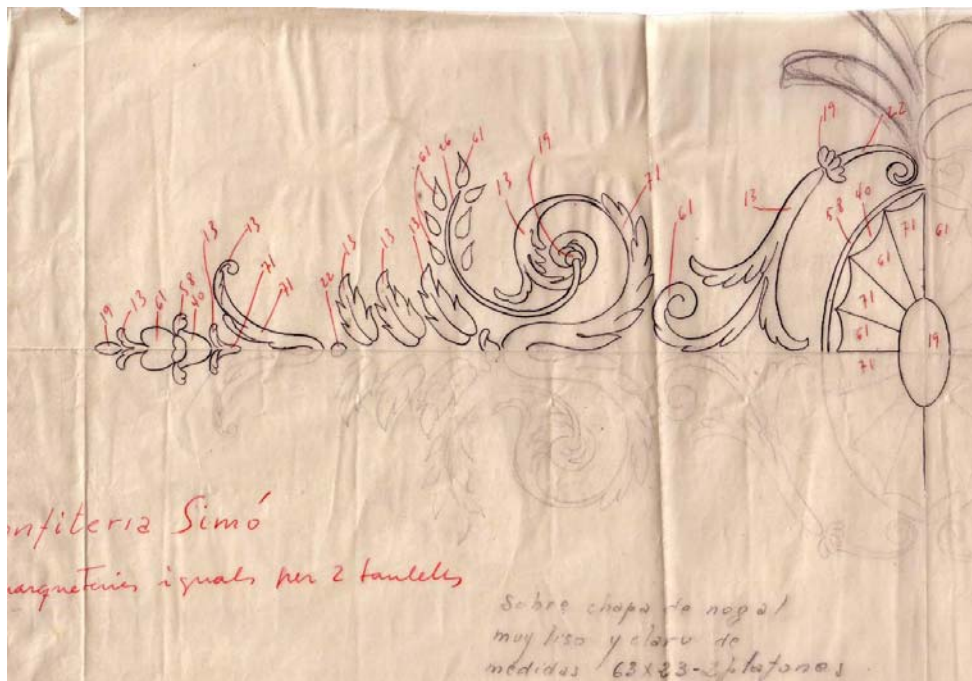
⁵⁰² Segons el testimoni oral de Fernando Sagarra la marqueteria d'aquestes portes va ser un regal del taller a Evarist Mora, ja que era un dels millors clients que tenien.



123-124-125 Dibuixos que amb alguns canvis formen part de la decoració de les portes del FAD



126 Detall de les portes de la Sala de Converses del FAD



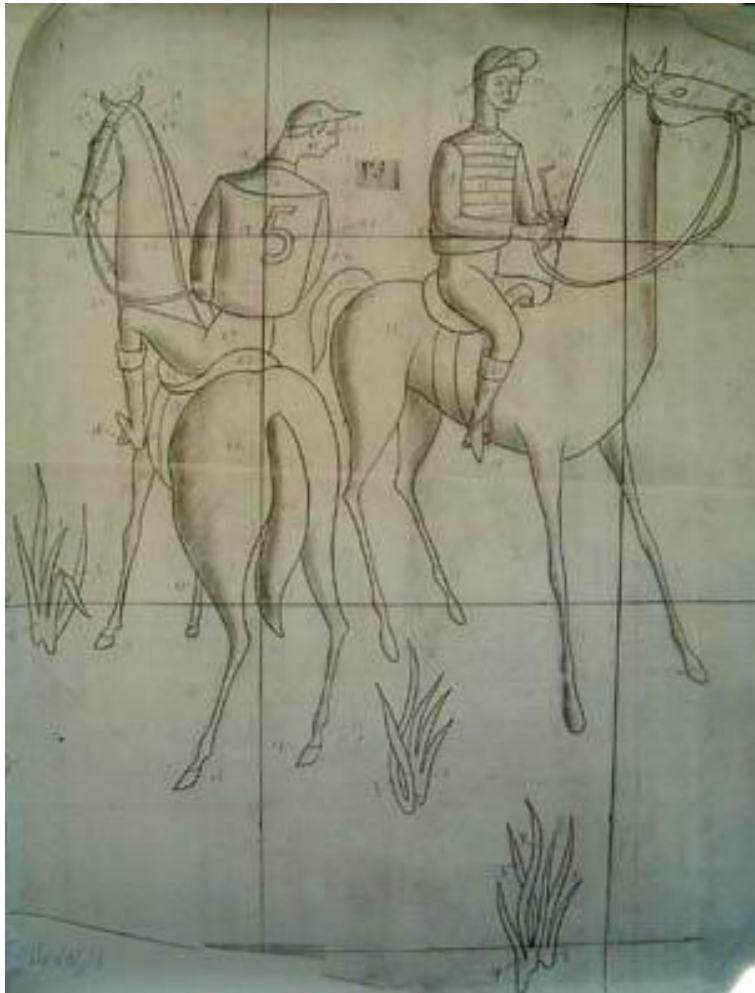
127 Confiteria Simó (1945)



128 Portes de marqueteria (1948)

Els dos projectes (il·lustracions 127 i 128) mostren la diferència absoluta d'estil entre una i altra. En la primera el dibuix és absolutament classicista, es podria classificar de neoisabelí, però la seva realització amb un fons de fusta clara i amb set colors combinats el fan un producte molt més proper al neoclàssic. En el segon dibuix, l'estil de moble és modern i les marqueteries omplen tots els plans amb dibuixos molt característics d'aquest autor. Tot i les dificultats per veure bé el dibuix en ser realitzat l'esquema en llapis, s'hi poden apreciar figures vestides d'època passejant i carros i cavalls, que

omplen completament l'espai. Al centre del dibuix hi ha dos anells entrecreuats a cada costat. La línia del moble i l'ornamentació produeixen un efecte modern.



192 Dibuix d'Evarist Mora per a marqueteria (0,86 x 0,68 cm.) que correspon a un paravent dissenyat c. 1940 per a la Sastreria Pons de Barcelona⁵⁰³

Una altra sèrie molt interessant és la del projecte per a la decoració d'una botiga del Dique Flotante. Es tracta de plafons decoratius de mides que sobrepassen el metre. Són dibuixos d'una gran elegància, simples i definits, on s'assenyalen els números de les xapes i també la situació dels ombrejats.

⁵⁰³ Aquest dibuix forma part d'una sèrie, tots ells de mides considerables i on s'assenyalen les numeracions que corresponen a cada tipus de xapa



130 Dibuix parcial d'un plafó (1,14 x 0,78 cm.) realitzat per Evarist Mora per a una botiga del Dique Flotante (c. 1945)

En els dibuixos hi apareixen vestuaris de tota mena, per home, dona i nens. Segurament no havia estat sempre així, ja que l'estiu de l'any 1935 anuncien una nova secció de confeccions per a senyora a les botigues del Portal de l'Àngel i del carrer Canuda.⁵⁰⁴

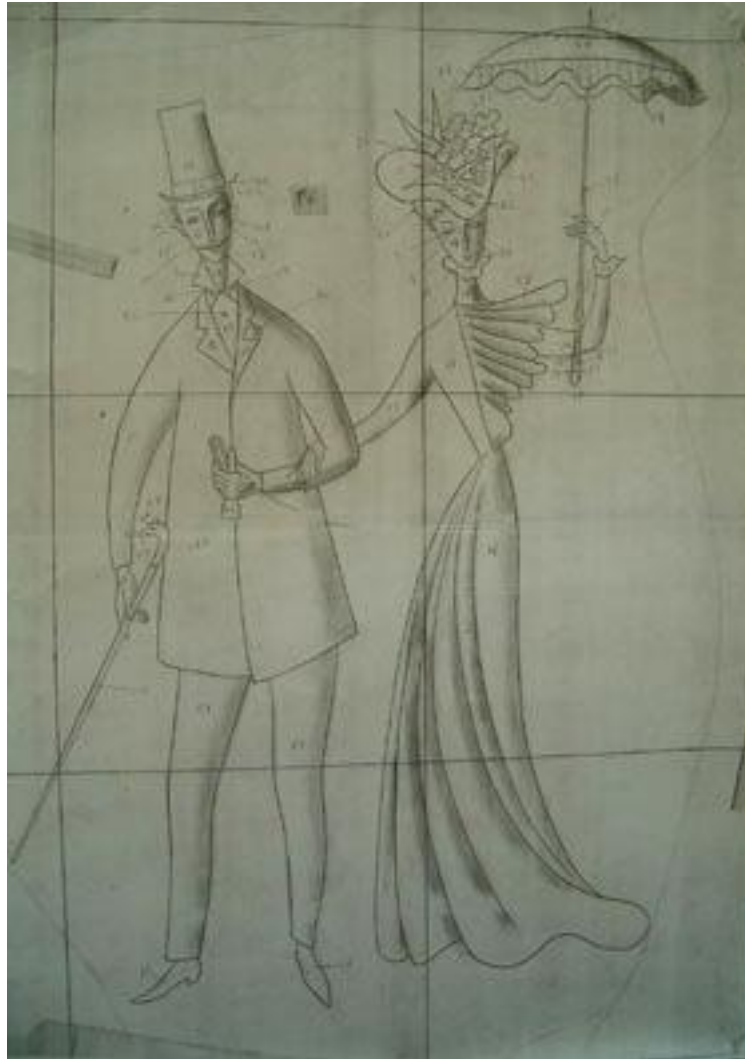
D'aquestes marqueteries no se'n conserva res.⁵⁰⁵ Tampoc es conserva res de les marqueteries del Saló Rosa, però en canvi hi ha alguns dibuixos en les carpetes dels Sagarra que es corresponen amb els que es conserven en les carpetes del Sr. Mora.

El que demostren els dibuixos d'Evarist Mora és la importància que durant els anys quaranta i cinquanta del segle passat va tenir la marqueteria com element decoratiu tant en els espais públics com en els privats, tant en les institucions com en els establiments comercials o d'esbarjo i, no cal dir-ho, en els domicilis particulars.

⁵⁰⁴ Revista *D'Ací d'Allà*. 1935 (sense paginar)

⁵⁰⁵ Fernando Sagarra explica el precioses que eren les marqueteries que havien realitzat per encàrrec del Sr. Mora per a les botigues del Dique Flotante, però en no tenir ells els dibuixos, no es pot confirmar aquest fet.

La seva col·laboració amb el taller dels germans Sagarra va ser intensa, fins a finals dels anys cinquanta.⁵⁰⁶



131 Dibuix per a marqueteria 0,94 x 0,66 m. que correspon a un paravent realitzat per Evarist Mora per a la Sastreria Pons de Barcelona. (c. 1940)

⁵⁰⁶ La relació comercial entre Evarist Mora i el taller Sagarra es va estroncar quan l'encàrrec de les marqueteries del Saló de l'Expansió Ciutadana, de l'Ajuntament de Barcelona, es va avançar en les dates de lliament per la petició del client i Sagarra no va acceptar de fer-ho per no haver de deixar de complir amb altres clients. Van recomanar al Sr. Mora que ho encarregués a Joan Garganté ja que ells sabien que els faria quedar bé. Mora a partir d'aquell moment va esdevenir client de Joan Garganté.

La seva obra com a projectista de marqueteria per a art sacre.

Evarist Mora va fer una important aportació a l'Art Sacre en el cambril de la basílica de la Mare de Déu de la Mercè de Barcelona. Les marqueteries dissenyades per aquest espai trasllueixen, en alguns aspectes, la tendència dels dibuixos de l'autor en el període d'entreguerres, quan la seva obra es movia entre el Noucentisme i el Déco. Els seus projectes tenen un estil personal, que ja es troba en les seves obres de cartellisme dels anys trenta.

Per estudiar les marqueteries de temàtica religiosa projectades per Evarist Mora, comptem amb dues obres: la de les portes del cambril de la basílica de la Mercè de Barcelona i un tríptic, que va ser presentat a dues exposicions d'art sacre, però que l'artista va conservar sempre. La primera, doncs, per a un espai de culte públic, mentre que la segona era destinat a la pietat familiar.⁵⁰⁷

⁵⁰⁷ La situació d'Evarist Mora de membre actiu, tant del Cercle de Sant Lluc com del Foment de les Arts Decoratives, fa pensar que la seva obra per art religiós pot ser més àmplia, però de moment no s'ha trobat cap altra mostra en aquesta especialitat.

Portes del cambril de l'església de la Mare de Déu de la Mercè de Barcelona (1955). Làmines n. 24 a 35

Aquest projecte va ser realitzat per Evarist Mora, per encàrrec de Francesc Folguera, que era l'arquitecte que dirigia l'obra de restauració del temple de la Mare de Déu de la Mercè, molt malmès durant la Guerra Civil. Les marqueteries d'aquest projecte van ser realitzades pel taller Sagarra.⁵⁰⁸ El projecte està realitzat amb dibuixos molt característics de l'artista: figures esquematitzades de traç net, cares de trets delicats i gest a vegades una mica sorprenent, com en el cas de les ales dels àngels i les robes que semblen tenir moviment.

Les marqueteries de l'església basilical de la Mercè estan situades en els accessos del cambril de la Mare de Déu. La porta que dona pas a l'escala per pujar-hi, conté en el plafó central la figura d'un àngel, volant amb les ales desplegadas i els braços estesos, portant a cada mà un tros de cadena fent referència a l'alliberament de captius, recollint l'aspecte protector de l'obra mercedària per excel·lència.⁵⁰⁹ Vesteix una túnica de color marró fins als turmells, deixant veure els peus descalços. Sobre els braços porta plegat un mantell de color roig. Les ales contrasten poderosament amb la resta dels elements del conjunt per la coloració de la xapa, que pren uns tons d'un color daurat lluminós que contrasta amb els tons foscos de la túnica. La figura és estilitzada i les faccions petites i delicades. Els cabells són arriassats i porta aura.

Les portes que tanquen el cambril són de doble fulla i tenen marqueteries per les dues bandes. Quan la porta està tancada mostren quatre plafons, que sobre una base de xapa de banús, tenen realitzats en marqueteria els escuts de l'orde de la Mercè i de la ciutat de Barcelona.

Quan les portes són obertes, a més a més de l'escut de la Mercè, es poden veure marqueteries representant un àngel a cada plafó. Aquests àngels, suspesos en l'aire, en actitud orant, miren enlaire amb els braços plegats sobre el pit o amb les mans aixecades fent gest d'implorar; en algun cas tenen el cap inclinat amb actitud de recolliment. Les

⁵⁰⁸ El taller rebia en aquella època molts encàrrecs d'Evarist Mora, amb qui mantenien una relació comercial molt important.

⁵⁰⁹ TRENS, M., Pvre. *Maria. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid. Ed. Plus – Ultra 1946, pàg. 322.

ales, més o menys desplegadas, tenen sempre una marqueteria molt elaborada, matisada amb diferents tons entre marrons i daurats. Cada àngel porta llegendes en llatí demanant el favor de la Mare de Déu amb filacteris, a la manera dels artistes medievals i renaixentistes⁵¹⁰. Els àngels són considerats en el Nou Testament esperits que formen la cort de Déu i que són els seus missatgers davant dels homes⁵¹¹.

Tota la marqueteria que forma part d'aquest conjunt està realitzada amb xapes d'una gran qualitat i de colors naturals. Els ombrejats són fets amb molta cura i donen profunditat als plecs de la roba o als trets facials. Les xapes són de diferents varietats amb fustes de tons i dibuixos variats, contrastant els foscos amb d'altres de clars i vius d'una gran riquesa de matisos, entre els quals destaquen freixe, rel d'amboan, perera, coral, bubinga, noguera, plàtan, tulipia, arable, majagua, boj, sicòmor i d'altres que és difícil determinar.

El material amb què es van realitzar les portes és la caoba. La tècnica utilitzada, com sempre que es tracta de peces de qualitat, va ser "fora pas de serra". D'aquestes portes s'ha pogut obtenir la factura de l'ebenista Tallers J. Climent de Sant Just Desvern,⁵¹² que aporta dades molt important per poder confirmar la informació que s'havia rebut prèviament del taller Sagarra. La factura datada el desembre de l'any 1955, anava adreçada al Rector de l'església de la Mercè i dóna testimoni de la intervenció de Francesc Folguera i d'Evarist Mora en les seves tasques respectives i, com en gairebé la totalitat dels casos, no es fa cap menció dels autors materials de les marqueteries.

En una reedició d'un llibret en el qual Mn. Ferrando explica la història de la Basílica de la Mercè, s'hi ha afegit un apèndix que fa menció de totes les restauracions que han tingut lloc en aquesta església fins a l'any 1981. Aquest relat ens informa que la Basílica estava regida en el moment d'aquesta restauració del cambril pel Dr. Llorenç

⁵¹⁰ L'espai en el qual estan situades aquestes marqueteries és molt estret i fosc, la qual cosa fa difícil que les fotografies siguin prou bones per reflectir tots els detalls, que són molts, tant dels materials com de la perfecció de les marqueteries.

⁵¹¹NÁCAR, E. i COLUNGA, A. *Nuevo testamento*. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos 1966

⁵¹² Aquest taller d'ebenisteria en el moment present ha desaparegut, però s'ha pogut contactar amb un fill del qui va realitzar el conjunt d'ebenisteria d'aquesta etapa de restauració de la Mercè. Ell mateix, molt jove en aquell moment, havia ajudat al seu pare i recorda la seva actuació en aquesta restauració de l'església de la Mercè de Barcelona, així com les moltes vegades que havien col·laborat amb el taller Sagarra, però desgraciadament no conserven cap tipus de documentació de l'època citada que pogués corroborar les seves afirmacions.

La factura que ha permès conèixer aquest fet ha estat localitzada a l'arxiu de la Parròquia de la Mercè.

Castell Pujol. Dels artífex d'aquesta restauració només parla de la direcció de l'arquitecte Sr. Folguera, i fa referència a les “incrustacions” de marqueteria de l'artista Mora. Aquestes obres de restauració van ser continuades, després de la mort de l'arquitecte Folguera, pel també arquitecte Lluís Bonet Garí.⁵¹³

La polèmica sobre la conveniència d'emprar l'art tradicional o l'art del moment va ser llarga. Encara l'any 1963, amb motiu de la celebració del setanta-cinc aniversari de la coronació de la Verge de la Mercè, apareix a la premsa un article d'Antoni Borràs, en el qual posa de manifest la seva decepció per la falta d'acord amb els temps de la decoració del cambril, el qual considera que hauria estat millor decorar amb l'art dels artistes més reconeguts, posant per exemple Tharrats.⁵¹⁴

⁵¹³ FERRANDO, J. *La Basílica de la Merced*. Barcelona. Fimagraf, S.A. 1983. Segunda edición corregida i aumentada. Primera edició 1941, pàg. 70 i 72

⁵¹⁴ BORRÁS, A. “El camarín de la Merced”. *Diario de Barcelona*. Sábado, 13 de julio de 1963

Tríptic de Sant Gabriel. (1951). Làmines n. 36 a 38

Aquest tríptic va formar part de la "Exposición de Arte Religioso" que va tenir lloc a Barcelona dels dies 11 al 30 de maig l'any 1951, organitzada pel FAD, i també en la que va tenir lloc un any més tard amb motiu del Congrés Eucarístic de Barcelona, amb el títol "Arte Religioso Actual".

De la intenció dels organitzadors d'aquesta Exposició de portar l'art sacre cap a camins de modernitat en parla en el catàleg Mn. Joan Ferrando quan diu:

“Es posible que algún visitante de nuestra Exposición de Arte Religioso quedará a primera vista defraudado; pues todavía hay quien cree que el arte religioso debe mantener el perfume de lo medieval (...) el arte religioso no puede divorciarse del pueblo creyente, puesto que ejerce una función social (...) El arte religioso solo puede presentarse con el timbre de una actualidad fuera de discusión.”⁵¹⁵

En contemplar el tríptic de Sant Gabriel, (làmines 36, 37 i 38), que Evarist Mora va presentar en aquesta Exposició, no es pot dubtar que la seva intenció s'ajusta a les premisses anunciades. Les figures d'aquesta marqueteria són gràcils i presenten moviment, mentre que també introdueixen en la iconografia personatges i elements de l'actualitat més absoluta.

Tot i la diferència en les mides i en el tema, hi ha moltes semblances entre la marqueteria de l'església de la Mercè i aquest tríptic, tan en els materials amb què han estat executades com en l'estil de les figures que a moments fan pensar en treballs anteriors de l'artista d'inspiració *Déco*.

Les tècniques per realitzar aquesta marqueteria són el "fora pas de serra" i l'ombrejat, i els materials són rics i variats; des de la xicranda que serveix de fons a les figures, fins al corall i el boix entre molts altres que no es poden precisar. El conjunt resultant és de

⁵¹⁵ Arxiu FAD Caixa n. 10 *Catálogo Exposición de Arte Religioso. Fomento de las Artes Decorativas. Barcelona MCMLI* "Misión social del arte religioso"

tons càlids. Evarist Mora va morir als anys vuitanta deixant un gruix d'obra molt important i en l'especialitat de la marqueteria totalment inexplorat.

V.4.6. Lluçia Navarro Rodón (1924-2007)

Lluçia Navarro Rodón va néixer a Barcelona l'any 1924 i va formar part de la generació que tot just acabada la guerra civil s'inicià en el camí de les arts plàstiques. El seu pare era aquarel·lista i fotògraf afeccionat i des de sempre el va animar a conrear l'art creatiu.

Va rebre la seva formació artística a l'Acadèmia Nolasc Valls i a l'Escola de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona. Durant el curs 1943-44, Lluçia Navarro i una colla de companys d'estudis van formar una agrupació que ells van batejar amb el nom de "Els Betepocs". Aquest nom el van canviar l'any 1947 pel de "Lucerna". Van organitzar exposicions i el que anomenaren campaments pictòrics. Tot i l'empenta desenvolupada durant aquests anys, el grup va acabar dissolent-se, potser per massa nombrós i heterogeni.⁵¹⁶

Navarro Rodón es va llicenciar en Belles Arts l'any 1948 i a l'any següent va rebre una beca de la Fundació Amigó Cuyàs que li va permetre passar uns mesos pintant per diferents ciutats castellanes i de les illes. Els anys 1950 i 1952 va exposar a la galeria Argos conjuntament amb l'escultor Tomàs Bel, amb qui compartia una bona amistat i que va participar amb molts dels projectes de Lluçia Navarro al llarg de la seva vida. Entre les intervencions en les quals van col·laborar hi ha la de l'església del Corpus Christi de Barcelona i el de l'església de Sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú.

L'any 1951, Navarro s'iniciava com a docent a l'Escola d'Arts i Oficis Artístics o "Escola de Llotja", primer com a professor interí de dibuix artístic i a partir de l'any 1958 com a titular després d'haver guanyat, amb el n. 1, les oposicions de Professor de Terme de Dibuix Artístic. L'any 1959 va crear el Departament de Pintura Mural de Llotja. Va arribar a ser sotsdirector de l'Escola l'any 1970 i director a partir de l'any 1981 quan va ser nomenat per la Generalitat de Catalunya fins a la seva jubilació l'any 1989

Ja reconegut artista, l'any 1952 es va casar amb Maria Pilar Pérez-Dolz i Riba i es traslladaren a Itàlia on Navarro Rodón va ampliar estudis de pintura mural a Milà,

⁵¹⁶ MIRALLES, F. *Història de l'Art Català Vol. VIII*. Barcelona. Ed. 62 1983

Roma, Florència, Pisa i Venècia. Tot i que és reconegut com a pintor aquarel·lista, l'any 1956 va rebre la medalla d'Or de l'Agrupació d'Aquarel·listes de Catalunya, va diversificar les seves activitats entre altres tècniques com els murals al fresc, els vitralls, els mosaics, els esgrafiats i el dibuix de projectes per a marqueteria

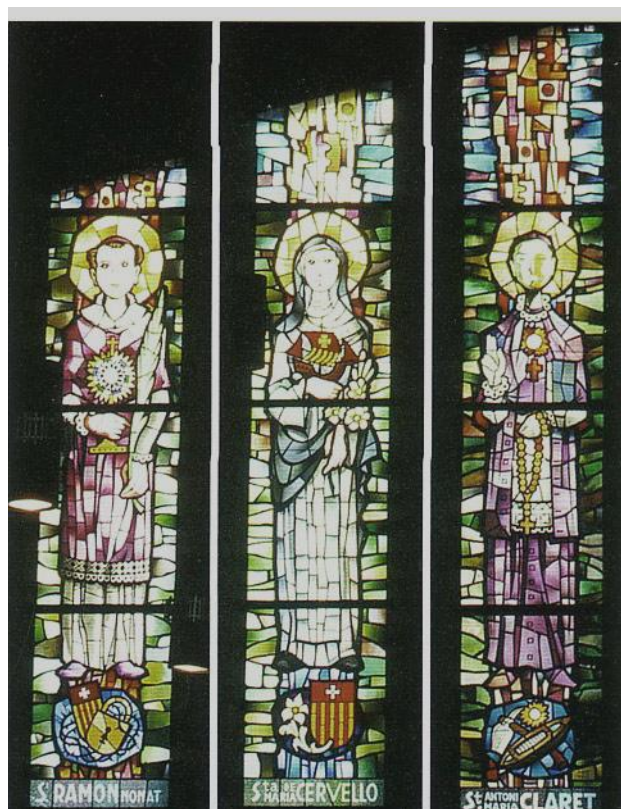
L'any 1961 va ser un dels fundadors de la revista "Cavall Fort" on va portar a terme una important tasca com a il·lustrador, treball que firmava com "Lucià".

L'any 1992 li va ser atorgat per la Fundació Jaume I el premi Jaume I d'Actuació Cívica Catalana.

Llucià Navarro era un pintor i dibuixant de molta vàlua, que va expressar-se en diferents disciplines i en totes va aconseguir una gran perfecció. La seva obra és abundant i diversa, en gran part dedicada a l'art religiós, el que la fa molt visible.

132 Vitralls Església Corpus Christi. Barcelona

Les seves realitzacions eren tant civils com religioses, escampades per tot Catalunya. En les seves intervencions en algunes esglésies, formant equip amb



l'aparellador Jordi Cantó i l'escultor Tomás Bel, s'havien encarregat de tot el programa decoratiu. A més a més de Barcelona, on s'han localitzat diferents treballs, n'hi ha a: Alp, Agramunt, Badalona, Balaguer, Begues, Bell-lloc d'Urgell, Cambrils, Capellades, Esparreguera, Gavà, L'Hospitalet de Llobregat, L'Espluga de Francolí, Lleida, Mataró, Núria, Ordino, Palau de Plegamans, Port de la Selva, Pons, Premià de Mar, Premià de Dalt, Ribes de Freser, Riudoms, Sant Cristòfol de Begues, Sant Joan de les Abadesses, Sant Pere de Riudebitlles, Sant Sadurní d'Anoia, Súria, Tàrraga, Tornabous, Vilanova i

la Geltrú, Viladecans, Vilanova del Camí i Valls. Dins d'Espanya té obra a Logroño, Madrid, Valladolid i Múrcia. A Amèrica n'hi ha a Veneçuela, Miami i Puerto Rico.⁵¹⁷

La introducció de les arts plàstiques en l'arquitectura va ser una idea cabdal en la seva obra. Els vitralls de totes dimensions i les pintures murals en són un bon exemple, però on aquest interès es mostrà del tot aconseguit va ser en la decoració de la façana de l'edifici blau de la plaça de Lesseps de Barcelona.

133 Esgrafiats sobre terracota de l'Església Santa Maria de Sants de Barcelona

L'empremta d'aquest artista en diferents especialitats de l'art es troba moltes vegades en esglésies, de les quals se'n comentaran quatre com a mostra: la de Sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú on la pintura mural, els dissenys d'una part dels vitralls⁵¹⁸ i els de



la marqueteria són obra seva; L'església del Corpus Christi, de Barcelona, amb dissenys per a esgrafiats i vitralls; Santa Maria de Sans on pintures murals, esgrafiats a la façana i a l'interior i la marqueteria van ser fets o projectats per ell i la capella del col·legi dels Sagrats Cors on hi va projectar vitralls, marqueteria i esgrafiats.

⁵¹⁷ És possible que se'n puguin trobar algunes més; de moment aquestes són les localitzades.

⁵¹⁸ Alguns dels vitralls d'aquesta església que es van poder salvar de la destrucció de l'any 36 són de Jujol.



134 Detall dels esgrafiats de l'Església del Corpus Christi de Barcelona representant el Via Crucis

Alhora que va decorar esglésies i edificis religiosos, també ho va fer en seus de grans empreses amb frescos, vitralls, esgrafiats i marqueteries. Fins i tot va projectar vitralls per a Apure (Veneçuela) i vitralls i marqueteria per a una església de Miami (EUA)⁵¹⁹.

Fent un repàs al conjunt de la seva obra, es fa notar que amb totes les particularitats que exigeixen disciplines força diferents o condicionades pels materials, com és el cas dels vitralls o la marqueteria, tot el conjunt manté un caràcter molt marcat en la manera d'interpretar la iconografia.

⁵¹⁹ D'aquest últim treball per als EEUU, en fan memòria el Sr. Sagarra i el Sr. Cebrià com un dels de més gran format dels que el taller havia realitzat. Fins i tot que per aplacar la marqueteria van haver d'acudir a un taller d'ebenisteria que tenia una premsa més gran. D'altres obres enviades a aquestes localitats americanes eren vitralls. Els encàrrecs d'aquestes obres provenien de l'empresa Raventós que tenia com a col·laboradora l'empresa Granell per a la realització de vitralls.



135 Vitrall realitzat amb la tècnica d'emplomat de l'escola dels Sagrats Cors de Barcelona

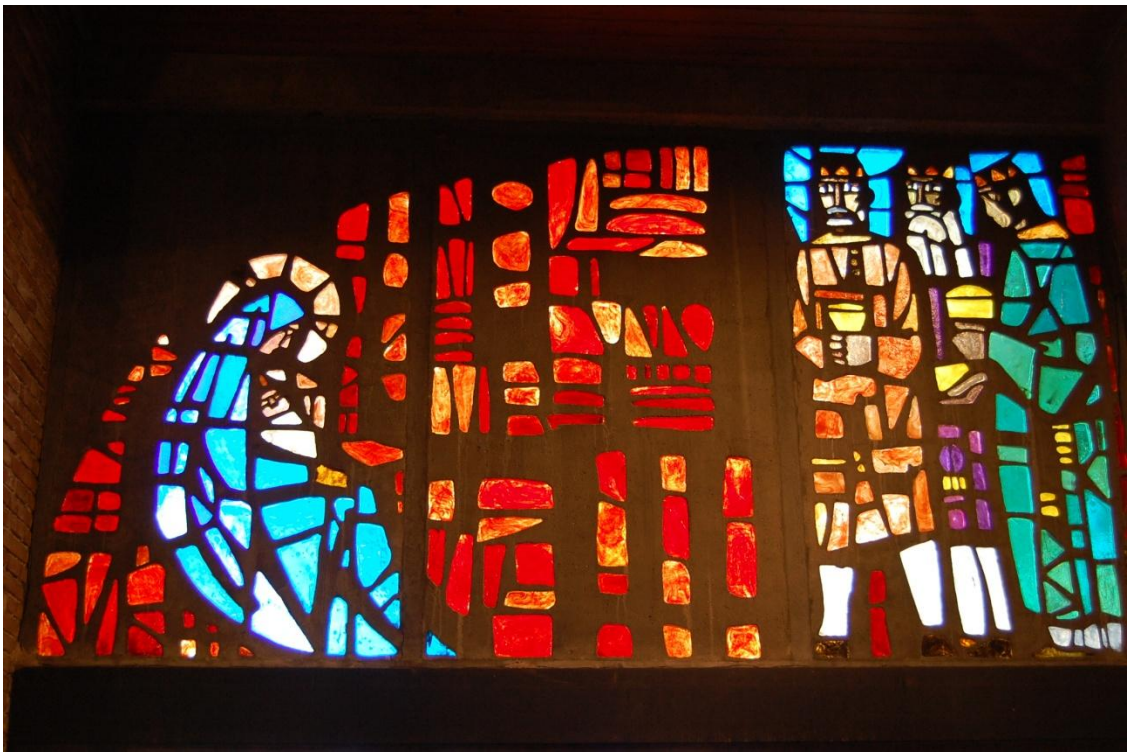
Aquest artista polifacètic va ser dels primers, si no el primer a Espanya, que va dissenyar vitralls per a ser realitzats amb ciment armat en comptes d'emplomats com es feia tradicionalment.⁵²⁰ Entre els vitralls localitzats, hi ha dissenys en els quals la tècnica emprada és la d'emplomat i, en d'altres, la del ciment armat. Els colors que fa servir presenten diferències, ja que els realitzats amb dibuixos no figuratius solen ser amb tons més vius.⁵²¹

⁵²⁰ Aquesta informació es deu al testimoni oral de Francesc Navarro, que com el seu pare és professor a l'escola de Bells Oficis.

⁵²¹ Aquestes apreciacions es basen en les obres fins ara localitzades. Bé podria ser que s'hagués de rectificar aquesta opinió.



136 Vitrall amb la tècnica mixta ubicat a l'Espluga de Francolí



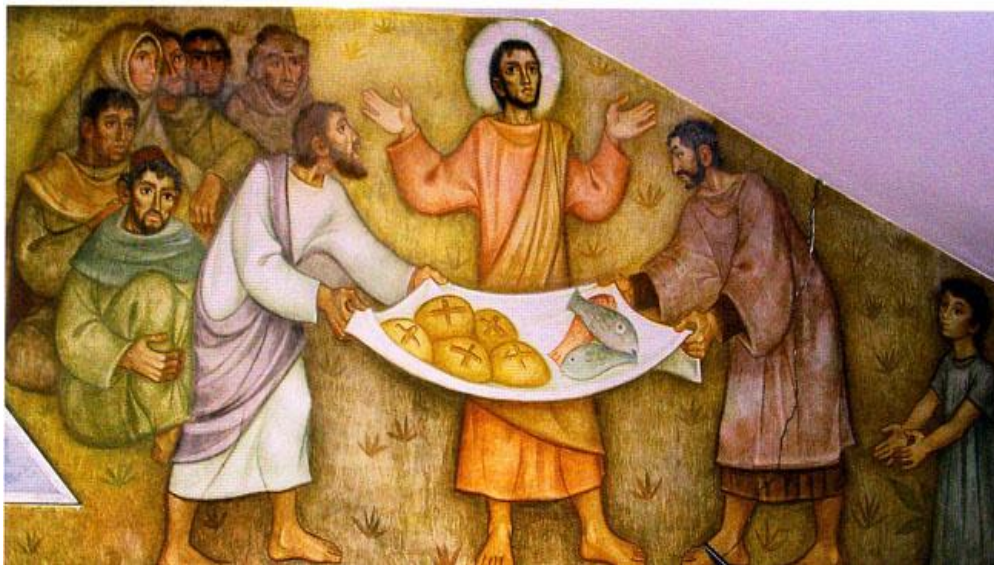
137 Vitrall de l'Epifania realitzat amb la tècnica del ciment armat ubicat a la capella de l'escola Sagrats Cors de Barcelona

De vitralls dissenyats per Navarro Rodón n'hi ha en moltes esglésies, com el que serveix de mostra (il·lustració 135), que pertany a la Capella dels Sagrats Cors a Barcelona, però n'hi ha d'altres en espais diversos com a l'Ajuntament de l'Hospitalet de Llobregat o el que fa de paret a una escala en una casa particular de Premià de Mar.

La pintura mural de la qual se'n presenten diverses mostres és, segons Llucià Navarro, la representació més antiga de l'art, és eminentment social, de manera semblant a l'arquitectura que no permet el "mercantilisme i fa impossible tot intent de pirueta espectacular i narcisista". La pintura de cavallet la comprenia com la dominadora de l'actual panorama de la pintura i, comparava el fet de pintar un quadre a tenir un fill, al qual voldries fer perfecte però que mai ho acabes d'aconseguir.⁵²²



138 Pintura mural representant una processó. Súria (detall) ⁵²³



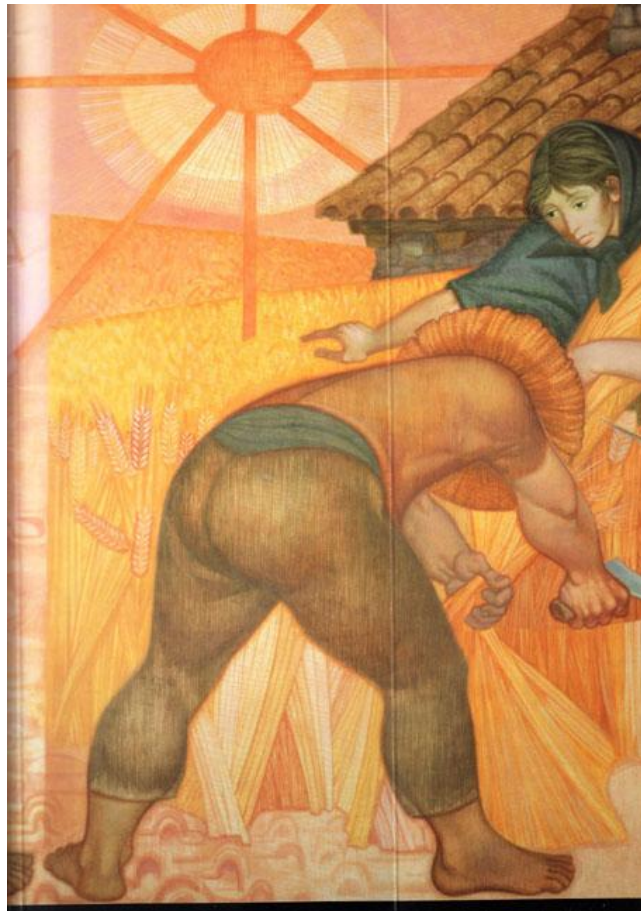
139 Pintura mural representant la multiplicació dels pans. Lleida (detall) ⁵²⁴

⁵²² *Catàleg de l'exposició Paret, tela i paper. L'art de Llucià Navarro Rodón.* L'Espluga de Francolí. Ed. Museu de la vida rural 1995.

⁵²³ CALDERER. J." Llucià Navarro Rodón". *TAÜLL*" n. 22. Ed. SICPAS (Secretariat Interdiocesà per a la Custòdia i Promoció de l'Art Sagrat de Catalunya) Gerner 2008, pag. 21

El conjunt de l'obra d'aquest artista està molt ben representada a l'Espluga de Francolí, on té murals i esgrafiats en sis espais diferents. Serviran com a mostra alguns dels murals que ornamenten les parets del Museu de la Vida Rural d'aquesta població, on l'any 1995 va tenir lloc una exposició de l'obra de Lluçia Navarro amb el títol de "PARET, TELA I PAPER".

Les seves representacions murals presenten uns personatges perfectament estudiats en el més ínfim detall, tant en els vestuaris com en els diferents elements que formen la composició. Les expressions dels rostres defineixen de seguida la intenció de l'artista.



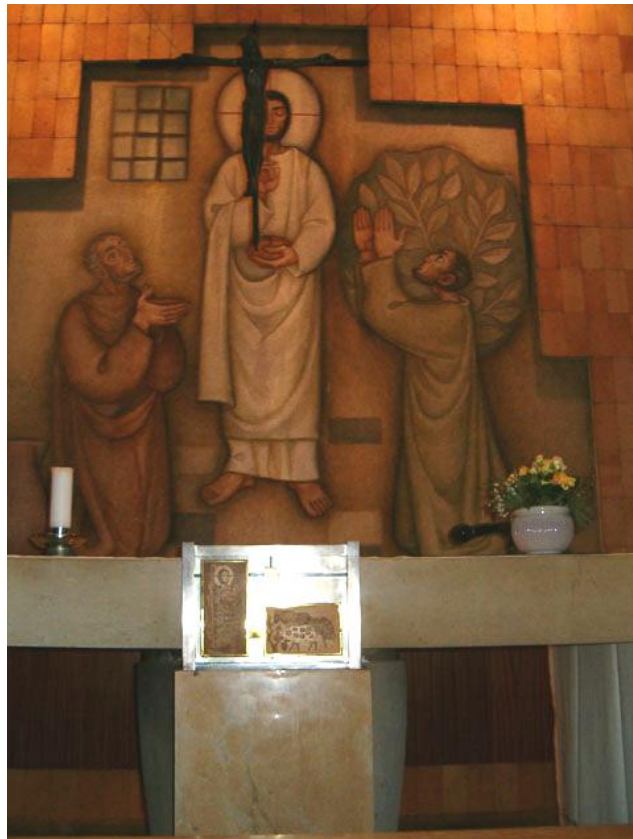
140 Pintures murals del Museu de la Vida Rural de L'Espluga de Francolí

Lluçia Navarro acostumava a tenir sempre els mateixos col·laboradors en la realització dels seus projectes. Així com per a les marqueteries acudia al taller dels germans Sagarra, quan es tractava d'esgrafiats o escultura era Tomàs Bel qui hi prenia part i per

⁵²⁴ CALDERER, J. "Lluçia Navarro Rodón". *TAÛLL* n. 22. Ed. SICPAS (Secretariat Interdiocesà per. a la Custòdia i Promoció de l'Art Sagrat de Catalunya). Gener 2008, pàg. 19

els vitralls solia participar-hi el taller Granell, Jordi Cantó, en la seva qualitat d'aparellador, era també un col·laborador assidu.

La seva tasca d'artista i de pedagog ha estat reconeguda amb guardons entre els quals cal destacar el Premi Jaume I d'actuació Cívica i l'ingrés com a membre de la Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi.



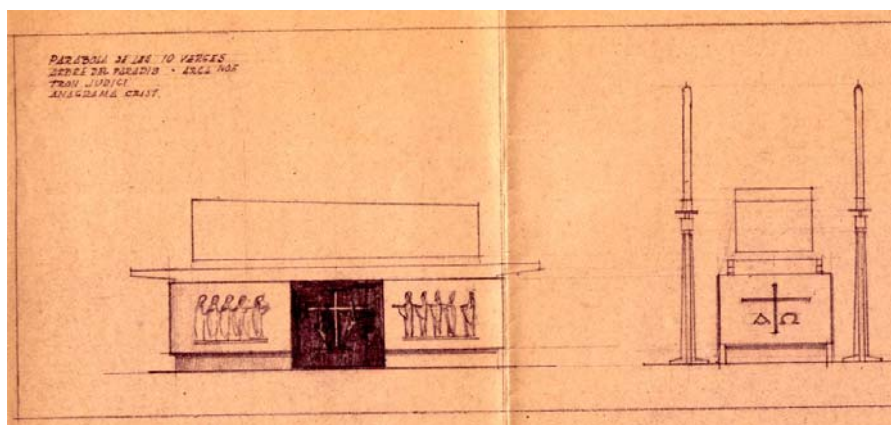
141 Conjunt de pintura mural i sagrari amb marqueteries de Santa Maria de Sants⁵²⁵.

⁵²⁵ Tot i les deficiències de la fotografia s'ha volgut mostrar perquè integra diferents especialitats artístiques de Navarro Rodón

La seva obra com a projectista de marqueteria per a art sacre.

Tots els projectes i les marqueteries que s'han localitzat de Lluçia Navarro Rodón són per a art sacre i és l'artista del qual s'ha trobat més obra realitzada en marqueteria en l'àmbit religiós, a partir de finals dels cinquanta. Aquest artista, format en la postguerra, deixant a banda els seus projectes per a marqueteria, va fer moltes intervencions en esglésies tant en les reconstruccions com en les de nova planta, principalment en pintura mural i en projectes per a vitralleria i esgrafiats, en un estil que ja no recorda els models amb tendència al gòtic. Buscant les arrels de les seves figures, tenen més a veure amb les bizantines o romàniques, tan per la seva frontalitat com per un cert hieratisme. Tot i la simplicitat de les línies el resultat és d'una forta expressivitat, amb un caràcter molt marcat que el defineix perfectament en totes les seves obres, siguin de l'especialitat que siguin.

Tota la producció per a marqueteria, ja siguin peces petites, com els quadrets que dibuixava per a l'empresa Raventós per felicitacions de Nadal, o grans plafons i muntatges, com els que havia dibuixat per a grans espais com, per exemple, la Parròquia de Sant Antoni de Vilanova, eren de la seva creació sense utilitzar models antics.



142 Projecte d'un altar lateral de la Parròquia de Sant Antoni de Vilanova

Segons Lluçia Navarro, la marqueteria en el seu plantejament és molt semblant al dels vitralls, ja que en tots dos casos cal concebre el dibuix de manera fraccionada per obtenir els resultats que es desitgen. En les marqueteries és on les peces poden arribar a ser més complicades pel seu nombre i mides i també perquè la seva presència acostuma

a ser molt més pròxima a l'observador que en un vitrall. La principal dificultat afegida que presenta el disseny per a marqueteria, segons Navarro, és el fet que no es pot comptar amb tota la gamma de colors, sinó que els tons que ofereixen les diferents fustes són sords, és a dir, que els contrastos s'han de buscar dins d'una gamma reduïda, que s'ha de saber potenciar escollint els diferents tons, diferents textures i dibuixos naturals que les fustes presenten. Un altre fet que dificulta el treball rau en no poder veure els matisos de la fusta sense estar treballada i polida, o sigui, fins que la marqueteria és del tot acabada.

El mostrari numerat de les diferents fustes que el taller Sagarra l'hi proporcionava era una còpia exacta del que tenia el mateix taller i era la paleta on es feia la tria dels materials que permetrien donar llum als projectes. Aquesta tria era una feina compartida amb el marquer, a causa de l'experiència d'aquest en els resultats, el que establia una situació de respecte de l'art envers l'artesania i, naturalment a la inversa. Navarro Rodón tenia sempre molta cura en l'elecció dels materials que en les seves marqueteries sempre són rics. Fins i tot el taller li reservava algunes xapes fora del mostrari, com una peça de soca de plataner que havien adquirit per ser absolutament blanca, sense cap estria i era d'aquesta peça que es feien les corones de verges i sants, quan aquestes no eren de metall, perquè una vegada brunyida prenia la textura del marbre.

Navarro Rodón considerava que la marqueteria executada pels Sagarra era d'una gran perfecció⁵²⁶, i per això mai va treballar amb cap altre marquer. Pensava que era un ofici molt especialitzat i una feina molt delicada i lenta que forçosament havia de ser cara. Segons Fernando Sagarra els projectes d'aquest artista exigien un treball molt minuciós perquè la composició acostumava a ser complexa, amb infinitat de peces i detalls.

De l'activitat d'aquest artista com a projectista per a marqueteria, tot i saber que s'hi dedicava, se'n coneix poc l'obra i no s'ha trobat cap estudi o publicació que hi aprofundeixi, ni que en presenti cap mostra; en canvi, de les seves actuacions en altres camps artístics n'hi ha de molt conegudes. Va treballar en aquesta especialitat de manera força continuada des de finals dels anys cinquanta fins al tancament de

⁵²⁶ Segons testimoni oral del mateix Lluçà Navarro Rodón (10-11-2004)

l'empresa Raventós, als anys vuitanta, deixant a banda els projectes que li encarregaven altres clients.

Molts dels projectes produïts per Navarro Rodón per a marqueteria li eren encarregats per aquesta empresa que estava ubicada a l'Hospitalet de Llobregat i que havia estat creada a finals dels anys cinquanta. Era una empresa que es dedicava al disseny i ornamentació d'interiors, principalment per a institucions bancàries, comerços i establiments religiosos. Tenia una secció molt important dedicada a l'especialitat de l'art sacre que va comptar des del principi amb la col·laboració d'aquest artista. Havien bastit esglésies senceres entre les quals es poden comptar la capella del Col·legi dels Sagrats Cors, Sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú i Santa Maria de Sants, entre moltes d'altres. Sempre que la marqueteria intervenia en el projecte aquest era encarregat al Sr. Navarro i la marqueteria al taller Sagarra.

Els temes representats en la seva obra coincidien amb les orientacions de l'Església que, a partir del Concili Vaticà II, va consolidar la busca de l'autenticitat en l'art religiós: sic "contra lo afectado, lo convencional, lo amanerado y academicista".⁵²⁷ Els encàrrecs els rebia de l'empresa Raventós que contava amb l'assessorament per a la iconografia de Mn. Francesc Camprubí Alemany.

Una mostra de les marqueteries realitzades per a art civil haurien pogut ser les que ornamentaven la botiga de Loewe al passeig de Gràcia barceloní, avui ja desaparegudes.⁵²⁸

El taller conservava molt pocs dibuixos d'aquest projectista, però disposava d'alguns treballs realitzats. Una part d'aquests treballs consisteix en unes nadales fetes en marqueteria, que l'empresa Navarro encarregava cada Nadal per als seus clients i amics.

En aquestes nadales s'hi pot observar una gran riquesa en els tons aconseguits en la tria de les xapes en què han estat realitzades, el que certifica la qualitat pictòrica del

⁵²⁷ MARTÍ, C., "Litúrgia i formas estéticas". *El Correo Catalán* 17 de juliol de 1965, pàg 20

⁵²⁸ Considerades pels seus artífex unes marqueteries molt belles. En l'actualitat, a la botiga Loewe ningú les recorda; ni tans sols com van desaparèixer.,

dissenyador. Les estrelles moltes vegades són d'argent. Un bon lluïment tant per l'artista dissenyador com per l'artesà (il·lustracions 143 i 144).

El seu projecte més important en marqueteria que s'ha localitzat fins al moment és el de l'Església Arxiprestal de Sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú, tant per la seva quantitat i cura en els detalls, com per haver estat realitzades les marqueteries amb productes de gran qualitat i una tècnica excel·lent per part del taller Sagarra. Fins ara no s'ha trobat cap més església decorada per Navarro Rodón on la marqueteria adquirís tanta preeminència.



143Nadala de marqueteria



144 Nadala de marqueteria

Els projectes anaven, a vegades, encaminats a la devoció privada o a la comercialització; en aquests casos, sense perdre el seu caràcter personalíssim. Navarro Rodón mai havia fet cap dibuix per a restauracions, sinó que tota la seva obra havia estat original i sempre dins del seu propi estil, d'austeritat i senzillesa. Com que de dibuixos se'n conserva molt poca cosa i, en canvi, de l'obra realitzada n'hi ha una mostra força interessant, d'aquesta se'n presentaran làmines que seran molt útils per tal d'avaluar el treball de l'artesania ben aconseguida, així com per conèixer la faceta artística com a dissenyador per a marqueteria de Navarro Rodón.

Temple arxiprestal de San Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú (1960)

En el cas d'aquesta església de Vilanova, Navarro Rodón va coordinar tot el programa artístic, col·laborant amb Jordi Cantó com aparellador de l'obra i l'escultor Tomàs Bel⁵²⁹. Es pot veure una unitat d'estil molt interessant, ja que el mateix artista va pintar els murals que presideixen el presbiteri i també va fer el projecte per a la marqueteria. És a dir, va deixar la seva empremta artística en aquesta església que és també una mostra dels canvis que s'havien anat produint entorn de l'art sacre, a partir dels anys cinquanta a Catalunya. El programa iconogràfic també presenta algunes particularitats que assenyalen cert esperit de canvi en l'entorn social del moment.

Aquest temple té planta basilical, amb tres naus i capelles entre els contraforts, presbiteri semicircular i deambulatori. És una bona mostra de com es van anar reconstruint les esglésies malmeses durant la Guerra Civil. La seva reconstrucció, gairebé total, va iniciar-se l'any 1940, després de la prèvia instància i l'informe de la "Junta Diocesana de Construcción y Reparación de Templos", expedient n. 5.744, que s'havia presentat al "Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones" del "Ministerio de la Gobernación", el qual aprovava els plànols de l'arquitecte Sr. Marquès, en document firmat pel Dr. Lluís Urpí.⁵³⁰ La reconstrucció va tenir realitzar-se al llarg de vint anys, finançada en gran part per subscripció popular i amb aportacions puntuals del bisbat i algunes donacions. És a dir, s'inicià tot just acabada la guerra i va finalitzar l'any 1960.

Amb data de 2 de febrer de 1959, sent Mn. Josep Pons el rector de la parròquia de Sant Antoni Abat, demanava autorització al bisbat per portar a terme l'última fase de la reconstrucció, consistent en la pavimentació del temple i la construcció d'un nou Altar Major, així com tot un programa decoratiu. Aquest projecte realitzat per l'aparellador

⁵²⁹ Aquesta església va ser molt malmesa durant la Guerra Civil i es va anar restaurant a partir d'una subscripció popular. Es va anar realitzant per fases i la qüestió decorativa de l'interior va ser encarregada per l'aparellador de Barcelona J. Cantó Marco, que dirigia l'obra, a Lucià Navarro Rodón. La documentació, conservada al despatx de la Parròquia, mostra que l'última fase, que va ser la decoració de l'interior, es va portar a terme l'any 1961.

⁵³⁰ A.D. Parroquias. Archivar n. 6. 790 Parròquia Sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú. Exp. 5.744, año 1940, Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones. Comisión DE Barcelona.

Jordi Cantó, una vegada revisat pel Dr. Francisco Camprubí i el Dr. Juan Ferrando és acceptat i autoritzada la seva realització, en carta firmada per l'arquebisbe A. Bech.⁵³¹

El projecte comprenia unes cadires de cor situades en el presbiteri amb uns respallers alts, decorats amb figures dels sants de més devoció de la parròquia realitzats amb marqueteria. Un baldaquí quedava suspès sobre l'altar, on havia d'anar situada una creu presidint-lo, a més de canelobres i altres elements de culte. Els bancs també portaven decoració de marqueteria basats en els escuts de la vila i de la parròquia. El mateix es projectava fer amb els ambons.⁵³² En els murs del fons del presbiteri, subdividits en dos camps, es presentaven pintures murals, amb dos temes evangèlics dels més reproduïts en les esglésies a partir de la Guerra Civil: les bodes de Canà i la multiplicació dels pans i els peixos. En el centre, una figura de Sant Antoni Abat (il·lustració 145).

⁵³¹ Arxiu Parroquial (Carpeta de documents sense catalogar).

⁵³² No s'ha pogut determinar fins al moment si les marqueteries dels bancs, ambons i troncs es van realitzar en aquesta última fase de la restauració del temple, ja que la documentació sembla incompleta.



145 Vista general del presbiteri.

Conjuntament amb el projecte per a aquest nou Altar es presentava el pla econòmic que havia de permetre portar-lo a terme. Aquest pla consistia en demanar un crèdit que fes possible acabar l'obra de manera definitiva i, al mateix temps, obrir una subscripció entre els feligresos per tal de poder amortitzar-lo en un període de trenta mesos.⁵³³

En aquesta església tota l'obra d'ebenisteria estava decorada amb marqueteries. Aquestes van ser realitzades pel taller Sagarra, encara que en la documentació que es conserva en l'arxiu parroquial mai surt el seu nom. Tot i així, es pot assegurar la seva intervenció perquè així ho afirmaven tan Joan i Fernando Sagarra com el qui va projectar les marqueteries, Lluçia Navarro Rodón, i també l'ebenista Rius de l'empresa PYSDEM, que va construir el mobiliari.

Es conserva una bona part de la documentació, amb els pressupostos corresponents a l'ebenisteria, que va ser realitzada per l'empresa PYSDEM d'Esparraguera, sota la direcció d'Adolf Rius. Aquest pressupost porta data del 31 de març de 1959 i detalla el tipus de feina i de materials que hi havien d'intervenir. Les fustes eren totes de la Guinea: "Olong" o limoncillo de Guinea i "Abebay" o caoba de Guinea. El conjunt costava la quantitat de 183.400,- pessetes, de les quals 10.000,- pessetes eren destinades als fons per a marqueteries dels deu setials que havien de situar-se en el fons del presbiteri.⁵³⁴

Un altre pressupost és de Lluçia Navarro i porta data del 2 d'abril de 1959. El pressupost és per l'execució d'un projecte de deu dibuixos de sants barcelonins de 0,87 cm. d'alçada (amb les lletres dels noms incloses) i per dirigir-ne la realització en marqueteria. El tracte amb el taller Sagarra va ser amb el projectista de les marqueteries i amb l'ebenista. Per la redacció del pressupost es dedueix que hi hauria d'haver una factura corresponent a l'execució de la marqueteria, però no hi és.

Els materials amb què es van realitzar les marqueteries van ser de molta qualitat: caoba, banús, boix, sicòmor blanc i sicòmor picat, olivera, ukola, freixe i freixe ondulada,

⁵³⁴ Arxiu Parroquial de l'Església de Sant Antoni Abat de Vilanova i la Geltrú

perera, majagua, verd, rel de noguera, argent i nacre.⁵³⁵ El treball portat a terme pel taller Sagarra és d'una gran perfecció tant per un serrat acuradíssim que fa que la marqueteria quedi exactament acoblada a la xapa de fons, sense fissures, com pel bon criteri en la distribució i direcció de les diferents xapes que conjuntament amb un savi ombrejat matisa molt bé els colors, fins i tot quan aquest és el blanc.

A part de les marqueteries dels deu sants barcelonins, en el temple n'hi ha molta més, que també va realitzar el taller Sagarra i de la qual no se'n parla enlloc ni consta en les liquidacions efectuades per conceptes que havien tingut lloc el gener de 1960. En canvi, sí que hi ha els projectes per a una base d'altar amb la representació de la paràbola de les deu verges, (làmina 55) i que va ser portada a terme en marqueteria formant part dels projectes realitzats pel Sr. Navarro⁵³⁶

⁵³⁵ És possible que hi falti algun tipus de xapa, però aquestes són les que Fernando Sagarra hi ha pogut apreciar amb certesa.

⁵³⁶ Cal recordar que Lluçia Navarro Rodón mai havia col·laborat amb cap altre marquer.

Les marqueteries del presbiteri. Làmines n. 40 a 52

El presbiteri comprèn el conjunt més destacat de la decoració amb marqueteria, amb el Sagrari com a peça central i amb els deu sants que ocupen els respallers del cadirat.

a) Les marqueteries dels setials

Els rectangles on estan inserides les marqueteries porten com emmarcament una faixa de la mateixa fusta de 10 cm. d'amplada, sense cap element que marqui contrast de color. El fons de les figures és en fusta d'embero⁵³⁷, que té un color marró rosat amb aigües difoses i verticals on les figures hi destaquen amb absoluta nitidesa, el que permet veure els canvis de tonalitat de les fustes i els detalls del projecte. Tot plegat dóna a aquest conjunt una qualitat de pintura en fusta.

Els setials estan dividits en dos grups de cinc a cada costat de l'altar. En un costat hi estan representats Sant Pere Nolasc, Santa Joaquina de Vedruna, Sant Oleguer, Santa Maria de Cervelló i Sant Raimon de Penyafort, i a l'altre Sant Cugat, Santa Eulàlia, Sant Josep Oriol, Sant Pacià i Sant Sever.⁵³⁸

De la recerca realitzada per veure quin era el motiu que fossin aquests sants i no uns altres, n'ha resultat un denominador comú en el fet que els deu sants que formen part del cadirat del presbiteri, tots, d'una manera o altra, tenien alguna vinculació amb Barcelona; Sant Sever, Sant Pacià i Sant Oleguer han estat bisbes de la ciutat de Barcelona; Sant Josep Oriol sacerdot de Barcelona, Sant Raimon de Penyafort canonge de Barcelona i Sant Cugat mercader vingut d'Àfrica que exercí l'apostolat a Barcelona; Sant Pere Nolasc va fundar l'orde de la Mercè a Barcelona i Santa Maria de Cervelló de Barcelona va ser la primera monja mercedària; Santa Joaquina de Vedruna, de Barcelona, va fundar una altra orde religiosa (Carmelites de la Caritat) i Santa Eulàlia va ser màrtir de Barcelona.

⁵³⁷ La fusta d'embero és considerada pels professionals com la caoba africana, tot i ser molt diferent de la caoba cubana.

⁵³⁸ De cada un d'aquests sants dibuixats per Lluçia Navarro i realitzats en marqueteria pel taller de J. Sagarra, se'n han preparat làmines per poder veure detalls de la realització.

Els tres bisbes estan representats vestits de pontifical, tots tres amb mitra i sostenint el bàcul a la mà dreta, també tots tres tenen nimbe. A partir d'aquí hi ha algunes particularitats derivades de símbols personals que els caracteritzen: Sant Sever porta el cabell una mica llarg i no porta barba, té un colom al costat del cap; Sant Oleguer porta el cabell curt i una barba fosca i curta i el bàcul acaba de dalt amb una peça de metall daurat i Sant Pacià porta el cabell curt amb barba llarga i espessa a més de bigoti i amb la mà esquerra aguanta un llibre gros, també porta guants. Tots tres ostenten capa cordada sobre el pit, de la qual sobresurt la creu. Aquestes tres marqueteries són les que representen la coloració més rica del conjunt, per les característiques més luxoses del seu vestuari, principalment l'àmplia capa pluvial, que en tots tres casos s'ha realitzat en fustes riques i acolorides

En el cas de Sant Josep Oriol, com a sacerdot que era, vesteix sotana sacerdotal i roquet i porta nimbe al voltant del cap. Té el cabell molt curt i no porta barba. Com a símbols personals agafa amb les dues mans una creu i té als peus una gerra i un pa. Això és degut a què, en vida, se'l coneixia popularment amb el sobrenom de "doctor pa i aigua", per la seva vida austera i de penitència. Segurament per corroborar aquesta identificació mostra un rostre depauperat.

San Cugat vesteix una capa llarga creuada sobre el pit, té el cabell molt curt i no porta barba. El nimbe li envolta el cap. Com a símbol personal porta a la mà dreta una destrat, perquè va morir decapitat. Tots els tons en el seu vestuari tenen la mateixa coloració, però el fet de ser realitzada la marqueteria de la capa amb la xapa de través i un ombrejat molt cuidat, donen volums i mobilitat a la roba que enriqueix molt el conjunt.

Santa Eulàlia vesteix túnica blanca, com és habitual en les verges, i és l'única figura a qui se li poden veure els peus descalços. Porta nimbe, el cabell llarg recollit i ensenya un rostre jove. Com a símbols propis porta la palma del martiri a les mans i al seu darrera pot veure's una creu en forma d'aspa.

Els quatre sants següents pertanyen a diferents ordes religioses: Sant Pere Nolasc, com a fundador de l'orde de la Mercè, vesteix l'hàbit blanc de l'orde amb l'escut mercedari sobre el pit. Porta nimbe al voltant del cap i llueix una abundosa barba negra i tonsura. Com a símbols personals porta a una mà un bastó llarg acabat amb una creu de doble

travessar i a l'altra un ram d'olivera. Santa Maria de Cervelló, com a primera monja mercedària, porta el mateix hàbit blanc que el fundador i el cap cobert amb toca blanca i vel negre envoltat pel nimbe. Com a símbol personal porta a les mans una caravel·la representativa de la redempció dels captius. Sant Raimon de Penyafort vesteix l'hàbit dominicà, túnica blanca i capa negra. Porta el cabell curt amb tonsura ampla i el nimbe li envolta el cap. El seu símbol personal és un llibre a la mà dreta i a l'esquerra una clau que obeeix al seu càrrec de penitenciari de Roma. Santa Joaquina de Vedruna vesteix l'hàbit de l'orde carmelitana que va fundar, tot negre menys la toca blanca i porta nimbe al voltant del cap. Com a símbol personal porta a la mà dreta el llibre.

La identificació d'aquests sants no ha presentat cap dificultat, ja que el nom de tots ells està escrit en llatí i realitzat en marqueteria al peu de cada figura. Cada una d'aquestes figures està representada amb els símbols i les vestimentes corresponents, més o menys lluïdes segons es tracti d'un bisbe, les vestidures del qual aporten luxe i color o de senzills hàbits monacals.⁵³⁹

Totes les figures resten en postures frontals, formant un conjunt de formes esveltes, que es presenten en uns ovals molt allargats. Una de les notes més característiques de l'obra de Navarro Rodón que aquí s'aprecia molt bé són els ulls, grans, foscos i que miren. Un altre tret que crida l'atenció són les mans dels personatges per la seva expressivitat; són mans que agafen, protegeixen o acaricien i que per les seves mides i situació en el projecte no poden passar mai desapercebudes. En conjunt les seves figures son sòlides, contundents, en podríem dir de carn i ossos. Un altre detall són els nimbes, en general una mica ovalats i moltes vegades de formes irregulars.

b) El Sagrari

Es tracta d'una peça rectangular de fusta d'embero, com la resta del mobiliari, que està situada en posició apaïxada al damunt d'un pedestal en un lloc central de l'altar al fons del presbiteri, entre les dues rengleres de setials. En el frontal d'aquest Sagrari s'obren dues portes al centre, que en ser guarnides en metall daurat en els seus cantells, formen al tancar-les una creu llatina amb una faixa també de metall daurat que es troba situada

⁵³⁹ FERRANDO, J. *Iconografía de los santos*. Barcelona. Ed. Omega, S.A. 1950. Nota: Sempre que es faci alguna descripció de la iconografia dels sants serà deguda a aquest llibre. En cas contrari es farà la nota corresponent

horitzontalment en el terç superior de les portes. A la porta del costat de l'Evangelí hi ha unes lletres en marqueteria en fusta clara que diuen "DOMINUS" i a sota, també amb marqueteria hi ha una panera que conté dos pans amb una creu a sobre de cada un. A la porta del costat de l'Epístola s'hi llegeix "ADEST" i al costat una gerra i a sota un calze ple. (Làmina n. 50)

Tots els elements que formen part d'aquesta peça tenen un contingut simbòlic considerable, començant per la panera de vímet que té un caràcter sagrat de protecció, que acompanya, a més a més, els naixements miraculosos. El pa és símbol d'aliment essencial o "*pa de vida*" i el calze amb el vi simbolitza la sang de Crist "*font de tota salvació*".⁵⁴⁰

L'elecció dels elements ornamentals del Sagrari té correspondència amb les històries que expliquen les dues pintures al fresc que omplen el fons del presbiteri, pintades pel mateix Lluçà Navarro. En el costat de l'Epístola la multiplicació dels pans i els peixos i en el costat de l'Evangelí la conversió de l'aigua en vi, tots dos temes són símbols de l'Eucaristia.

El pedestal sobre el qual està situat el Sagrari, presenta tres plans de fustes de contrast té el fons de fusta clara i porta inscrita una creu en fusta de caoba.

c) Tamboret

Arrambat a la paret del costat de l'Evangelí s'hi troba un element que acostuma a ser utilitzat per seure l'escolà: un tamboret. Aquest tamboret és de fusta d'embaró com la resta del mobiliari de l'església i de forma hexagonal. En tres dels seus costats també hi ha marqueteries, la més important representa l'Anyell sobreposat a la Creu, símbol de sacrifici i redempció i les altres dues representen un gotim de raïm i una espiga de blat; és a dir, l'al·legoria del pa i del vi.

⁵⁴⁰ CHEVALIER, J. i GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Herder Editorial, S.L., 2007, pàg. 277, 338, 713, 798

d) Seients i reclinatoris

Encara en el presbiteri, el frontal dels reclinatoris del costat de l'Epístola ostenta en marqueteria l'emblema de la parròquia que consisteix en la TAU, un llibre, el bàcul i una campana.

L'escut de la ciutat, també de marqueteria, es troba en el frontal dels reclinatoris del costat de l'Evangelí. Consisteix en un escut partit amb una torre a la part superior i les quatre barres vermelles sobre groc a la part inferior i, al voltant, fulles de roure.

Les marqueteries de la nau central. Làmines n. 53 al 56 i 58

a) Els bancs

La vista de la nau central des de l'altar permet apreciar la decoració del conjunt. Tots els bancs que omplen la nau central tenen realitzat, en marqueteria, l'escut de la parròquia, en el centre de la part alta del respall, emmarcada amb filet de boix (il·lustració 146).⁵⁴¹

b) Els confessionaris

Aquests confessionaris, en nombre de sis, estan adossats a les columnes que separen la nau central de les capelles laterals, i presenten marqueteries en la part central de la porta amb símbols penitencials que es repeteixen en dos casos, és a dir, hi ha quatre marqueteries diferents: en totes quatre hi ha la creu i la serp, representades d'una manera o altra.

c) Les trones

Enfront del presbiteri hi ha dues trones encarades⁵⁴², una a cada costat de la nau central. En una s'hi representa en marqueteria la imatge del Bon Pastor, amb túnica curta i descalç, portant una ovella blanca sobre les espatlles i una de fosca al seu costat; té aspecte jove, porta barba i nimbe al voltant del cap⁵⁴³.

La segona trona presenta la marqueteria d'una verge amb els ulls tapats, portant una creu; vesteix túnica i mantell i porta els cabells llargs sense cobrir. El nimbe li envolta el cap. Als laterals de les trones s'hi han situat creus també de marqueteria.

⁵⁴¹ D'aquest escut de la parròquia de Sant Antoni se'n guarda un calc entre els dibuixos del taller Sagarra.

⁵⁴² La trona és un element que actualment ha desaparegut de moltes esglésies, però a sant Antoni se'n conserven dues.

d) La bústia

Enfront de la porta d'entrada s'hi troba una bústia construïda amb el mateix tipus de fusta que tot el conjunt, que també conté marqueteries: l'emblema de la parròquia, un escolà vestit amb sotana i roquet en l'acció d'apagar una espelma amb l'apagallums, i una reproducció de la torre de l'església. A un costat es pot llegir "RECONSTRUCCIÓN TEMPLO" i a l'altre "CARITAS". Sobre aquesta última inscripció hi ha un pa i un vas i més amunt encara s'hi llegeix "SI NECESITAS PIDE" I "SI PUEDES DA", tot en marqueteria.



146 Vista parcial dels bancs de la nau central de Sant Antoni de Vilanova

Les marqueteries de les capelles laterals. Làmines n. 55 i 57

- a) La tercera capella del costat de l'Evangelí està dedicada a l'enterrament de Crist. L'altar que fa de base a aquest enterrament està construït en la mateixa fusta que la resta del mobiliari i presenta tres plafons frontals amb marqueteries: al plafó de l'esquerra s'hi representa la inscripció "INRI" i l'acompanyen instruments de la passió; al plafó central hi ha representada la creu envoltada de fulles de palma, símbol de la resurrecció de Crist; i en el plafó de la dreta hi ha dues gerres i espigues, és a dir, la representació simbòlica de l'Eucaristia.

- b) En la primera capella del costat de l'Epístola, que serveix de pas a la sagristia, hi ha una caixa de la mateix material del descrit fins ara, en la qual s'hi representa la paràbola de les deu verges, que diu: "Vetlleu, doncs no sabeu el dia ni l'hora" (Sant Mateu 25, 1-13). La inspiració sembla sortida d'aquest fragment de l'Evangelí.

Les deu verges formen un conjunt de dos grups de cinc figures que semblen caminar enfrontades, segurament fa referència a que cinc de les verges eren prudents i les altres cinc eren nècies. Van vestides com a dones casades amb l'estola, túnica i mantell que els cobreix el cap, i porten a les mans llànties enceses.⁵⁴⁴ En els laterals hi ha representada la creu.

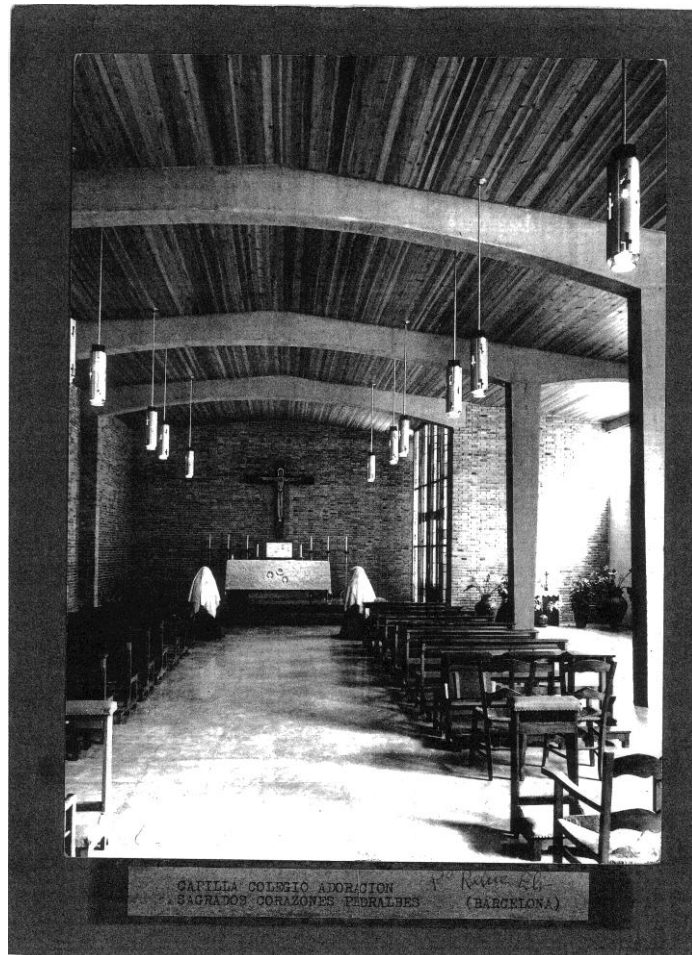
La marqueteria d'aquesta caixa aconsegueix, amb contrastos mínims de color, una obra d'exquisida factura. Aquesta caixa s'utilitzava per col·locar al damunt els fèretres en les misses de difunts.

⁵⁴⁴ FERRANDO, J. *Iconografía de los santos*. Barcelona. Edicions Omega, S.A. 1950, pàg.13

Capella del col·legi dels Sagrats Cors de les religioses Adoratrius de Barcelona (c. 1960) Làmines n. 62 i 63

L'actuació de Lluçia Navarro en aquesta capella l'hi va ser encarregada per l'empresa d'Antoni Raventós⁵⁴⁵. L'encàrrec va consistir en un conjunt decoratiu que comprenia el disseny per a una creu pel presbiteri realitzada en marqueteria, el sagrari, els vitralls i pintures murals. En la creu s'hi pot veure un Crist d'aspecte jove, amb ulls, barba i cabells foscos, que vesteix una túnica fins als turmells, cenyida a la cintura amb un cordó. En el centre del pit mostra un cor, realitzat en xapa rogenca, envoltat d'una corona d'espines de metall.

L'alçada de la figura és de 1,80 m. Per la postura i la serenitat del rostre podria representar una Majestat romànica, en canvi la situació dels peus clavats amb un sol clau, forçant la postura de les cames, fa que s'assembli més a un Crist gòtic. Aquest eclecticisme juntament amb una coloració ben triada, però discreta, en fan un conjunt totalment contemporani.



147 Aspecte general de la capella del col·legi dels Sagrats Cors (c. 1960)

⁵⁴⁵ Les fotografies corresponents a aquesta capella formaven part d'un àlbum d'obra realitzada de l'empresa Raventós i han estat facilitades pel Sr. Blaià, que havia estat cap de la secció de projectes d'aquesta casa. En aquest cas no s'ha trobat cap més documentació que la fotografia conservada en un catàleg de les obres realitzades en marqueteria per aquesta empresa, ja que la congregació religiosa femenina que ho va encarregar es va traslladar a Madrid i la documentació sembla que s'ha perdut. La capella continua exactament igual que en la fotografia i la creu en marqueteria en perfectes condicions. La impossibilitat de contactar amb aquesta empresa Raventós, desapareguda als anys vuitanta del segle passat, fa difícil aportar gaire més informació.

La creu, segons la Bíblia, és l'arbre de la vida (Gen.2.9) i de la saviesa (Prov.3.18). Cal distingir entre la creu del patíbul i la creu del triomf, que és la que aquí és representada: Crist ressuscitat, símbol del rescat del pecat del món. La creu és un dels símbols més reproduïts des de l'antiguitat i la tradició cristiana la fa servir per a les plantes de les esglésies i, a més a més, l'ha enriquida en atorgar a aquesta imatge la història de la salvació i la passió de Crist, identificant-la amb la seva vida com a ésser humà.⁵⁴⁶

En la realització de la marqueteria d'aquest projecte es van utilitzar xapes de caoba, sicòmor, freixe i altres. Per a la corona, nacre i argent. (Làmina 63) Les fustes són riques en coloracions i l'argent i el nacre de la corona envoltant el rostre donen llum i qualitat al conjunt.

La creu està adossada a una paret de rajola que pren unes tonalitats una mica més clares que les del conjunt de la fusta, el que fa que la creu es destaquí d'una manera discreta i elegant, tant per les dimensions com per la força de la realització, molt característica de l'obra de Lluçia Navarro en totes les seves representacions de figures masculines.

El sagrari, situat al peu de la creu, també està realitzat en marqueteria, amb fusta i mareperla.

Els vitralls estan realitzats en la tècnica de ciment armat⁵⁴⁷. Els tons del vitrall són clars i es produeix una sensació que dona com a resultat un espai lluminós i alegre.

⁵⁴⁶ CHEVALIER, J. i GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Ed. Herder, 2007, pàg. 362

⁵⁴⁷ En l'obra de Navarro Rodón es troben vitralls emplomats i d'altres muntats amb ciment armat. Quan són d'aquesta última manera, solen tenir un disseny no figuratiu

Església Parroquial de Santa Maria de Sants (1964). Làmina n. 60

Santa Maria de Sants és una església situada a la plaça Bonet del barri barceloní de Sants. Aquesta església forma part de les moltes que van ser arrasades durant la Guerra Civil. En aquest cas es pot dir que va ser totalment destruïda, ja que va quedar reduïda a un solar, conservant-se'n només les escales que serveixen per arribar a l'entrada del temple, situat en un pla elevat de la plaça.

El temple desaparegut s'havia consagrat el mes d'agost de 1856 i va ser incendiat el 20 de juliol de 1936. Acabada la guerra se'n va iniciar la reconstrucció, posant-se la primera pedra de l'església actual el dia 11 de febrer de 1940; el 16 de març de 1947 es va inaugurar i beneir la part corresponent al presbiteri; el 7 de març de 1952 tota l'obra estava acabada i durant les festes de Nadal de 1964 es va beneir la capella del Santíssim⁵⁴⁸; el 15 d'agost de 1965 es beneïa la imatge de la Mare de Déu de l'Assumpció que s'havia col·locat a l'altar major i el 30 d'abril de 1966 totalment reconstruït i ornamentat, es consagrava el temple parroquial, amb la presència de l'Arquebisbe Dr. Gregorio Modrego i Casaus.

Segons el programa d'actes de la inauguració,⁵⁴⁹ l'obra realitzada va ser possible gràcies a la col·laboració generosa de la feligresia dirigida entre 1939 i 1948 pel rector Jaume Guixà i, des de 1948 fins al 1963, per Josep M. Alomà.

Tant en la periodització com en la forma de pagament de la restauració s'aprecia un paral·lelisme amb el temple de Sant Antoni de Vilanova i la Geltrú. La diferència principal està en el projecte, ja que en el cas de Santa Maria de Sants, la marqueteria només representa una part molt petita del conjunt. Per altra part l'obra de Lluçia Navarro també hi és present en totes i cada una de les parts de l'església, començant per la façana esgrafiada (il·lustració 148). De pintures al fresc n'hi ha a l'altar major, a la capella del Santíssim i en algunes capelles laterals, on s'alterna amb esgrafiats.

⁵⁴⁸ No se sap del cert, però tot fa pensar que el sagrari es va realitzar en aquesta última data, ja que està situat a la capella del Santíssim.

⁵⁴⁹ Arxiu Diocesà. Parròquies 212

La marqueteria que es troba en aquesta església està incorporada en les portes del sagrari, d'argent i amb complements de metalls daurats. Aquesta peça està situada en la capella del Santíssim, que ocupa un espai al costat de l'Epístola.

Aquesta marqueteria que es pot veure en la làmina n.60, és una composició de dues peces rectangulars de mides diferents, situades formant angle. Per la seva integració en el conjunt gairebé passen desapercebudes com a marqueteries, i més aviat semblen esmalts o pintures. Aquest efecte està aconseguit per la realització amb la tècnica "fora pas de serra" i ombrejats, de gran perfecció, tot i la dificultat afegida de tenir moltes peces i molt petites.

A l'esquerra de l'espectador hi ha un rectangle en posició vertical, que ocupa gairebé l'alçada de la porta del sagrari, on hi està representada la figura del Bon Pastor. A la marqueteria de la dreta hi ha representat un ramat pasturant al voltant d'un cep.

En aquesta representació el Bon Pastor té un aspecte jove i té el cabell i barba foscos, es troba en posició asseguda i va vestit amb túnica llarga; porta un gaiato a la mà dreta, mentre amb l'esquerra sosté una ovelleta petita, amb aire protector. Té posada la mirada cap a la seva esquerra, on es troba l'altre quadret de marqueteria en què es representa un ramat pasturant al voltant d'un cep. L'expressió és vigilant, encara que la postura es relaxada. D'ovelles n'hi ha de blanques i de fosques, simbòlicament representant el bé i el mal.

Aquest tema del Bon Pastor ha estat molt utilitzat en la iconografia cristiana, a partir del Nou Testament. Apareix en l'evangeli de sant Lluç (15,3-7) o en l'evangeli de sant Joan (10,11-16). La varietat en les representacions és nombrosa, des d'un infant amb un bàcul, vestit o despullat, un adult sedent o dret, amb túnica curta o llarga, i moltes altres variacions.

En el cas de les portes del sagrari d'aquesta església conflueixen elements que fan suposar que la font literària d'on ha sorgit la inspiració per a realitzar aquesta obra ha estat l'evangeli de sant Joan (10,9-10) "Jo sóc la porta, el que entri per mi se salvarà". I també (10,11-17) "Jo sóc el Bon Pastor...". I encara (15,1-6) "Jo sóc la vinya vertadera". El cep és un important símbol cristià, ja que el seu fruit pren part en l'Eucaristia, però ja

era un arbre sagrat a l'antic Israel on es considerava diví, ja que el vi era beguda dels déus.⁵⁵⁰

Els materials utilitzats són de molt bona qualitat i s'hi poden reconèixer el freixe ondulat en la túnica del Bon Pastor, la majagua en les fulles, el sicòmor en la cara i les mans i la caoba en la corona, sent més difícil assegurar els altres materials.

Les tècniques utilitzades són la marqueteria “fora pas de serra” i l'ombrejat.



148 Façana amb esgrafiats de l'església de Santa Maria de Sants de Barcelona

⁵⁵⁰ CHEVALIER, J. i GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Ed. Herder, 2007

Església parroquial de la Mare de Déu de Gràcia i Sant Josep “Els Josepets”(1962)

Làmines n. 74 al 87

L'església dels “Josepets” està situada a la part alta de la plaça Lesseps de Barcelona i és l'edifici més antic del barri de Gràcia. És l'església de l'antic convent dels carmelites descalços de Santa Maria de Gràcia, que va ser consagrada l'any 1687. És l'única construcció que resta d'aquest convent en l'actualitat.

A partir del 1868, desaparegut ja el convent, l'església va passar a tenir funcions parroquials. El juliol de 1936 el temple va ser saquejat i finalment incendiat, el que va provocar l'esfondrament de la cúpula i la nau central, quedant només en peu les parets mestres i tot l'interior reduït a cendra. Mn. Enric Sacasas inicià la reconstrucció del temple l'any 1939 i el 21 de desembre de 1940, amb l'església mig restaurada, ja s'hi va poder traslladar el Santíssim. A començament de 1941 es va poder reincorporar l'escultura de la Mare de Déu de l'Anunciació a la façana principal. De mica en mica es va anar reconstruint l'interior de l'església i les dependències parroquials.

L'any 1959, sota el comandament de Mn. Sitjà es van iniciar les obres de l'altar major, que van anar a càrrec de l'arquitecte Jordi Figueres. Les imatges de l'Anunciació, els esmalts i els esgrafiats van ser obra de l'escultor Francesc Carulla. Els esmalts van ser executats per Eulàlia Mestres. El projecte per a les figures en marqueteria i pirogravat era de Lluçia Navarro Rodón⁵⁵¹. L'altar va ser inaugurat i consagrat per Monsenyor Narcís Jubany i Arnau el dia 14 de gener de 1962.

En aquesta ocasió hi ha dos nivells de qualitat en les marqueteries que decoren l'església: marqueteria policroma en la trona, que en l'actualitat s'ha reconvertit en dos quadres que decoren la sagristia, i marqueteria acabada amb pirogravat situada a la part interior del baldaquí que presideix l'altar major. És l'única vegada que es troba la tècnica del pirogravat en tota l'obra dissenyada per Navarro, però això podria tenir explicació en el fet que la situació d'aquestes marqueteries queda a una alçada

⁵⁵¹ MARTÍ, J. M. *Els “Josepets” parròquia de la Verge de Gràcia i Sant Josep. 300 anys d'història*. Barcelona. Ed Arxiu Diocesà de Barcelona, AKRIBOS ED. 1987, pàg. 183. De la manera que queda explicat en el llibre sembla que la realització va ser a càrrec del mateix Lluçia Navarro, la qual cosa és dubtosa.

important de terra, que fa difícil la seva apreciació, com es pot observar en la il·lustració n. 146.⁵⁵²

Pel que fa a la tècnica, en les marqueteries policromes, és “fora pas de serra” amb acabats perfectes i els materials de bona qualitat.



149 Vista general de l'església de la Mare de Déu de Gràcia i Sant Josep els "Josepets"

⁵⁵² Les marqueteries en pirogravat potser no les va dissenyar Navarro Rodón ni les va realitzar el taller Sagarra, però s'inclouen per poder establir la diferència de resultats en un sistema i en l'altre.

Ermita de sant Sebastià de Santa Coloma de Farners. (c. 1965) Làmina n. 61

Aquesta ermita va ser bastida l'any 1517. En el moment de la seva creació quedava als afores de la població, però en l'actualitat queda perfectament integrada en el poble, en el carrer al qual dóna nom: Sant Sebastià.

L'aspecte d'aquesta capella és absolutament senzill, despullada de qualsevol ornamentació exterior. En el seu interior, espai reduït i sobri, darrera l'altar i en posició elevada hi ha un sagrari, la porta del qual té representat en marqueteria el Sant Sopar.

El sagrari és una peça rectangular de plata daurada en tota la superfície, excepte la porta on es troba aquesta petita obra, extraordinàriament delicada.

La situació d'aquesta marqueteria, en un espai quadrat (0,34 x 0,34 m.) i força reduït pel nombre de figures que hi ha inserides, va fer que el disseny es realitzés amb una perspectiva molt marcada, mirada des d'un espai inferior. Les figures dels apòstols es situen sis a cada costat de Jesús, que en el centre de la imatge i amb els ulls clucs, es troba en el moment de la benedicció del vi. En primer pla, a l'esquerra, destaca la figura de Judes, que està assegut d'esquena a la taula, mentre els altres apòstols mostren una gran atenció al que està fent el Mestre. Tots els apòstols tenen el cap envoltat per aures, menys Judes. Jesús porta l'aura blanca amb la creu vermella.

Una particularitat d'aquesta marqueteria és que va ser realitzada només amb xapes de fustes d'una gran qualitat, però totes elles dins de la coloració de tons marrons, sense cap introducció d'aquelles fustes que tenen colors vius que poden donar contrastos amb altres tons. Destaca en el centre de la imatge la xapa de freixe d'Hongria ondulada, que representa les tovalles, i que combinant les seves aigües, fa que destaquï en el conjunt de manera extraordinària. El fons és de rel de tuia, sobre la qual destaquen les aures. Les barbes, les cabelleres, les robes..., tot està confeccionat amb fustes de matisos diferents: caoba, noguera, plàtan, sicòmor, perera i freixe d'Hongria són els que s'han pogut identificar.

La tècnica utilitzada va ser la de "fora pas de serra" com sempre que es vol obtenir un producte de qualitat i perfecció, amb l'ajut d'un ombrejat per aconseguir contrastos,

molt tènue, molt delicat, el just per separar les figures o per donar profunditat a algun plec de la roba.

Tríptics del Naixement, de l'Epifania i de la Sagrada Família. Làmines n. 64 al 66.

Es comenten aquestes tres marqueteries conjuntament per poder comparar-ne el treball que quant als materials i la manera de ser realitzats es podria dir que es corresponen perfectament, però que pel que fa a l'obra del projectista presenten força diferències, principalment en la representació de la Sagrada Família, que per la falta de dades exactes no se sap si atribuir a l'evolució de l'artista en el temps o a l'aplicació dels gustos del client.⁵⁵³

a) El tríptic del Naixement

D'aquest tríptic se'n desconeixen les mides.⁵⁵⁴ Els colors són foscos en el seu conjunt. El Naixement ocupa la part central del tríptic i té per fons xapa de perera fosca sobre la qual es destaquen les figures de la Verge agenollada en primer pla, en actitud d'adoració enfront del Nen embolcallat en un bressol, sobre el qual hi ha suspès un estel; al darrera de la Verge, Sant Josep estén un mantell protector.

El fons del plafó central és de perera fosca i els laterals tenen per fons la freixe ondulada. Sobre aquest fons, l'arable blanc en la túnica de la Verge contrasta amb el blau del freixe del mantell, i el mateix passa amb l'estel realitzat amb boix; els bolquers del nen són de sicòmor igual que l'aura que envolta el cap de la Verge i de l'Infant, però aquesta porta inserida una creu vermella de xapa de corall. La capa que sosté Sant Josep és de xapa de plàtan i la que Sant Josep vesteix és de rel de tuia.⁵⁵⁵ La creu del lateral és de banús i els anells de metall. L'estrella és de boix.⁵⁵⁶

⁵⁵³ També interessa veure-les juntes perquè si les marqueteries que representen el Naixement i la Sagrada Família s'han pogut fotografiar directament de la marqueteria, la representació de l'Epifania només s'ha pogut obtenir d'una ampliació d'una fotografia en blanc i negre, que permet veure els dibuixos de la fusta i els ombrejats, però no els colors, que en alguns casos es poden identificar per comparació.

⁵⁵⁴ No s'ha pogut localitzar l'obra i s'ha treballat a partir d'una fotografia.

⁵⁵⁵ La freixe de diferents varietats és gairebé sempre present en les obres d'aquest projectista i també és una de les més apreciades per Fernando Sagarra per les moltes possibilitats plàstiques que ofereix.

⁵⁵⁶ Les anotacions que indiquen les xapes en les quals han estat realitzades les marqueteries, han estat fetes per Fernando Sagarra. Quan no han estat assenyalades amb cap nom és que no n'estava segur ja que resulta complicat reconèixer-les sense poder apreciar les textures i també per les diferències en la coloració que poden ser degudes tant a l'envelliment dels materials com a deficiències en la fotografia.

Les fulles laterals contenen, cada una, la representació d'un pastor amb les ofrenes corresponents, mirant cap al centre: un porta el que semblen pots de mel i l'altre un xai.

b) El tríptic de l'Epifania

D'aquesta marqueteria només se n'ha pogut obtenir una fotografia en blanc i negre. La visió dels diferents elements i detalls del treball i de les característiques de les diferents xapes que la componen, donen l'oportunitat de veure la marqueteria des d'un punt de vista diferent; tot i no poder apreciar els colors de les fustes, es pot apreciar la perfecció en el treball. El tema principal està situat en el plafó central, on hi ha tots els elements importants: la Verge Maria amb Jesús a la falda i els tres Reis adorant-lo i oferint-li or, encens i mirra. En aquesta composició no hi ha Sant Josep, ni tampoc el bou i la mula.

En cada un dels laterals hi ha un àngel. Son joves i bells, situats dempeus, que sostenen instruments musicals mentre contemplen l'escena. Les figures són estilitzades i de trets marcats i totes porten aures irregulars.

c) El tríptic de la Sagrada Família

Aquesta marqueteria, tot i que respon a les característiques de l'obra de Navarro Rodón, resulta una mica diferent de les anteriors. El tractament donat a les figures és menys estilitzat i els trets dels personatges no són tan marcats. També té més color, principalment la Mare de Déu i el nen, que porten robes clares.

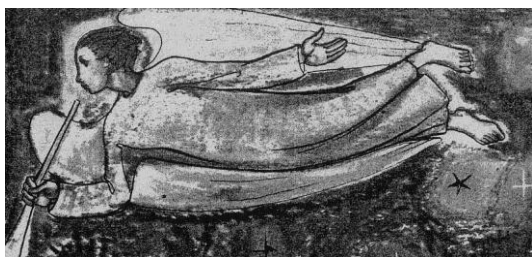
Ha estat realitzat amb molta diversitat de materials: el plafó central té el fons de perera i els laterals de plàtan; els cabells de Sant Josep de banús i els de Maria de caoba; les cares i mans són de sicòmor; la capa de Sant Josep de rel de tuia i la túnica de majagua; les anells són de metall i l'estrella de nacre.

Hi ha algunes parts de les marqueteries en les quals no s'ha pogut saber quins materials es van fer servir, però quan ha estat possible identificar-los, gairebé sempre són els mateixos: freixe ondulat, bedoll picat, rel de tuia, freixe d'Hongria, plàtan, freixe blau, boix, arable blanc, sicòmor, sicòmor blanc, caoba i citron. En el cas del tríptic de la Sagrada Família cal afegir-hi el metall de les anells i el nacre de l'estrella.

Nadales. Làmines n. 67 al 71

Aquestes nadales eren un encàrrec que durant una sèrie d'anys (no s'ha pogut esbrinar quants) Lluçia Navarro rebia de l'empresa Raventós, que aquesta casa utilitzava per felicitar les festes al seus clients. Algunes les guardava el mateix Lluçia Navarro, d'altres Fernando Sagarra i també en tenia Ramon Blaia. D'aquests treballs, se'n presenten cinc làmines que recullen diverses peces.⁵⁵⁷ Les anotacions que hi ha als marges indiquen els materials en què van ser realitzades, i l'elaboració de Fernando Sagarra.

Si s'hagués pogut establir la cronologia d'aquestes nadales, podria haver estat interessant per veure tant el canvi dels gustos en aquesta matèria com també l'evolució de l'artista. Això no ha estat possible, tot i que alguna s'ha pogut comparar amb dibuixos de Navarro Rodón a la revista infantil *Cavall Fort*, dels quals sí que se'n coneixen les dates aproximades de publicació.⁵⁵⁸



150 Dibuix d'àngel en la revista *Cavall Fort* n. 14 (Nadal de l'any 1962)



151 Dibuix publicat a la revista *Cavall fort* l'any 1979

Tot i ser obres de petit format tenen els trets definitoris de les obres de Navarro Rodón: cabells foscos més o menys arrissats, ulls grans i foscos, perfils esquematitzats, mans grosses i expressives i en alguns casos uns fons força elaborats. En algunes hi ha un

⁵⁵⁷ Aquests quadrets s'han pogut escanejar per estudiar-los perquè tan Navarro Rodón com Sagarra en conserven alguns.

⁵⁵⁸ Analitzant aquests dibuixos i comparant-los amb les marqueteries de les quals disposem, sembla lògic veure moltes semblances entre l'àngel del *Cavall fort*, la nadala de la làmina 71 i els esgrafiats de l'església de Santa Maria de Sants que també van ser realitzats l'any 1963. Tanmateix els rostres de perfil net i enlairat també fan pensar en els de la làmina 68.

gran estel de nacre, vori i argent, que es pot veure en altres obres de l'artista. Però, en conjunt, aquestes marqueteries presenten uns tons més clars i unes faccions més suaus, ja que els rostres representen infants sempre en actituds que sembla que vulguin reflectir la pau nadalenca, cantant, dormint, volant sostenint la paraula PAX o contemplant amb embadaliment un estel.

Els materials són els que el mateix marqueter, Fernando Sagarra, hi ha anotat i estan repetits en diverses d'aquestes nadales: roure, caoba, sicòmor, perera, freixe fosca, olivera, ukola, groc fosc, careta i rel de noguera, a les quals s'hi ha d'afegir l'argent, el nacre i el vori.

La realització ha estat feta amb perfecció pel sistema de "fora pas de serra" i ombrejats que de manera delicada fan ressaltar els perfils, les puntes dels dits o els plecs de la roba i les ondulacions dels cabells. L'elaboració dels cabells dels infants està resolta de diferents maneres en aquestes imatges, des de les peces més o menys grans d'arrel de noguera quan els cabells són molt arrissats, passant per la confecció de petites peces sobreposades quan són només encrespats, o peces retallades desiguals quan es tracta de cabells més llisos.

De diferents mides i formats, la producció d'aquestes nadales es podria considerar de tipus comercial, ja que la seva destinació era com a regal d'empresa.

Quadres en marqueteria (c. 1960). Làmines n. 72 i 73

Llucià Navarro, a més a més dels projectes que havia realitzat per marqueteries en l'àmbit de l'art sacre per a diferents esglésies, també n'havia preparat per a espais més íntims i personalitzats, d'entre les quals se'n pot destacar dues peces que ell mateix havia conservat.

Una d'aquestes marqueteries va ser realitzada com un quadre. Representa Sant Francesc d'Assís envoltat d'ocells i de peixos, vestit amb l'hàbit franciscà cenyit amb un cordó i amb una capa a les espatlles. El rostre apareix demacrat, amb barba i uns grans ulls negres. És una de les obres en les quals es pot apreciar millor la textura de les diferents fustes amb què està realitzat i també les característiques més preeminents de l'autor del projecte, sense oblidar la perfecció de l'execució material de l'obra. Això és a causa que es tracta d'una peça de dimensions que permet el seu estudi des de diferents angles, el que no es pot fer amb segons quines peces.⁵⁵⁹

L'altra peça propietat de l'autor és una creu en la qual la figura de Crist hi està realitzada en marqueteria, que guarda totes les característiques que s'han anat apreciand en el conjunt de la seva obra.⁵⁶⁰

La tècnica utilitzada va ser la de "fora pas de serra", amb ajut per aconseguir contrastos d'ombrejat.

⁵⁵⁹ Aquest quadre va ser encarregat pel mateix Navarro Rodón i actualment el conserva la família.

⁵⁶⁰ Per informacions orals del mateix artista i també del marqueter, sembla que d'aquestes creus que se solien col·locar al damunt del capçal del llit, n'havien fet de diferents models i bastants, però no ha estat possible trobar-ne cap altra.

V.5. Qüestions d'iconografia

Per analitzar la iconografia que s'utilitzava entre els anys 1940-1965, tant quan es tractava de produccions per a art sacre com quan eren realitzacions per a art civil, cal tenir present la situació per la qual travessava el país i l'evolució que es va anar produint en tots els camps de l'art. Adoptant com a punt de partida l'art més conservador, deixant a banda, en general, les idees renovadores de l'avantguardisme, l'eclecticisme va transcórrer durant tot el període, avançant de mica en mica cap a la renovació de l'art.

Els elements que s'utilitzaven en els projectes per a marqueteria acostumaven a ser bàsicament els motius que ofereix la naturalesa i els geomètrics, amb múltiples combinacions de formes més o menys esquematitzades, uns i altres formant composicions a les quals es podien afegir formes fantàstiques. La fulla d'acant continuava present en molts dels dibuixos, de la mateixa manera que el llorer, l'olivera o la vinya.

En els dibuixos de tendència isabelina també intervenien algunes figures d'animals, principalment lleons, grifos i aus. També hi havia sovint grutescos on es combinen organismes vegetals amb humans i animals en qualsevol disposició. A vegades són trocs humans que acaben en fullatge o amb cua de peix, rostres on els cabells es converteixen en fulles, centaures i altres.

Els dibuixos florals anaven des de flors en petits detalls fins a centres esplèndids, garlandes i corones, que es podien combinar amb gerros, fruïteres, paneres, instruments musicals o cintes. Tanmateix, les flors podien ser des de molt naturalistes fins a les més esquemàtiques o imaginàries.

D'altres models eren figures humanes soles o configurant escenes entre les quals destacaven les figures femenines representant les quatre estacions, escenes de cacera, marines o representacions de temes religiosos com el naixement, l'epifania, verges i sants entre d'altres.

Les sanefes de cadeneta i de tota mena de composicions també continuaven servint per a la decoració en marqueteria, així com els fistons i cresteries calades que s'incorporaven a les parts altes del mobiliari.

V.5.1 Iconografia en l'art sacre: tradició, eclecticisme i renovació

La influència que l'església exercia en els camps de la família, l'educació i, fins i tot, en les disposicions oficials feia que sense modificar gaire els temes tradicionals, s'incidís especialment en aquells que portaven a la submissió i a la fe cega, buscant la salvaguarda de valors com l'obediència i la família, sobretot en el discurs dirigit a la dona.

La producció d'art sacre, fins a mitjans anys cinquanta, acostumava a tenir tendència al immobilisme, seguint un camí poc definit que tenia com a conseqüència un eclecticisme molt divers. Les esglésies que es van reconstruir en els primers anys, van ser-ho, la majoria de les vegades, imitant models del passat, buscant en la solemnitat de les formes la representació del seu readquirit prestigi.

Es podia realitzar, per exemple, des d'un crucifix de figura torturada pel dolor o un enterrament en urna de vidre, imatges típiques del Barroc, fins a una representació del Crist hieràtic, majestuós en la serenitat, com podem trobar en els crucificats del Romànic⁵⁶¹. De les representacions de la Mare de Déu, se'n troben igualment des de les més tradicionals, sedent o dempeus, a d'altres en línies cada vegada més estilitzades, fins a arribar només a la insinuació simbòlica. Un tractament semblant rebia la figura de Crist o del sant titular de l'església.

Quan els artistes havien de representar el Via Crucis, podien utilitzar solucions absolutament tradicionals o, cada vegada més, van anar optant per la simplificació; només el rostre, símbols de la passió o, simplement, només la creu.

Arribats els anys cinquanta, aquestes representacions van anar deixant enrere les formes més tradicionals, més rebuscades i, paulatinament, va anar prenent peu una iconografia més centrada en buscar l'essencial, sincer i senzill, més d'acord amb el funcionalisme que s'anava consolidant en el gust de les noves generacions. En general, en el decurs d'aquesta etapa es va anar produint una reducció en els elements decoratius de les esglésies, per tant, de la iconografia.

⁵⁶¹ N'és un exemple del primer cas l'enterrament de l'església de Sant Antoni de Vilanova i del segon el crucificat de la capella del col·legi dels Sagrats Cors de Barcelona.

La situació del crucifix suspès sobre l'altar es va anar generalitzant, encara que també s'acostumava a col·locar adossat al mur lateral del presbiteri o, sinó, dempeus presidint l'espai. La figura de Maria va anar perdent aquell entorn de riquesa, color i ostentació d'èpoques passades i el sant titular de cada església acostumava a ser representat en escultura, de vegades dins i d'altres fora del temple.

L'evolució, cada vegada més notòria, cap a una major austeritat de la iconografia religiosa, es devia al moviment renovador de la litúrgia eclesiàstica. Això no vol pas dir que les noves creacions no estiguessin ben arrelades en l'art sacre tradicional, sinó que es buscava en la senzillesa de les formes i en la utilització d'elements materials més a l'abast de tothom, un cert retorn a l'art de l'església en els seus orígens, que responia a la necessitat d'acostar l'església al poble.

Un factor important de canvi era, sens dubte, la represa per part d'alguns artistes dels nous corrents de l'art europeu i americà, que tendien amb força cap a unes manifestacions artístiques no figuratives, que no van arribar a generalitzar-se en l'art de l'església.

Segons Mn. Trens⁵⁶², hi havia dues raons importants perquè l'art abstracte no entrés en les esglésies: la primera, que aquesta concepció de l'art abans havia de ser acceptada per la "sensibilitat popular" i la segona, i fonamental, és que per la mateixa naturalesa de funció didàctica de l'art sacre, la representació abstracta es feia difícil en unes manifestacions de l'art que sempre es pretenia il·lustratiu i concret.

En un moment donat, els artistes van començar a projectar vitralls que no contenien espais historiatos, per aplicar-hi esclats de color, talment com si d'informalisme es tractés. L'espiritualitat buscada en el símbol de la llum va anar adquirint força en els vitralls de les esglésies, principalment a partir dels anys seixanta.

El final de la reconstrucció de moltes de les esglésies malmeses durant la Guerra Civil s'allargà gairebé fins als anys seixanta. En aquest punt es va donar una coincidència amb la necessitat de construir esglésies de nova planta per als nous barris perifèrics de

⁵⁶² TRENS, M., Pvre. "Iglesia y Arte" a *Revista de ideas estéticas*, Madrid, 1959, abril – junio n.66

Barcelona i d'altres poblacions industrioses, que van veure créixer la seva població a causa d'una immigració important, procedent principalment de les migracions del camp cap a la ciutat de bona part de la població catalana i la procedent d'altres llocs de la Península, principalment del sud.

La majoria dels temples de nova planta construïts els anys seixanta, ja responien a la nova idea emanada des del bisbat i que ratificava la doctrina del Concili Vaticà II. L'església es posava al dia en tots els ordres. L'arquitectura religiosa adquiria l'aire dels temps, amb una bona dosi d'austeritat, recuperant el funcionalisme amb llenguatge de modernitat, que podia produir un temple en un espai aïllat, però que moltes vegades eren incorporats entre els edificis de veïns. Les modernes esglésies esdevenien una mena d'auditoris, com a naus industrials en les quals la consigna era la simplicitat ornamental i la senzillesa formal, això sí, tot de bona qualitat, com correspon a la dignitat a què estava destinada. A falta d'aquell passat esplendor iconogràfic, fidels i litúrgia resultaven més propers.

Així, doncs, destacarem un important eclecticisme, amb una evolució cap a la disminució de la iconografia, mentre d'altra banda prenen importància nous temes i anava prenent més força la representació simbòlica.



152 Façana de la Parròquia del Corpus Christi de Barcelona (1963-1965)

Els models iconogràfics: temes més reproduïts.

Des de sempre, els models iconogràfics de temàtica religiosa els ha proporcionat l'església, exercint el seu mestratge basat en el coneixement de les Sagrades Escripures i de la tradició. D'aquí que prenguéssim el moviment renovador de l'art a l'església catalana, ja que emanava d'un clergat compromès amb aquesta renovació i, per altra banda, d'artistes de formació cristiana, sensibilitzats i disposats a treballar per aconseguir la modernització i posar al dia l'art sacre.

La iconografia religiosa està al servei de la predicació, que fa d'aquesta iconografia una interpretació simbòlica i pedagògica per als fidels.

Mn. Manuel Trens i Mn. Joan Ferrando van ser dues de les persones que més van escriure sobre l'art litúrgic i les seves representacions durant tot el període que ens ocupa. Concretament algunes publicacions de Mn. Trens es podien considerar models iconogràfics. Té estudis publicats de l'art religiós des de diferents aspectes, que van des de l'antiguitat fins a l'etapa contemporània.

Llibres com *Les majestats catalanes* o *Las Custodias Españolas*, realment exhaustius i esplèndids, deixen constància de l'extens patrimoni que l'església conserva, principalment entre els segles que van del XII al XVIII. Però en els seus llibres *Iconografia de la Virgen en el Arte Español*, *La Vida y leyenda de la Virgen* o *El Hijo del Hombre*, el que hi trobem són fragments dels Evangelis que eren dels més representats en els projectes i marqueteries que s'han pogut estudiar, o veure, en els diferents espais que s'han recorregut per fer la recerca.

Els temes iconogràfics es van anar reduint, restant com a més habituals la figura de Crist, la Mare de Déu amb el Nen o sense, el Via Crucis i els sants titulars de cada església. Una figura molt representada era el Sagrat Cor, com a símbol de l'amor de Déu per l'home; una altra manera, molt habitual, de representar Crist era amb la figura del Bon Pastor, amb diferents formats. Aquesta és una al·legoria tractada en el Nou Testament i la seva interpretació s'inspira en els diferents evangelis, com en l'evangeli de Sant Lluc (15,3-7) on es parla de l'ovella esgarriada, o en l'evangeli de Sant Joan (10.11-16) on es manifesta que el Bon Pastor coneix les seves ovelles. Aquest tema ja

apareixia abans dels Evangelis en el salm 23 “El Senyor és el meu Pastor”, i en el llibre d’Ezequiel (34,12) “Com un pastor vetlla pel seu ramat...”

En principi, els temes i motius que s'utilitzen en l'art religiós del període que ens ocupa no són tan variats com podria semblar a primera vista i la majoria d'ells cal buscar-los en el Nou Testament. Escenes com les Bodes de Canà (Joan 2,6-11), la multiplicació dels pans i els peixos (Marc 6,30-44; Lluç 9,10-17; Joan 6,1-15; Mateu 15,21-38), l'Últim Sopar (Marc 14,12-21; Lluç 22,7-23; Joan 13,18-30), la Sagrada Família, l'Anunciació, el Naixement, o l'Epifania, juntament amb la realització dels sants de més devoció són les que es troben més sovint juntament amb els àngels.

Segons els Evangelis, Jesús impartia els seus ensenyaments moltes vegades en banquets. S'han d'interpretar les escenes del Nou Testament com les bodes de Canà o la multiplicació dels pans i els peixos com a símbols de l'Eucaristia amb els quals s'anava preparant la realitat eucarística del Sant Sopar, com una apoteosi eucarística.⁵⁶³

És destacable el simbolisme que prenen alguns animals, plantes i objectes inanimats dins de la iconografia: el xai, el colom, el blat, el cep, les balances, l'espasa, l'olivera, el pa, els peixos, el raïm..., entre molts d'altres, que ajuden a entendre el que es vol representar, que per les persones de l'època són totalment recognoscibles a primera vista. Són elements totalment assimilats per les persones que tenen formació cristiana. Els àngels, per exemple, simbolitzen la cort de Déu i el vincle d'unió entre ell i els homes i van ser reiteradament representats en aquest període, cosa que podem comprovar en moltes de les realitzacions estudiades.

Tots aquests temes els trobem sovint representats en les marqueteries, en l'obra d'Evarist Mora a l'església de la Mercè on els àngels són un element molt important. En l'obra de Navarro Rodón, a més a més, dels àngels, sants i representacions simbòliques hi ha representades escenes del Nou Testament.

⁵⁶³, TRENS, M. Pvre. *La Eucaristia en el Arte Español*. Barcelona. AYMÄ, S.L., Editores. 1952, pàg. 35-41

Mn. Trens escrivia l'any 1954: "El Evangelio tan leal a la realidad, la leyenda tan fiel al corazón, al que exige el suplemento de la curiosidad folklorica".⁵⁶⁴

Del format i de la iconografia religiosa de les peces de marqueteria de les quals disposem, se'n dedueix que la seva realització anava destinada a tres usos diferents: iconografia destinada al servei litúrgic, a la devoció privada o a la seva difusió i comerç.

Entre les que anaven destinades al servei litúrgic considerariem els treballs de Lluçia Navarro per a les parròquies de Sant Antoni de Vilanova, de Santa Maria de Sants a Barcelona, de la capella dels Sagrats Cors, també de Barcelona i de l'ermita de Sant Sebastià de Santa Coloma de Farners. De la mateixa naturalesa veuríem l'actuació d'Evarist Mora a la basílica de la Mare de Déu de la Mercè de Barcelona. Totes aquestes produccions dedicades al culte.

D'altra banda disposem d'objectes i marqueteries, amb imatges clarament destinades a la devoció privada. De Lluçia Navarro podríem considerar d'aquest àmbit tres tríptics representant el Naixement, l'Epifania i la Sagrada Família. Els tríptics s'acostumaven a utilitzar com a petits oratoris familiars, que a vegades passaven d'una casa a l'altra en un veïnat.

Evarist Mora va conservar sempre com a element de devoció personal el tríptic de Sant Gabriel, que l'artista va presentar a dues exposicions: la del Foment de les Arts Decoratives l'any 1951 i també la que es va celebrar sobre l'art religiós actual amb motiu del Congrés Eucarístic l'any 1952. En el mateix sentit es poden considerar el quadre de Sant Francesc i el Crucifix de Lluçia Navarro.

Com a mostra de projectes pensats per a la difusió comercial, tenim els quadrets projectats per Lluçia Navarro i també per Ramon Marsiñac, destinats a ser objectes de regal per a comunions i altres esdeveniments.

Cal remarcar que en tots aquests casos la producció era molt cuidada, de qualitat i ben feta, ja fos amb una finalitat o una altra.

⁵⁶⁴ TRENS, M. Pvre. *Santa María. Vida y leyenda de la Virgen a través del Arte Español*. Barcelona. Ed. Subirana. 1954, pàg.8.

El paral·lelisme entre l'art civil i l'art religiós, tan reivindicat per persones com Mn. Trens, Alexandre Cirici o el professor Valverde, progressivament, es va anar aconseguint. Tot i que s'ha dit que l'avantguarda, en general, no havia practicat l'art sacre, no sabem què hauria passat si la Guerra Civil no hagués estroncat tants projectes.

Tenim mostres d'aquest paral·lelisme del mateix Picasso, que als anys trenta va pintar una Crucifixió amb paràmetres semblants al seu Guernica, o de Salvador Dalí que pintava diferents obres durant els anys cinquanta, com la Madona de Port Lligat, el Crist de San Juan de la Cruz, la Crucifixió (Corpus Hypercubus) o l'Últim Sopar.

L'any 1954, al "Saló dels Onze" es presentaven la corona per a un màrtir, de Manuel Capdevila i el Sagrat Cor d'Àngel Ferrant. L'any 1959 Josep M. Subirachs feia en bronze les estàtues de la porta principal del santuari de "La Virgen del Camino". És a dir, alguns artistes ja havien incorporat l'art contemporani a les seves realitzacions per a l'art de l'església.

En un principi, en els anys que van des del I Congrés de Montserrat de 1915 fins a l'esclat de la Guerra Civil, els artistes compromesos en la renovació de l'art sacre acostumaven a ser persones de profundes conviccions cristianes. Però a partir de 1939 la situació va esdevenir diferent, ja que l'art religiós tenia una forta demanda i calia guanyar-se la vida. En un moment o altre gairebé tots els artistes havien treballat en l'art religiós, tan si eren creients com si no ho eren.

Que els artistes es declararessin agnòstics, no vol dir que el tema religiós com a art no els interessés. Possiblement el clima general de devoció cristiana influïa en l'ànim de tothom.

V.5.2. Iconografia en l'art civil a través dels projectes i les marqueteries.

Si es fa una anàlisi dels diferents dibuixos que s'han pogut estudiar, ens adonem de seguida de la reiteració i la continuïtat en els models. Els estudis realitzats sobre la incidència dels mateixos elements decoratius en la Història de l'Art justifiquen aquesta continuïtat. Diu Gombrich referint-se a un dels elements més bàsics en aquests projectes: “la voluta d'acant ofereix un punt de sortida per a totes les activitats bàsiques del dissenyador decoratiu: emmarcament, reompliment i vinculació”⁵⁶⁵. Segons I. Solá Morales “Riegl mostraria la continuïtat en el temps i tot a través de les cultures d'aquestes formes, donat que una vegada configurats aquests arquetipus adquireixen vida pròpia que els permet translacions en el temps i en l'espai”⁵⁶⁶ És a dir, la voluta d'acant resulta útil, i a més a més, s'adapta i evoluciona amb els temps.

El que és cert és que es poden trobar les mateixes fulles d'acant voleiant, més o menys ondulades, en els dibuixos que ornamentaven les pintures de les tombes egípcies, en les peces de ceràmica grega, en les miniatures de llibres d'oracions medievals, en les robes dissenyades per tapisseries de tots els temps, en les marqueteries que guarnien les calaixeres dels segles XVIII i XIX i, fins i tot, ja en temps molt propers a nosaltres, en les rajoles de mosaic hidràulic, en el guarnit dels pastissos, en les catifes, etc.,etc.

De manera semblant podríem parlar de les flors, a vegades plenament identificables i d'altres que s'haurien d'endevinar donada la seva transformació, però sempre presents d'una manera o altra en la decoració. També les figures poden ser naturalistes o de més o menys estilització.

Aquesta continuïtat en els models també era induïda per la utilització per part dels dibuixants dels models que els oferien els repertoris. En parlar en l'estat de la qüestió (1.2.2.) de l'existència de repertoris, ja s'ha explicat que eren força utilitzats com a models fins ben entrat el segle XX. Aquests repertoris, deixant a banda el de Lluís Rigalt⁵⁶⁷, acostumaven a ser estrangers. Com ja s'ha explicat, potser el més important

⁵⁶⁵ GOMBRICH, E.G. *El sentido del orden*. Barcelona. Ed. G. Gili 1980, pàg. 248

⁵⁶⁶ SOLÀ, I. Pròleg a *Problemas de estilo* de Riegl. Barcelona. Ed. G.Gili 1980, pàg. 2

⁵⁶⁷ RIGALT, Ll. *Album enciclopédico – pintoresco de los industriales*. Barcelona. Litografía de la Unión de Don Francisco Campaña, 1857

va ser *Grammaire de l'ornement*⁵⁶⁸, però en trobem d'altres com *L'ornement polychrome*⁵⁶⁹, que s'ofereix com un llibre pràctic i que s'expressa en termes molt semblants a Owen Jones. D'origen italià *Modelli d'arte decorativa*⁵⁷⁰, està compost de 7 volums de làmines acolorides, amb models que podrien adaptar-se a diferents arts decoratives. *L'Album de la decoration*⁵⁷¹, és un conjunt de làmines de models del segle XIX, on el més representat són les flors de tota mena, mides i colors i també la representació de les quatre estacions; els dibuixos estan signats per diferents artistes i els models podrien servir indistintament per paravents, pintures, rajoles, marqueteries...*Farbige flächen decorationen im modernestl, serie I*⁵⁷², és un conjunt de làmines d'artistes vienesos amb models per a diferents indústries, entre elles la marqueteria. Estan molt ben acolorits i són majoritàriament dibuixos modernistes, si bé també hi ha dissenys per a mobles més moderns. Els dibuixos modernistes fan venir a la memòria les noies dansaires dels jardins de Gaspar Homar.

Aquests repertoris només són una mostra per copsar la importància que van tenir en un moment històric concret i de la influència que podien tenir en la continuïtat dels models.

Creats per ajudar als artesans en un moment delicat entre l'artesania i la creixent indústria, no sempre van complir amb aquesta missió, sinó que sovint es copiaven una i altra vegada, no sempre amb cura, amb la qual cosa es vulgaritzaven cada vegada més.

L'eclecticisme és una de les característiques més rellevants en aquests dibuixos del taller Sagarra. La barreja d'estils pot ser subtil o molt notòria, es poden trobar els mateixos elements com en el cas dels dibuixos neoisabelins, en els quals les fulles d'acant, alguna flor i ocells són els mateixos motius que en l'isabelí però, en les recreacions de Ramon Marsiñac van deixant de ser uns "grutescos" una mica indefinits, per convertir-se en unes volutes molt més carnes, més ampul·loses. El mateix passa amb els ocells i les flors, que cada vegada prenen més protagonisme.

⁵⁶⁸ JONES, O. *Grammaire de l'ornement*. Londres-París. Ed. Bernard Quaritch, 1856

⁵⁶⁹ RACINET, M.A. *L'ornement polychrome*. París. Ed. Librairie de Firmin – Didot Frères, Fils C^a, 1869

⁵⁷⁰ *Modelli d'arte decorativa, 7 volums*. Milano. Ed. Preiss. Bestetti (no porta data d'edició però pel seu contingut sembla editat a començament del segle XX, o potser a finals del XIX)

⁵⁷¹ *Album de la decoration, 3 volums*. París. Ed. Calavas(no porta data d'edició)

⁵⁷² Aubert, C., Koller, h., Lehner, J., Patek, A., Bauer, h., Hallubetz, R., *Farbige flächen decorationen im modernestl, serie I* (no porta data d'edició)

Altres vegades el que els fa del segle XX és la introducció de nous elements, com quan en un dibuix de regust neoclàssic, on correspondria un instrument musical, hi trobem una coctelera.

Els canvis en el mobiliari també fan que es produeixin altres formes de dibuixos, com passa amb els projectes per a portes d'armari, moble que definitivament havia substituït a la calaixera.

Quan es tracta de paisatges o figures, encara que siguin al·legories o representacions de temps passats, els dibuixos delaten l'estil de l'època que es van realitzar, assentant-los en el moment en què són fets. També hi ha uns temes que es posen de moda i això els fa de l'època. Per exemple, les figures de noies representant les quatre estacions o escenes de cacera.

Cap a la meitat dels anys cinquanta es van apreciar canvis en aquests projectes, que gairebé sempre tendeixen a la simplificació, evitant l'ornamentació exagerada. S'accentuen els dibuixos en línies més geomètriques, més netes, fins i tot quan es tracta de dibuixos florals. Evidentment no es pot generalitzar, però una de les coses que mostra aquesta tendència a la simplificació és que s'eviten les orles tan conegudes de fulles d'acant i es fa més ús dels filets de diferents colors i mides per fer els emmarcaments: greques i sanefes

V.6. Evolució dels gustos estètics i canvis en la tipologia del mobiliari (1940-1965)

L'evolució dels gustos decoratius en la societat catalana va tenir moments diferenciats, principalment condicionats per la situació econòmica, encara que no es pot oblidar la complicada situació social per la qual passava el país; por, autocràcia, aïllament... van ser la tònica en els primers anys de la postguerra, per iniciar-se als anys cinquanta un creixement econòmic que havia de desembocar en el “desarrollisme”.

Estudis sobre l'art que es realitzava durant aquesta etapa històrica del país se'n fan a Espanya partir de la mort del Dictador, l'any 1975. A Catalunya segons X. Barral⁵⁷³, només Alexandre Cirici havia publicat sobre el tema. De tota manera, tant A. Cirici⁵⁷⁴ el 1977 com A. Bonet Correa⁵⁷⁵ el 1981 i, fins i tot, X. Barral el 1996 sembla que compartien la idea que l'art que es va portar a terme durant el primer període del franquisme no es pot considerar propi d'una estètica preconcebuda com a idea d'un estil que es pogués anomenar franquista. En tots tres estudis se'l compara a produccions germàniques i italianes i el que se'n pot deduir és que, més que una imposició des del comandament, a Espanya i també a Catalunya es pot parlar d'un cert mimetisme cap a aquestes tendències foranes que no pas de creació d'una estètica del règim.

Del que sí que es pot parlar és de l'aprofitament de les tendències artístiques més conservadores enfront de les produccions més avantguardistes que van iniciar-se durant el període republicà. Aquest conservadorisme tenia l'origen en un canvi marcat dels gustos de la clientela, que obligava a arquitectes i artistes a un cert grau d'autocensura i també al fet que molts dels artistes més avantguardistes es van exiliar. Aquesta tendència era visible sobretot en arquitectura, però, per extensió, també es feia evident en el mobiliari.

Pot servir d'exemple, la casa que l'arquitecte Francesc Folguera va edificar per a la família de Tecla Sala a la cantonada de Via Laietana - Casp. Aquesta casa construïda durant la República tenia uns trets força moderns, mentre que la reforma que es va fer

⁵⁷³ BARRAL, X., BOHIGAS, O., CIRLOT, L., CORREDOR-MATHEOS, J., JARDÍ, E., LLORENS, T., LLORENTE, A., PIÑÓN, H., SAMSÓ, J., TÀPIES, A. *L'art de la Victòria*. Barcelona. Columna Ed. 1996 pàg. 10

⁵⁷⁴ CIRICI, A. *La estètica del franquisme*. Barcelona. Ed. G. Gili, S.A. 1977

⁵⁷⁵ BONET, A., UREÑA, G. BONET, J.M., DIÉGUEZ., S., FONT, D., GRIMAU, C., RAMÍREZ J.A., *Arte del franquismo*. Madrid. Ed. Càtedra, S.A. 1981

després de la Guerra Civil, pel mateix arquitecte i per al mateix propietari, va donar a l'edifici un aire molt més historicista.

En la primera etapa del règim franquista (1939-1952), es van donar unes circumstàncies concretes que cal diferenciar de la resta del període. El nou govern que s'instaurà a partir de 1939 es va envoltar d'adeptes fidels a la seva causa, que van ser els beneficiaris de totes les prebendes. Això va fer possible que ascendís en l'escala social una nova burgesia que alguns anomenen de "l'estraperlo".⁵⁷⁶ Enriquits en poc temps, en un afany per mostrar el seu nou nivell social, mostraven la necessitat d'adquirir béns que el fessin visible: cases, mobiliari, automòbils, joies i tota mena d'objectes decoratius. Es va posar de moda la llar bastida imitant el gust isabelí, el que explicaria la gran quantitat de marqueteries que es van realitzar en aquest estil durant aquests anys.

Passats els primers anys de la postguerra, en la següent etapa (1953-1969), les coses van anar canviant. Trets interessants d'aquests canvis es podrien considerar la finalització del racionament de qualsevol producte, no només alimentari sinó que amb una major obertura a l'exterior, es van començar a importar materials amb el que s'acabava l'autarquia en què fins llavors s'havia hagut de viure. D'altra banda, el ràpid creixement del turisme, que en aquests anys es va convertir en la font d'ingressos més important del país, va contribuir a l'expansió de noves modes i maneres de fer.

Els canvis en les tipologies del mobiliari es van anar produint per circumstàncies molt diverses; a vegades per evolució i d'altres, perquè sorgien noves necessitats que conduïen a la creació de nous mobles. (Recordem, per exemple, la introducció del moble bar o els construïts per contenir la radio o la gramola i, més tard, el televisor). Les modes en el mobiliari sempre han seguit l'evolució de l'arquitectura i potser més conservadora que aquesta, ja que havien de compartir l'espai vital de l'usuari de manera molt directa i costava introduir les novetats a casa, tenint en compte que fins ben entrat el segle XX els mobles es compraven per a tota la vida.

Aquest gust pel mobiliari que havia estat de moda al llarg del segle XIX, exceptuant l'etapa modernista, va portar al fenomen dels *revivals*, principalment neoisabelí o

⁵⁷⁶ CIRICI, A. "L'art de l'època de l'estraperlo i l'oasi de Montserrat" a *Serra d'Or* 18 1976, pàg. 827-834.

d'influència del neoclàssic. El noucentisme com a moda que pren model del passat, també va ser una de les tendències acceptades, mentre que el moble d'inspiració *Decó* i Modern van ser arraconats com la resta de les avantguardes. De tota manera, encara que fos en cercles reduïts, el mobiliari en les tendències del *Déco* i el racionalisme sempre van tenir adeptes entre la gent més cultivada.

La caixa i la calaixera s'havien substituït progressivament per l'armari i el tocador amb mirall, el llit havia perdut part de la seva ampul·lositat i els coronaments eren més senzills. Els dormitoris disposaven de dues tauletes de nit i cadira i sillonet calçador. El rebedor quedava constituït per la consola, el mirall i el penja-robes. El menjador per la taula, sis cadires, el bufet i la vitrina. Les marqueteries de més o menys qualitat segons fos la del moble, gairebé sempre hi eren presents, principalment en els penja-robes i les consoles⁵⁷⁷.

Les ornamentacions en marqueteria van tornar a ser reproduïdes una i altra vegada, provocant una revifalla d'aquest ofici que va fer que els tallers que s'hi dedicaven, tinguessin més feina de la que podien fer. Per a aquests mobiliaris, segons el client, es podien realitzar marqueteries de molta qualitat o, quan es tractava de moble més ordinari, marqueteria seriada i amb materials més senzills.

En la pràctica, el mobiliari, en general, es va anar estandarditzant i la introducció de materials com els metalls, el vidre o la fòrmica en la confecció de mobiliari, van anar fent inviable la decoració amb marqueteria. Aquesta situació va començar a fer-se evident a partir de finals dels anys seixanta, quan va tenir lloc l'inici d'una davallada de la feina en els obradors de marqueteria, de la qual ja no s'han refet, quedant aquesta artesania com un fet residual en la decoració.

⁵⁷⁷Per a aquests penjarrobes i consoletes de diferents mides i qualitats, les més corrents acostumaven a realitzar-se amb fons d'ukola i sicòmor.

V.7. La marqueteria del taller J. Sagarra (1940-1965)

Es podria suposar que la marqueteria de l'època seguia l'evolució normal de les arts plàstiques durant aquests anys, però cal tenir present que la marqueteria és un ofici en el qual es practica una tècnica per realitzar un art decoratiu, que depèn molt dels gustos de la clientela i que les seves produccions sovint estan destinades a objectes utilitaris. També es dona la circumstància que els projectes originals encarregats a artistes i decoradors, que eren els que podien oferir una obra creativa més interessant, només estaven a l'abast de les elits. Molts dels projectes encarregats directament al taller J. Sagarra i preparats per Ramon Marsiñac s'ajustaven millor als gustos decoratius d'una emergent nova burgesia i amb el pas del temps a la classe mitjana i obrera.

Quan ens referim a la marqueteria com a art, ho fem pensant en dos conceptes diferents: la marqueteria com a vehicle per expressar el projecte d'un artista o que el treball per la seva excel·lència es mereix aquest tractament.

V.7.1. Consideracions al voltant de la marqueteria de J. Sagarra (1940-1965)

Durant els anys quaranta els artesans a Catalunya van seguir treballant amb els mateixos paràmetres que abans de la Guerra Civil, fet provocat per la mateixa inèrcia i també perquè el nou Govern espanyol propiciava l'immobilisme en tots els camps, principalment en el món cultural. La industrialització era feble i els oficis artístics es van continuar valorant fins ben enllà dels anys cinquanta.

La marqueteria artística del taller de J. Sagarra va estar sempre realitzada segons la tradició de l'ofici, après de pares a fills, fiats en el seu profund coneixement de les tècniques i dels materials a utilitzar, sense passar cap dels components de la nissaga per escoles, ni de dibuix ni de tècniques mecàniques, sense cap concessió al que podia suposar una modernització de l'utilatge del taller, i valorant molt positivament la seva posició d'artesans amb prestigi, amb marca, defugint qualsevol altre denominació. De feina no els en faltava, es guanyaven bé la vida i se sentien satisfets.

A diferència del que passava en l'ofici l'estructura administrativa de l'empresa, a partir de mitjans dels anys quaranta, es va modernitzar sota la direcció de Josep Sagarra Puiggròs. En aquest sentit es modernitzava perquè passava a ser dirigida com una empresa industrial, separant la producció de la comercialització dels seus productes. Mentrestant la producció es portava a terme, dirigida per Fernando i Joan Sagarra Puiggròs amb la més absoluta ortodòxia.

La marqueteria als anys quaranta i cinquanta gaudia de bona salut perquè el mobiliari de la llar seguia ancorat en les modes del clàssic francès, d'una manera estable, sovint amb marqueteria per a la ornamentació. Els anys seixanta encara van ser de puixança ja que tot i que en el mobiliari s'anava introduint el gust pels models dels països del nord (fustes llises, corbades i blanques), com que el creixement del país passava per un bon moment i el poder adquisitiu de les famílies i empreses havia crescut, un fort augment en el consum feia que tinguessin més clients potencials.

L'inici de la davallada de les comandes per a marqueteria va tenir lloc a finals dels anys seixanta, quan alhora es perdien encàrrecs d'altres productes que el taller realitzava per a diferents indústries, a causa de la progressiva implantació de nous sistemes de treball

que feien que deixés de ser rentable fer-los manualment. En general aquesta era la tendència de totes les artesanies, a causa de factors que cada vegada prenien més protagonisme. Un d'aquests factors era la producció industrial de béns de tota mena que inundaven el mercat, un altre la recerca del rendiment econòmic i un tercer l'acceleració del consum sota la pressió de la publicitat en els mitjans audiovisuals.

Fent una anàlisi del material examinat en aquest treball, podem afirmar que la marqueteria va ser utilitzada principalment quan es tractava de mobiliari clàssic, per tant, el gruix més important dels projectes pertany a models neoisabelins i de tendència al neoclàssic. Això tenia una certa lògica en una situació en la qual era important no significar-se i permetia realitzar una decoració bonica, però poc compromesa. El mateix passava en la pintura que també acostumava a ser de flors i paisatges, perquè durant els anys a què es limita l'estudi el client majoritari continuava sent la burgesia conservadora.

La marqueteria sempre adquireix un valor diferent quan podem dir que és d'autor, quan la firma d'un artista referenda el valor d'un treball artesanal. La marqueteria del taller J. Sagarra té moltes vegades aquest reconeixement que és singularment apreciat quan el producte realitzat va dirigit a espais de culte, perquè acostuma a reunir les millors qualitats de l'artista, l'artesà i l'industrial.

A partir dels anys seixanta, una industrialització creixent aparellada amb el naixement del disseny, va prescindir tant com li va ser possible dels oficis artesans que eren, fins aquell moment, els qui originaven la producció en molts camps. A l'artesanía se li obrien tres possibilitats: crear articles útils o no amb un alt valor afegit que convertiria l'artesà en artista, prendre part d'alguna manera de l'empenta creadora del disseny participant-hi o restar en la continuïtat, el que a la llarga suposava la desaparició dels oficis manuals. Això ho explica molt bé Jesús-Àngel Prieto, professor de l'Escola Massana i estudiós de l'evolució de l'artesanía, quan parla de tres valors: el valor de l'ús (utilitat pràctica), el valor del canvi (valor comercial) i el valor del signe (valor simbòlic)⁵⁷⁸.

⁵⁷⁸ PRIETO, J. À. *Diseñando con las manos: proceso y proyecto en la artesanía del siglo XXI*. Pàg. 15-20. <http://issuu.com/fundesarte/docs/disenando-con-las-manos>

Les poques possibilitats que tenia la marqueteria d'industrialitzar-se, la deixava enfront dels tres camins dels quals parlàvem en fer referència a l'artesanía en general. L'immobilisme de l'ofici i les dificultats per a la seva modernització van ser obstacles difícils de superar i que van condicionar el canvi generacional.

Buscant un marc que pogués servir de referència a la situació de la marqueteria artística del taller J. Sagarra i alhora veure quines coincidències o diferències hi havia en l'evolució dels oficis dedicats a les arts decoratives a Catalunya, es detecta que a partir del moment en què el racionalisme - funcionalisme va anar prenent forma en el gust de la societat catalana, comencen a desaparèixer totes les arts murals, perquè la implantació d'aquest nou llenguatge plàstic comportava la utilització de nous materials que, buscant la sinceritat del racionalisme, no es dissimulaven amb decoracions sobreposades, sinó que les rajoles, el ciment armat o les bigues es llüien, i deixen de ser necessaris els vitralls, esgrafiats, pintura al fresc, mosaics, etc.

Els paral·lelismes entre l'arquitectura i el mobiliari són evidents i tenen sentit perquè els arquitectes exerceixen sovint de decoradors d'interiors projectant mobles. Per tant, en un context de generalització d'una arquitectura racionalista, que s'identifica amb l'arquitectura moderna i que es fonamenta en el desig d'una societat ordenada i amb admiració per les màquines com a metàfora de modernitat, l'ornamentació adquiria una identitat irracional, no moderna.

Els canvis de la societat al llarg d'aquests anys eren de tot ordre i cada vegada més ràpids. Pel que fa referència a les artesanies es van donar diferents situacions que serveixen per il·lustrar-ne les possibilitats d'algunes en determinats moments. Per exemple, els anys quaranta i cinquanta els esmalts estaven de moda, s'ensenyava aquesta tècnica acolorida i minuciosa, que contava amb un artífex, Miquel Soldevila, que li va saber donar un valor afegit. Passat aquest període, durant els anys seixanta i setanta, va prendre molta empenta l'ensenyament i pràctica de la ceràmica, no pas d'ús sinó que, a través de l'obra de Llorens i Artigas amb les seves ceràmiques de formes tradicionals i les seves col·laboracions amb Picasso i Miró va adquirir un prestigi com a obra artística, que va donar com a resultat una generació de ceramistes reconeguts⁵⁷⁹.

⁵⁷⁹ Segons Jesús Àngel Prieto l'ensenyament d'aquestes matèries a l'Escola Massana van ser molt importants.

En orfebreria i joieria sempre hi ha hagut continuïtat. Als anys quaranta Ramon Sunyer realitzava el tron de la Mare de Déu de Montserrat. Des de 1959, Manuel Capdevila ensenyava a l'Escola Massana amb un estil totalment renovat.

El cas del tapís és diferent al d'altres artesanies, perquè a Catalunya no hi havia una tradició d'aquesta especialitat, l'única vegada que es va intentar va ser durant els anys vint per part de Tomàs Aymat. L'inici real del tapís català té lloc l'any 1955 en adquirir Miquel Samaranch la manufactura Aymat, tenint lloc l'any 1961 una primera exposició de tapissos a la Sala Parés. A partir d'aquell moment el tapís a Catalunya s'ha consolidat amb èxit amb una obra del tot contemporània realitzada per artistes de la categoria de Grau Garriga, M. A. Raventós o Miró, amb creacions abstractes de colors violents i grans textures⁵⁸⁰.

En conjunt s'aprecia que aquestes artesanies han optat per una bona preparació i per la realització de productes que estan més a prop del valor del signe que del valor de l'ús, i que són oficis artesans però que prenen part del disseny de manera activa.

La marqueteria forma part del grup d'oficis artístics que no es va poder adaptar als nous temps. A partir del moment en què el mobiliari que anomenem nòrdic arriba al mercat català i té èxit, la marqueteria deixa de generar interès i neix una nova sensibilitat en la qual triomfa el disseny, la bellesa de les formes i els materials, un sentit pràctic de la vida.

La davallada que va experimentar el negoci de la família Sagarra es va generalitzar a tots els tallers de marqueteria. L'únic taller que va adoptar tècniques i materials nous aplicant sistemes de treball industrials va ser el d'en Jaume Sagarra, que es va especialitzar en la fabricació de rètols amb les tècniques més avançades, evolucionant cap a la industrialització a partir dels coneixements de l'ofici de marquer.

Sense poder afirmar que la situació fos igual a tot arreu, la realitat és que en la majoria de països d'Europa l'artesanía i els oficis artístics s'havien anat perdent abans que a Catalunya. En els països més industrialitzats el procés s'havia produït abans. Si aquí van

⁵⁸⁰ MIRALLES, F.. *Història de l'Art Català Vol.VIII*. Barcelona. Ed. 62, S.A. 1983, pàg. 290

sobreviure durant més temps va ser precisament per l'endarreriment en el procés de modernització de la indústria.

Entre el 1940 i el 1965 el disseny i l'arquitectura a l'Europa Occidental van canviar molt. En l'estudi que se'n fa en el catàleg de l'Exposició "París 1937-1957"⁵⁸¹ queda establert que la influència dels nous dissenys per a mobiliari procedia dels països nòrdics, principalment de Suècia i Finlàndia. En un altre catàleg de l'exposició "Europa de postguerra 1945-1965" es fa un recorregut per diferents països per determinar la situació en aquestes matèries, que amb diferents matisos ens porten a la mateixa conclusió: l'adopció de mobiliari amb un estil funcional amb materials com la fusta laminada i premsada, el vidre, el tub de metall, entre altres⁵⁸². No s'hi troba la més mínima referència a qualsevol art decorativa.

⁵⁸¹ *París 1937 – París 1957 créations en france*. París. Centre Georges Pompidou. 28 mai – 2 novembre 1981, pag. 430-450

⁵⁸² *Europa de Postguerra 1945 – 1965 Arte después del diluvio*. Barcelona – Viena. Fundación "La Caixa" y Ministerio de Educación y Asuntos Culturales de Austria. 1995

V.7.2. Els projectes per a marqueteria artística de l'Arxiu Sagarra.

L'estudi de la marqueteria del taller J. Sagarra s'ha portat a terme a partir dels projectes continguts en l'Arxiu Sagarra i les marqueteries que s'han pogut localitzar per separat, ja que poques vegades es corresponen els uns amb les altres. Donat el cas que es disposi del projecte i de la marqueteria corresponent caldrà considerar encara que en el resultat final intervenen dues persones amb oficis ben diferents: el projectista per una banda i el marquer per l'altra, i que el treball de cadascú condiciona el resultat final.

Comentarem per separat l'obra civil de l'obra religiosa, ja que cada una té unes característiques i necessitats pròpies. Les diferències tenen l'origen en la situació precedent a la Guerra Civil: les arts plàstiques van viure uns anys de molta activitat i renovació durant el període d'entreguerres, que es va estroncar amb la Guerra Civil i l'èxode de la majoria d'artistes més avantguardistes, el que va suposar el retorn a un art més conservador. Aquest seria el punt de partida de l'art civil a partir de l'any 1940.

Pel que fa a l'art sacre la situació era una altra, perquè l'església no havia avançat gaire en l'acceptació de l'art de l'època, en la preguerra. Deixant de banda alguna realització modernista com l'altar de la Immaculada del Monestir de Montserrat de Josep M. Pericas (1910)⁵⁸³, la decoració de les esglésies continuava resolent-se amb els models medievals, principalment el gòtic, que era considerat gairebé com a sinònim de l'art de l'església.

Per clarificar aquestes diferències pot ser útil comparar dos fets que es produïen els anys 1947-48. A Montserrat s'inaugurava el tron de la Mare de Déu de Montserrat i la renovació integral que havia tingut lloc al Monestir, amb tendència al Noucentisme. Mentrestant, al mateix any neix a Barcelona el grup Dau al Set, que obria un nou camí d'avantguarda. És a dir, l'art sacre arrela en el Noucentisme i l'art civil en l'art avantguardista. Per l'art de l'església el Noucentisme és un avenç, ja que deixa enrere romànics i gòtics, alhora l'art civil, almenys d'algunes elits, fa un pas endavant seguint el camí de l'art europeu i americà.

⁵⁸³ SOLER, J.M. Abat de Montserrat. *Tot Montserrat*. Montserrat. Ed. Fisa Escudo de Oro, S. A. 2007, pàg. 50

Quan parlem de necessitats diferents ens referim a l'aspecte didàctic amb que l'església acostuma a utilitzar les imatges en els espais de culte, mentre que en l'art civil pren més l'aspecte de demostració de luxe. Evidentment tant en un àmbit com en l'altre hi ha excepcions.

Aspectes que condicionen la preparació dels projectes

La idea de la independència del projectista o el dissenyador no es pot mantenir perquè el seu treball depèn del fabricant i del públic i, per tant, la seva creativitat la condicionen sovint poders externs que poden ser econòmics, estètics, morals, etc. i que configuren la identitat de la societat.

Entre el gran nombre de dibuixos que el taller ha conservat, exceptuant uns quants projectes esparsos, la gran majoria no porten la firma de l'autor ni la data de la seva preparació, perquè si un decorador, un ebenista o un dibuixant aliens a l'empresa eren els qui aportaven al taller el seu projecte, el dibuix havia de ser retornat al propietari, per evitar que se'n pogués fer ús sense la seva autorització.

Només en els casos en què el taller era qui encarregava els projectes, els dibuixos passaven a ser de la seva propietat. Aquests eren els calcs que es guardaven en les carpetes de l'Arxiu Sagarra per poder ser reutilitzats com a models si en alguna altra ocasió els feia falta, ja fos de manera total o parcial. Hi havia dibuixos que tot i ser propietat del taller eren reservats, en exclusiva, només per algun client habitual, cas que es donava principalment amb els ebenistes.

Procedir a la identificació de l'autor material d'aquests dibuixos presenta una dificultat relativa, ja que s'ha pogut comptar amb l'assessorament de Fernando Sagarra a l'hora de revisar aquest material. Una gran majoria són obra de Ramon Marsiñac, que va col·laborar permanentment com a projectista del taller durant els anys que abasta aquest estudi.

Ramon Marsiñac preparava els dibuixos per a marqueteria però no sempre la idea creadora era seva. El projecte era realitzat a partir d'una comanda del taller, que podia ser d'un dibuix original segons les indicacions del cap de l'obrador, que s'ajustarien al

que aquest hagués convingut amb el client o igualment podia tractar-se d'adaptacions d'algun dels dibuixos propietat del taller o apareguts en revistes o repertoris i fins i tot esbossos. La feina d'aquest professional consistia en aquests casos en preparar en mida real els dibuixos i adaptar-los a les necessitats de la marqueteria. També hi havia ocasions en què la idea naixia del mateix dibuixant, però això no passava gaire sovint⁵⁸⁴.

La tècnica del dibuixant quedava limitada en algun aspecte per les necessitats de la feina. Evidentment, el dibuix conservava l'empremta estilística de cada projectista, però tenint present que el traç havia de ser continu per evitar confusions a l'hora del vogit, per part de l'artesà. Cada peça formava un dibuix tancat, que caldria realitzar en materials diversos o combinant en direccions diferents les vetes de les fustes, amb la finalitat d'aprofitar les textures, les llums i les coloracions per aconseguir un bon resultat.

Aquests dibuixos havien estat realitzats sobre paper vegetal i el traç calia que fos molt fi, per la qual cosa estaven fets a ploma i amb tinta xinesa. En el cas dels dissenys geomètrics calia tenir en compte que complís estrictament les normes de la simetria.

Quan el dibuix estava preparat a mida sobre paper vegetal, se'n treien còpies guardant l'original per si calia tornar-lo a utilitzar. Pintar el dibuix en colors ajudava a veure el resultat del treball, com podem comprovar en la fitxa del projecte n. 80, i marcar sobre el dibuix la direcció de les vetes de la fusta de les xapes, podia ser molt útil a l'hora de situar-les. Cal dir que si no es tractava d'algun projecte d'especial dificultat els professionals avesats no acostumaven a fer-ho. L'aprofitament de les diferents textures, dibuixos i colors naturals de la fusta és fonamental perquè ressaltin els diversos matisos del dibuix.

Els dibuixos originals, quan eren preparats per artistes decoradors, arribaven al taller amb les mides reals i preparats per poder realitzar la marqueteria. Tal és el cas dels

⁵⁸⁴ Els projectes no anaven firmats, però en alguns casos projectista i marquer es comunicaven amb notes al marge dels projectes el que confirma la continuïtat en el treball conjunt.

projectes conservats de Calonge, Mora i Navarro que s'han pogut localitzar. És a dir, no aportaven només la idea, sinó que eren especialistes en aquesta mena de treballs.⁵⁸⁵

I encara hi ha altres particularitats que condicionen el treball de l'autor dels dibuixos, la primera de les quals és que el dibuix es prepara de manera trossejada, de forma similar a la preparació dels dibuixos per a vitralls, amb la dificultat afegida de comptar amb una paleta de colors reduïda, que exigeix, per aconseguir els matisos o contrastos volguts, treballar també en l'estudi de cada material per aprofitar de la millor manera les seves característiques⁵⁸⁶. És per això que el dibuixant tenia un mostrari de xapes igual que el que tenia el marqueter, i encara que era el projectista el qui en principi escollia els materials, sempre calia l'assessorament final del marqueter que amb la seva experiència podia assegurar un bon resultat final.



153 Dibuix realitzat per Ramon Marsiñac (20,8 x 14,2 cm.)

El marqueter, conscient sempre del seu paper subordinat dins el conjunt de l'obra, amb l'amor propi d'un bon artesà, treballava buscant la perfecció en la feina amb la finalitat que la clientela li fos fidel, i augmentar, de passada, el seu prestigi dins d'aquesta

⁵⁸⁵ S'han trobat en el taller molt pocs d'aquest projectes preparats pels seus creadors, però s'han pogut veure i estudiar en el arxius corresponents.

⁵⁸⁶ D'aquests procediments professionals i les seves dificultats, n'ha fet esment Lluçia Navarro Rodón, que durant molts anys havia preparat dissenys tant per a la realització de vitralls com també per a marqueteries, a vegades de manera simultània.

artesania. Tenir aquest reconeixement, no sols reportava clients més interessants, sinó que també obligava a mantenir un nivell alt de coneixements de tècniques i materials, així com treballar amb els millors operaris de l'ofici. Aconseguir un segell propi dins d'un ofici era molt important.

Plantejament d'un projecte

Potser per descuit, o tal vegada per la confiança existent entre l'artista i l'artesà, hi ha en el taller alguns dibuixos firmats, dels quals es parlarà a part. Per aquesta escletxa es pot entrar a visualitzar la diversitat de les feines que, des de sempre, l'empresa havia realitzat per a decoradors i artistes. Precisament, uns esbossos d'un projecte localitzats entre la documentació del taller Sagarra ens ajudaran a comprendre millor el procés de realització d'aquests treballs.

Les il·lustracions 154, 155, 156 i 157 mostren els primers passos d'un projecte: les formes del mobiliari i la situació de les marqueteries en el moble, les mides i les indicacions per a la seva composició, un primer esbós i un dibuix ja preparat per realitzar la marqueteria.⁵⁸⁷

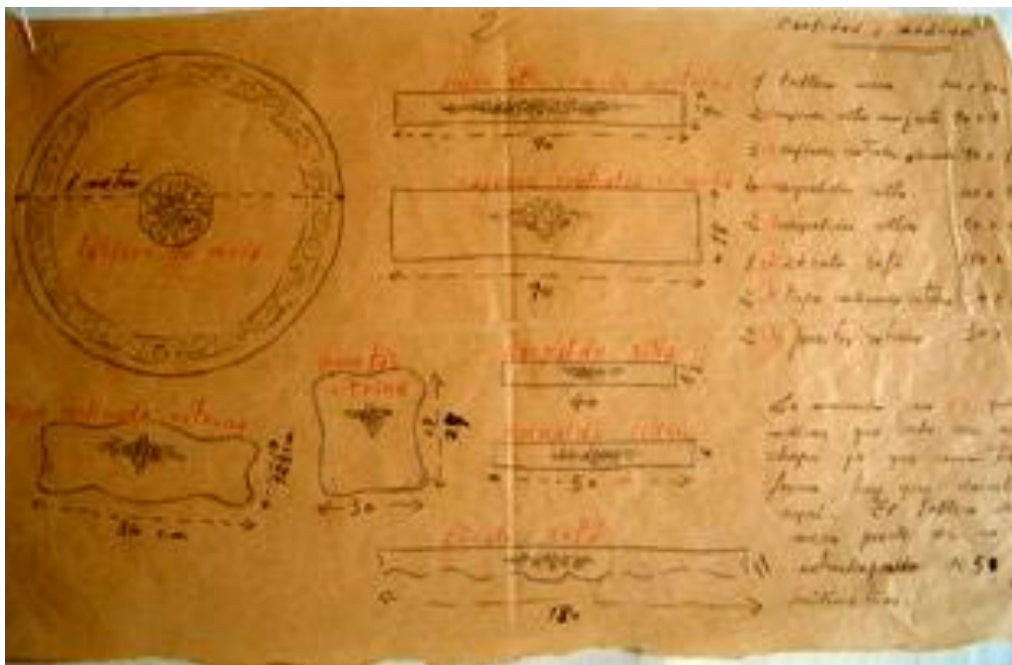


154 Esbós d'Evarist Mora assenyalant la situació de les marqueteries en el mobiliari

⁵⁸⁷ Projecte d'Evarist Mora.



155 Esbós dels dibuixos florals d'Evarist Mora



156 Document en el qual s'assenyala les mides i la quantitat de les marqueteries



157 Dibuix preparat per a marqueteria indicant els colors que ha de contenir

Un aspecte que pot confondre sobre l'autoria o el moment de la confecció d'aquests projectes és la feina de restauració de marqueteries que el taller ha realitzat des de sempre, tan per a clients particulars com per a antiquaris, el que ha fet possible recollir un nombre extraordinari de models, dels que no sempre se'n coneix l'origen. Es fa difícil saber quan es tracta de dibuixos procedents de restauracions, perquè també era el mateix dibuixant el qui preparava les "mariones" i, per tant, el traç és el mateix. Un altre element de distorsió és que de falsificacions sempre se n'han fet i per aquest motiu alguns dels dibuixos s'han reutilitzat durant tot el període estudiat.

Si s'hagués pogut fer una datació ordenada de manera cronològica, l'evolució de l'art en aquests vint-i-cinc anys, s'hauria clarificat una mica més, però això ha estat possible només en alguns casos i l'ordenació s'ha fet de manera que sols pot ser aproximada.⁵⁸⁸

L'estudi d'aquests projectes per a marqueteria artística té un interès especial per deduir quins eren els gustos decoratius de l'època (1940-1965). Aquests dibuixos, eren comandes fetes per a clients de diferents situacions econòmiques i socials. Es podia tractar tant d'encàrrecs de professionals de l'ebenisteria com d'antiquaris, demanats per decoradors o per clients particulars, tant de Barcelona com de comarques. Aquestes circumstàncies fan que el conjunt d'aquests projectes sigui un reflex de les predileccions decoratives d'una capa molt àmplia de la societat, que formava part d'una manera o altra de la clientela del taller i, per tant, donada la quantitat de models, d'uns gustos força generalitzats al llarg d'aquestes dates.

Bona part del contingut d'aquest treball es basa en l'estudi d'aquests dibuixos per a la marqueteria, que ha tingut com a impuls la reivindicació d'un ofici manual, que molt sovint s'ha portat a la perfecció passant, tot i així, bastant desaperebut.

⁵⁸⁸ Els encàrrecs arribaven al taller per diferents camins, moltes vegades directament des d'alguna parròquia. Segons testimoni oral de Fernando Sagarra els models provenien sovint d'estampes i gravats que aportaven sacerdots o mecenes devots. Quan es donava aquesta circumstància, era Ramon Marsiñac qui preparava els dibuixos corresponents, que una vegada aprovats pel client eren passats als calcs per poder transformar-los en marqueteria artística.

Aquestes estampes i gravats representaven, alguna vegada, la imatge desapareguda, cremada o malmesa durant la Guerra Civil.

V.7.2.1. Projectes de marqueteria per a ús civil

Considerem marqueteria civil aquella que ha estat realitzada per encàrrec per a clients particulars o públics, destinada a la decoració d'interiors. Plafons murals per ornamentar un espai, aplicació a tota mena de mobiliari per a la llar i establiments comercials, també a instruments musicals, armes, etc. Les possibilitats d'aplicació són molt amples.

La majoria de projectes de l'Arxiu Sagarra van ser preparats per Ramon Marsiñac per a marqueteria civil, la qual cosa no queda reflectida en el recull que s'ha fet de marqueteries realitzades pel taller per diverses raons. Entre aquestes raons és determinant l'anonimat dels marqueters que fa que es recordi molt poques vegades qui va fer els treballs, també és difícil l'accés a la privacitat de les cases i principalment perquè en els quasi cinquanta anys transcorreguts la marqueteria ha anat desapareixent de la decoració habitual, el que fa que hi hagi molt poca informació⁵⁸⁹.

Una de les característiques més important d'aquests projectes era l'eclecticisme, que donava peu a neo estils. Durant els anys que comprèn el període estudiat es continuava treballant amb dibuixos neoisabelins, de tendència al neoclàssic, neo Déco, neonouetistes i geomètrics, però s'hi van anar afegint projectes de noves tendències amb el pas del temps.

La producció de models neoisabelins va ser constant en el taller, principalment fins a finals dels anys cinquanta del segle passat, quan el mobiliari més comú acostumava a ser còpia dels mobles clàssics amb marqueteries de "grutescos". La seva realització per a reproduccions o restauracions es va anar realitzant amb més o menys quantitat i qualitat fins al tancament de l'empresa. Hi ha moltes variacions de projectes d'aquest *revival* dibuixats per Ramon Marsiñac, els quals van anar evolucionant. Els dibuixos que preparava a la manera neoisabelina, durant els anys quaranta, eren imitacions de models antics, que al costat dels que va fer més endavant resultaven ser tímids "grutescos" sense caràcter. A partir dels anys cinquanta en els seus dibuixos neoisabelins es pot detectar que ja no eren còpies d'altres sinó pròpies, perquè va arribar

⁵⁸⁹ Si el treball s'hagués fet només sobre marqueteria hauria estat més fàcil trobar-ne perquè s'hagués pogut accedir al mobiliari de museus o cases nobiliàries que en conserven, però la investigació queda molt condicionada precisament en tractar-se de marqueteria d'un autor determinat, i d'unes dates de les quals no es conserva gairebé documentació.

a preparar tants models que va convertir-se en creador. En els seus projectes els roleus eren més ampul·losos, les fulles més carneses, les aus més grans al mateix temps que introduïa altres elements donant la sensació que ja no intentava imitar res, sinó que treballava amb total independència.

L'habilitat de Ramon Marsiñac en la confecció d'aquests models neoisabelins és el tret que més recorden de la seva feina els qui havien treballat amb la seva col·laboració. Els dibuixos neoisabelins sortiren de les seves mans per a diversos tallers de marqueteria de manera continuada durant tot el temps que va treballar projectant dibuixos per a aquesta especialitat ⁵⁹⁰, en la qual va iniciar-se a partir dels anys quaranta i va treballar de manera ininterrompuda fins a finals dels anys seixanta, quan va plegar per motius de salut. D'aquests treballs realitzats per Ramon Marsiñac, el seu fill Jordi Marsiñac, també marquer, en conserva una bona quantitat entre els quals a més dels de temàtica neoisabelina n'hi ha de temes diversos com la publicitat o l'art religiós.⁵⁹¹ També se n'ha localitzat en el taller de Salvador Domènech, ja desaparegut.

En els dibuixos, a partir de 1950, tot i conservant el seu caràcter de *revival*, es noten canvis que fan evolucionar els projectes fent-los de l'època. Això es pot apreciar en la poca diferència que hi ha entre el projecte n. 1 datat l'any 1942 i el projecte n. 4 aproximadament de l'any 1950, on es pot dir que els grutescos responen a una mateixa etapa, mentre que el n. 19 de l'any 1955 ja respon a un model renovat que Marsiñac va anar consolidant, fins arribar als anys seixanta. Aquesta evolució també es pot veure en els projectes de les il·lustracions nos. 158, 159, 160 i 161, en el quals a partir de 1950 els dibuixos són més dinàmics, de traç més enèrgic i adopten motius florals i animals absolutament renovats incloent-hi nous elements⁵⁹². A nivell de tècnica la realització acostumava a ser la mateixa de "a pas de serra" i les fustes de dos tons solien ser, a diferència dels models de caoba i xicranda del segle XIX, de castanyer, noguera i faig, enfosquits, salvant excepcions, perquè de fusta d'importació durant els anys quaranta i cinquanta n'hi havia poca i després va continuar sent molt cara. S'aplicaven metalls, os i nacre per enriquir la producció i cadenetes i filets per emmarcar. El que sí que va

⁵⁹⁰ El testimoni dels seus fills que eren els qui molt freqüentment els distribuïen, ve confirmat per la memòria de marqueters i treballadors.

⁵⁹¹ Totes aquestes persones han permès amablement la reproducció dels dibuixos que restaven en el seu poder i això ha facilitat molt el treball d'identificació.

⁵⁹² Les Il·lustracions nos. 96, 97, 98 i 99 també en són mostra.

suposar una diferència notòria era l'ombregjat, que en l'isabelí del segle XIX no s'utilitzava.



158 Projecte neoisabelí c.1940 (65 x 28,3 cm.)



159 Projecte neoiabelí c. 1950 (64,3 x 47 cm.)



160 Projecte neoisabelí c.1960 (60,43 x 42,4 cm)



161 Projecte neoisabelí c. 1965 (72,25 x 26,63 cm.)

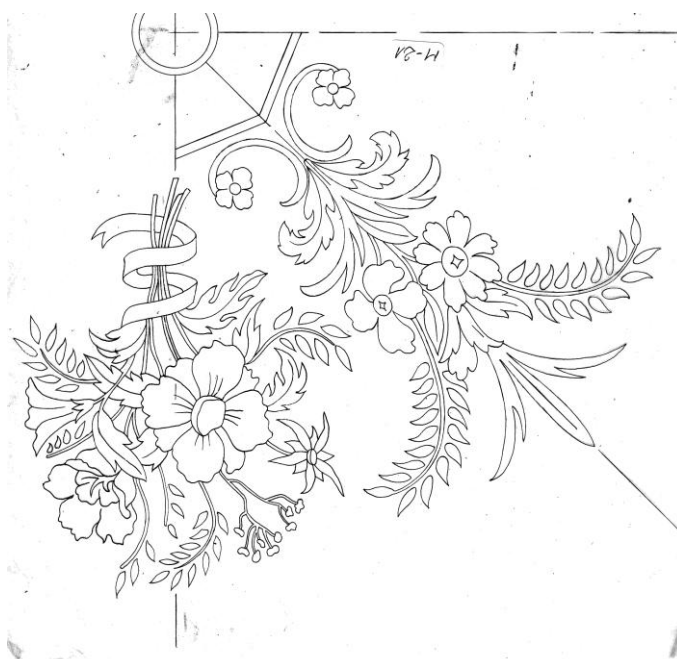
Els projectes de temàtica floral amb referents en el neoclassicisme francès del segle XVIII, també van ser realitzats per Marsiñac de manera continuada al llarg dels anys estudiats.⁵⁹³ Cal considerar que els motius florals policroms han estat des de sempre molt nombrosos en la decoració en pintura, brodats, tapisseries, papers pintats, laques, etc. En aquests projectes d'acolorits models florals, també hi ha diferències en l'aspecte dels dibuixos si comparem, els de diferents dates com el de la il·lustració n. 162 aproximadament de l'any 1940 o el de la il·lustració n. 163 del 1960. En el segon cas

⁵⁹³ Aquest és el testimoni oral de Fernando Sagarra i de tots els marqueters consultats

els dibuixos, seguint la mateixa tendència que en els projectes neoisabelins, tenen més volum i decisió en el traç. La marqueteria del projecte n. 163 havia d'anar situada en el centre d'una taula.



162 Projecte de tendència al neoclàssic c. 1940 (62,44 x 19,33 cm.)



163 Projecte de tendència al neoclàssic c. 1960 (21,35 x 20,64 cm.)

Els projectes florals nos. del 43 al 48 són obra d'Antoni Calonge, com el de la il·lustració n. 164, i són els únics d'aquest decorador que han estat localitzats a l'Arxiu Sagarra: és una mostra dels dibuixos florals als quals es va dedicar sempre i de la que no s'ha localitzat cap obra realitzada. Alguns d'aquests dibuixos són de mides grans com el del projecte n. 43 (68,2 x 36 cm.) i d'altres adopten formes corbes per adaptar-se a les necessitats del disseny com el del projecte n. 48, que detalla que era per a unes portes. Aquests dibuixos són els originals i per això no aporten la numeració dels materials a

utilitzar, perquè aquesta informació es posava en les còpies de taller “mariones”. La tipologia de les flors i la composició dels dibuixos oberts i mòbils fa pensar en els models dels artífexs francesos del segle XVIII, especialment de J.H. Riesener⁵⁹⁴. Les marqueteries d'aquesta tipologia acostumaven a ser realitzades amb la tècnica “fora pas de serra” i ombrejat, per tant requerien un operari experimentat.



164 Projecte de tendència al neoclàssic c.1960 d'Antoni Calonge

En els dibuixos figuratius continguts en l'Arxiu Sagarra, es pot observar que el Modernisme no hi es gens present, en canvi sí que n'hi ha que tenen un aire Noucentista. Això té molt a veure amb el retorn que la postguerra va suposar cap a les maneres més conservadores en la decoració. Els dibuixos recorden l'esperit noucentista, amb figures femenines en actituds relacionades amb els treballs del camp o representant les quatre estacions, escenes de cacera... Però els detalls, les vestimentes i els paisatges, acaben de configurar un caràcter diferent.⁵⁹⁵ En els paisatges, ja siguin camperols o mariners, s'hi poden apreciar ambients que res tenen a veure amb les produccions que

⁵⁹⁴ RAMOND, P. *Chefs – d'oeuvre des marqueteurs*. Turín. Éd. H. Vial, 1999, pàg. 75-76

⁵⁹⁵ Els treballs que s'han pogut estudiar d'altres col·laboradors del taller, encara que els seus dibuixos no estiguin representats en l'Arxiu Sagarra, han ajudat a consolidar aquesta percepció.

van precedir la Guerra Civil, molt més “modernes” i agosarades.⁵⁹⁶ Hi ha diferents interpretacions de les quatre estacions, representades per la figura de la dona dibuixades totes per Ramon Marsiñac amb característiques diferents, com les del projecte n. 105, de l’any 1955 amb unes característiques ancorades en el passat i el projecte n. 116 que situem a l’any 1965, que representa l’escenificació del treball de la verema a la tardor, on el dibuix és del tot esquemàtic i el tema tractat d’una manera molt diferent.

Una altra tendència que s’ha trobat en aquests projectes fa referència al *Déco*, que encara que no tingués tanta presència com en altres països va tenir alguns seguidors entre els decoradors catalans, com Santiago Marco, Evarist Mora o Enric Cluselles. Partint de models dels anys d’entreguerres, en els projectes nos. 88, 89, 96 i 101, s’ha procurat seguir l’evolució de la influència d’aquest llenguatge decoratiu. Dels primers anys de la postguerra, tenim el projecte n. 90 on Evarist Mora fa un dibuix en la mateixa línia que els que utilitzava en la dècada anterior. Els dibuixos d’Eduard Jener realitzats per a la firma comercial Myrurgia de sofisticades figures femenines, es remunten als anys trenta, però s’inclouen en aquest treball perquè van seguir sent utilitzats fins als anys cinquanta⁵⁹⁷, principalment per decorar establiments comercials o exposicions en las quals participava l’empresa. Un altre dels trets del *Déco* que era el japonèsisme també està representat en les projectes nos. 93, 94 i 95. Avançant en els anys cinquanta tenim els projecte n.99 on la coctelera o l’ampolla són elements inconfusiblement *Déco*, però els elements florals i llaçades que els envolten responen a l’ornamentació neoclàssica, mentre que en el projecte n. 100 els elements florals han desaparegut donant lloc a un disseny molt més modern. La sanefa floral del projecte n. 101 dibuixat per Llongueres⁵⁹⁸ per a una taula es va anar repetint durant anys i el n. 103 amb data de 1975 encara hi podem trobar dibuixos que corresponen a l’estètica *Déco*.

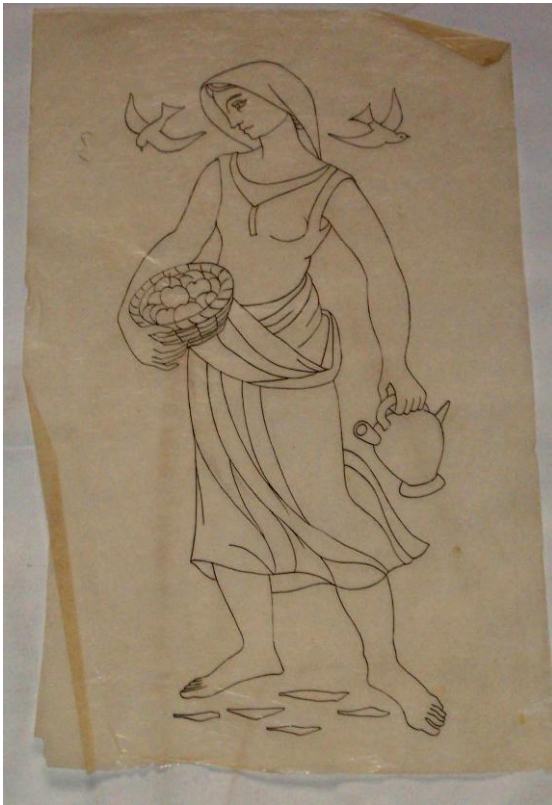
El Noucentisme i el *Déco* van coincidir en el temps abans de la Guerra Civil i això es va tornar a produir en els anys quaranta, en alguns casos en la decoració d’interiors. Per exemple, en la representació de la figura femenina quan aquesta és la dona rural,

⁵⁹⁶ Això es pot veure prou bé comparant els dibuixos que Evarist Mora preparava als anys trenta.

⁵⁹⁷ Segons testimoni oral de Fernando Sagarra.

⁵⁹⁸ Segons testimoni oral d’Oriol Llongueres, net de Jaume Llongueres, que també s’ha dedicat sempre a la decoració d’interiors, els projectes que preparaven el seu avi i el seu pare eren realitzats sempre pel taller de l’ebenista Linares i les marqueteries sempre eren encarregades al taller de J. Sagarra, a pesar de que era el més car, ja que sempre l’havien considerat el millor. Jaume Llongueres i els germans Linares tenien una relació de bona amistat i, fins i tot, conserven alguns materials d’arxiu que quan van tancar el taller Linares els van regalar.

treballadora, modesta, mare, etc. Ramon Marsiñac (il·lustració 165) fa un dibuix noucentista, en canvi Eduard Jener dibuixant dels productes de la firma Myrurgia fa unes dones urbanes (il·lustració 166) que contenen tota la sofisticació del *Déco*.



165 Projecte neonoucentista



166 Projecte Déco

Dels projectes que considerem d'esperit contemporani, tant pels temes com per la manera d'estar representats, n'hi ha de molt diversos. El projecte n. 117, dels anys quaranta, va ser realitzat per Gaietà Cornet, col·laborador de la revista infantil *Patufet* i que traslladà a aquest projecte el que podria ser una vinyeta d'aquesta revista, amb personatges en moviment expressant una idea. Són rellevants alguns projectes en els quals s'utilitzen nous elements iconogràfics, com en el projecte n. 118 d'Evarist Mora, on apareixen unes joguines esquematitzades, o els projectes nos. 119, 121 i 122 amb

diferents jocs de taula. Els dibuixos florals de Ramon Marsiñac dels projectes nos. 125 i 126 tenen un aire nou molt esquematitzat, com passa també amb els coloms de la fitxa n. 130 i que en res s'assemblen als models del passat.

Dins d'aquests projectes també hi ha diferències segons la categoria de treball al qual anaven destinats. Segons Fernando Sagarra molts d'aquests dibuixos eren encarregats per ebenistes de diferents categories, alguns dels quals tenien els dibuixos realitzats expressament per a ells i reservats. D'altres projectes es feien per ser realitzats en sèrie, per vendre a diferents tallers i botigues, com és el cas del projecte n. 24 el dibuix del qual el podem trobar actualment a tots els brocanters, ja que als anys cinquanta en diferents mides se'n van fer a milers, que s'aplicaven a penja-robes i mobles de rebedor de mides i qualitats diverses.

V.7.2.2. Projectes de marqueteria per a art sacre

Moltes de les marqueteries que durant els primers anys de la postguerra es van dur a terme eren de temàtica religiosa, com a conseqüència de les restauracions de temples, oratoris o capelles destruïts durant la Guerra Civil. Això podria justificar una certa tendència immobiliària en la decoració dels objectes per a art religiós, però aquesta situació també es donava en aquell moment quan es tractava de projectes preparats per a noves plantes o reconstruccions totals, i així va continuar produint-se, en molts casos, fins ben entrats els anys cinquanta. La revisió dels dibuixos que el taller Sagarra conservava demostra que en el si de l'església hi havia diferents tendències. Per aquesta raó, els dibuixos que els germans Sagarra guardaven en el seu arxiu abasten projectes amb característiques pròpies de diferents etapes del passat, juntament amb d'altres que denoten una modernitat evident, que es fa del tot palesa cap al final del període quan el moviment renovador de l'església catalana es va veure referendat per les idees del Concili Vaticà II.

El procés que es va seguir per a la renovació de l'art de l'església va ser llarg, però a partir dels anys cinquanta aquesta idea ja era general a partir del mateix Vaticà. A Catalunya les directrius eren clares des del bisbat i es comptava amb l'orientació i assessorament de clergues com Mn. Trens, Mn. Camprubí o Mn. Ferrando entre altres, que hi estaven treballant des dels anys vint.

Es troben força diferències entre els dibuixos de temes religiosos de l'Arxiu Sagarra, ja que n'hi ha que són clarament còpies de models antics, mentre d'altres mostren els canvis cap a una introducció en l'art sacre d'innovacions més d'acord amb les tendències generals de l'art de l'època. Cap a la fi dels anys quaranta, va ser el període en què aquests canvis van anar prenent forma, sobretot a partir de la restauració del Monestir de Montserrat, que tot i l'arrel Noucentista de l'obra en el seu conjunt, va obrir la porta a noves tendències. Però va ser ja en els anys cinquanta quan es va produir l'esclat d'aquests canvis, al mateix temps que noves generacions prenen la iniciativa en la producció artística. L'arribada d'una nova generació d'artistes (la Cantonada n'és un bon exemple) que projectaven amb molta més llibertat, la millora de la situació econòmica que permetia una major despesa o també l'obertura a l'estranger que feia

més fàcil la transmissió de les idees en són algunes de les causes. Un esperit més liberal consentia l'expansió d'aquestes noves idees i gustos.

Tots els projectes d'aquesta mostra van ser preparats per Ramon Marsiñac exceptuant el de la fitxa n.133, del qual no sabem l'autor i el de la fitxa n. 148 que va ser-ho per Lluçia Navarro.

Durant els anys quaranta i els inicis dels cinquanta els dibuixos eren força conservadors, perquè deixar enrere opcions decoratives o de pietat que havien tingut vigència durant molts anys costava, en bona part perquè l'església no es volia precipitar en fer uns canvis que poguessin tenir una reacció adversa per part dels fidels.

Com en l'art civil els projectes més antics eren neoisabelins, amb dibuixos que podien ser còpies de gravats o estampes com els de la fitxa n. 135 i als anys cinquanta en la fitxa n. 138 hi ha el projecte per a l'escena bíblica de la fugida a Egipte, un dibuix complicat amb varies figures i per ser realitzat amb diversitat de colors, que fa pensar en la tendència al neoclàssic. En la fitxa n. 139 hi ha el dibuix d'una al·legoria de Montserrat que s'havia realitzat a principis dels cinquanta; d'aquest model se n'havien fet moltes còpies perquè s'havia aplicat a diferents llocs del monestir i l'hem qualificat de neonoucentista ja que formava part del conjunt decoratiu. De l'any 1959 hi ha la fitxa n. 152 amb el dibuix que va servir per ornamentar els bancs de la Parròquia de Sant Antoni Abad de Vilanova i la Geltrú⁵⁹⁹.

Entre aquests projectes n'hi ha dos, de mitjans anys cinquanta, que ens mostren de quina manera es procedia a adaptar els dibuixos per a marqueteria a partir d'una làmina o un dibuix. El projecte de la fitxa n. 140 s'ha preparat a partir d'una làmina, de la qual només es fa servir la part central eliminant tota l'orla arquitectònica i els símbols que l'envolten. En el dibuix ja preparat es pot veure com s'organitzen els espais trossejats i tancats per poder adaptar-hi els materials. En el projecte de la fitxa n. 141 també reproduït d'una làmina es procedeix a la transformació d'alguns elements que fan d'un moro a cavall matant cristians un Sant Jaume matamoros canviant el turbant per un

⁵⁹⁹ Aixó confirma que tota la marqueteria d'aquesta església va ser realitzada pel taller J. Sagarra. Es fa aquest incís perquè en el pressupost que es va trobar en l'arxiu de la parròquia només hi estaven pressupostades les marqueteries dels setials de l'altar major.

capell de peregrí i posant en l'escut una creu. També es produeix una simplificació en el paisatge.

A partir dels anys seixanta ja no trobem cap projecte que faci pensar en el passat, sinó que es representen generalment amb formes amables i buscant el simbolisme en elements tradicionals, però del tot transformats: la mansuetud de les ovelles per mostrar el poble de Déu en la il·lustració n. 167, l'olivera per a la pau i el blat per al banquet eucarístic en la il·lustració n. 168. Tot molt més proper, molt menys dramàtic.



167 Projecte per a art sacre de Ramon Marsiñac (c. 1965)



168 Projecte per a art sacre de Ramon Marsiñac (c.1965)

Els dibuixos geomètrics sempre s'han realitzat amb marqueteria, però en aquesta etapa el que es fa evident és que avançant en el temps els dibuixos s'anaven simplificant, aquestes diferències es poden observar entre els projectes n. 164, 166, 167, 171 i 175, separats aproximadament l'un de l'altre per espais de cinc anys.

V.7.3. Marqueteries realitzades pel taller J. Sagarra (1940-1965)

L'estudi dels dibuixos no permet apreciar l'excel·lència del marquer, sinó la del dibuixant o projectista que els prepara. Per això, ha estat necessari buscar obres realitzades per poder valorar la naturalesa i la bellesa del treball acabat i de les quals es poden aportar làmines⁶⁰⁰. Davant la dificultat per trobar les marqueteries corresponents als dibuixos que el taller conservava, s'ha optat per presentar els treballs realitzats pels germans Sagarra, que s'han pogut localitzar i que es van realitzar en el període proposat. S'ha preparat aquest apartat amb la finalitat de fer-los servir per mostrar els resultats de la feina preparada per diferents projectistes, els materials que s'aplicaven en aquestes marqueteries i també els resultats, que és del tot impossible apreciar en els dibuixos per més que es pretengui explicar-los. Per tal de fer-los entenedors, s'han preparat làmines on poder apreciar les observacions que es fan.⁶⁰¹

La recerca d'aquestes marqueteries ha donat uns resultats una mica desiguals tant pel que fa a l'obra dels diferents projectistes com també a les temàtiques. La marqueteria de temes religiosos és la que més localitzacions de treballs ha aconseguit degut a la circumstància de ser obres pensades per a espais públics on els canvis decoratius són poc freqüents .

⁶⁰⁰ Annex 3.2.

⁶⁰¹ Aquestes làmines se situaran en l'annex n. IV.4.2.

V.7.3.1. Marqueteries per a art civil

L'aproximació a l'estudi d'aquestes marqueteries ens presenta una situació diferent al de les fitxes dels projectes, bàsicament perquè quan el producte està acabat ofereix una visió molt diferent i també la possibilitat d'estudiar-ne altres aspectes. Altrament, gairebé de totes aquestes marqueteries coneixem l'autor del projecte i moltes vegades altres aspectes de les seves obres que ajuden a seguir-ne l'evolució. També n'hi ha algunes de datades, que ens ajuden al comparar-les amb els dibuixos. No totes les marqueteries a les que s'ha aconseguit accedir són de la mateixa qualitat i interès, però en comentarem les següents per seguir-ne l'evolució.

De les làmines amb marqueteries que es presenten com a mostra n'hi ha dues que van ser projectades pel decorador Eduard Blanxart⁶⁰². Corresponen a les làmines nos. 88 (1942) i 89 (1952), entre l'una i l'altra hi ha l'espai de deu anys, però treure conclusions de les diferències és difícil perquè són de dues temàtiques diferents. La primera és el bufet de la casa Fontbona en el qual sanefes i filets envolten els tres plafons centrals. L'aspecte general recorda el plateresc italià de les papereres dels segles XVII i XVIII. En la segona làmina, es presenta un moble per guardar una col·lecció de pipes; el plafó de la part superior conté una imatge mitològica, mentre que la decoració de la part inferior són dues torxes enceses. L'esperit ordenat o contingut de la decoració en el primer cas i el tema en el segon denota la rel noucentista⁶⁰³. Són dos mobles de la millor qualitat i en els quals la marqueteria és d'una perfecció absoluta.

Enric Cluselles presentava l'any 1947 el piano de la làmina n. 4 a la "Exposición de Artes Decorativas de Madrid". És una obra important però que només hem pogut veure en una fotografia en blanc i negre, el que condiona molt l'estudi, malgrat tot es pot apreciar en les figures femenines un cert aire Déco⁶⁰⁴. Les altres marqueteries d'aquest autor són dels anys seixanta i el disseny no és figuratiu, sent l'únic cas en el qual es dona aquesta circumstància. Enric Cluselles era una persona inquieta, que va anar

⁶⁰² Aquestes dues marqueteries van ser realitzades pel taller J. Sagarra segons testimoni oral d'Eduard Blanxart. Per Eduard Blanxart el taller J. Sagarra ha estat sempre el millor de l'ofici.

⁶⁰³ Eduard Blanxart és una persona polifacètica que s'ha dedicat a la pintura, la decoració, la música, etc., amb qui hem mantingut converses sobre la marqueteria, la decoració d'interiors i la situació cultural i artística de l'etapa que comprèn aquest estudi. Reivindica la seva herència Noucentista en el sentit de perfeccionisme.

⁶⁰⁴ Aquest piano segons testimoni oral de Fernando Sagarra i Enric Cluselles es va vendre a Madrid, però és l'única informació de què es disposa..

evolucionant a partir de l'art Déco, per acabar dissenyant mobiliari funcional. En la confecció de les marqueteries no figuratives intervenen xapes i metalls diversos i nacre en el cas de la làmina n. 1 bis, que és un plafó decoratiu. Les altres peces són utilitàries: un paravent (làmina n.1), una taula amb marqueteria geomètrica (làmina n. 2) i un joier (làmina n. 3)⁶⁰⁵.

Les marqueteries realitzades sobre projectes preparats per Ramon Marsiñac són les més nombroses, i recullen diferents estils i temàtiques. La làmina n. 12 correspon a un plafó procedent d'un moble raconer que hi havia al despatx del taller J. Sagarra, (c.1953)⁶⁰⁶ en el qual trobem l'escena mitològica d'una quadriga, model semblant al que en una data propera es va realitzar en un moble per guardar pipes dissenyat per E. Blanxart. També hi ha uns quadres d'estampes japoneses en les làmines nos. 8 i 9 realitzades a mitjans anys cinquanta. Dins de les mateixes dates, en la làmina n. 19 hi trobem un marc amb motius florals de factura delicada, en el qual intervenen fustes diverses i mareperla, que és un model que el taller ha anat reproduint fins al seu tancament. En les làmines nos. 21 i 22 podem veure una mostra del neoisabelí en mobles de qualitat, ja que són de caoba i les marqueteries de boix. Aquest mobiliari va ser realitzat l'any 1960 i conté totes les característiques que corresponen al neoisabelí⁶⁰⁷. Una altra marqueteria interessant és el de la làmina n. 20 de l'any 1960, perquè és una marqueteria floral de gran format, que permet veure la diversitat de materials que la conformen, de la mateixa data i que comparteix espai amb l'anterior, quatre marqueteries representant les quatre estacions en la làmina n.17. Aquestes dues làmines tenen un aspecte totalment pictòric.

Aquest recorregut pels projectes i les marqueteries ens permet afirmar que tots els autors d'aquests projectes havien treballat paral·lelament en diferents estils i que, amb totes les barreges d'estils i autors, segueixen un camí semblant cap a una simplificació de les formes, sintetitzant els significats. De la mateixa manera queda palès que, salvant l'excepció en l'obra d'Enric Cluselles, la marqueteria va ser poc utilitzada per presentar l'art avantguardista o més modern de l'època.

⁶⁰⁵ Segons testimoni oral de Fernando Sagarra Enric Cluselles va ser client del taller fins a dates ben recents i sempre amb produccions de molta qualitat, però no s'ha pogut localitzar cap altra peça.

⁶⁰⁶ La data correspon al muntatge del despatx al taller del carrer Sant Vicens.

⁶⁰⁷ Aquestes característiques es troben en l'annex n. 3

V.7.3.2. Marqueteria per a art sacre

La marqueteria sempre s'ha utilitzat per enriquir materialment o visualment el mobiliari. Per tant, quan un objecte es vol destinar al culte, sovint s'ha pensat en aquest recurs decoratiu per millorar-ne l'aspecte o introduir elements iconogràfics adients cas. Es poden trobar exemples de l'aplicació d'aquesta artesanía en objectes per al culte en diferents moments històrics: arquetes i reliquiaries de l'època medieval, ornamentades amb incrustacions, seguint els models sumptuaris que es realitzaven per a la noblesa; en el Renaixement italià es troben obres en marqueteria com les del cor de Sant Giorgio de Ferrara ⁶⁰⁸, el cor de Parma o el cor de la cartoixa de Pavia, entre d'altres; de finals del segle XVII, ja en el Barroc, en són un bon exemplar les calaixeres de la sagristia de la Cartuja de Granada, que van ser realitzades per Fra José Manuel Vázquez, en les quals van ser aplicades fustes com la caoba, el palosanto i el banús i que també contenen conxa, vori i argent. ⁶⁰⁹

Durant els primers anys del segle XX, els anys del Modernisme, quan la marqueteria era una de les característiques que identificava el mobiliari de l'època, sovint també era utilitzada per a oratoris privats, capelles, capçals de llit... A partir de la Guerra Civil, tot i les dificultats derivades d'una situació econòmica feble, aquesta artesanía va ser objecte d'una forta demanda, també en l'art religiós.

Les produccions d'art sacre durant el període objecte d'estudi caldria situar-les en tres etapes diferents, la primera de les quals correspon als anys quaranta, quan moltes esglésies van haver de ser restaurades o reconstruïdes, gairebé sempre amb un esperit de continuïtat, tant en l'arquitectura com en la decoració, que en aquesta etapa acostumava a ser mínima.

Una segona etapa, quan una vegada aconseguit el primer objectiu es va iniciar un procés de decoració d'aquestes esglésies renovades, va començar amb la nova decoració del Monestir de Montserrat l'any 1946-47, dirigida per l'arquitecte Francesc Folguera amb la col·laboració de Josep Obiols pel projecte decoratiu, tant l'un com l'altre d'ideari

⁶⁰⁸ AGUILÓ, M.P.. *Intarsia y marquetería en el Renacimiento: Italia y Alemania*. Instituto de Historia, C.S.I.C. Madrid

⁶⁰⁹ ALCOLEA, S. *Historia del Arte. Las Artes Decorativas, Tomo VII*. Barcelona. Carroggio, S.A. Ediciones, 1986, pàg. 234

noucentista que es trasllueix en el resultat de l'obra. Aquest esperit es troba en moltes reconstruccions fins a mitjans dels anys cinquanta quan les idees de renovació, impulsades per una part de l'església catalana, havien anat ampliant els seus adeptes. També hi ha en aquest període el cas de l'església de la Mercè de Barcelona, on Evarist Mora en el projecte per a la restauració del cambril de la Mare de Déu dissenya tot un seguit d'àngels portant filacteris amb advocacions a la patrona del temple, que en el sentit són noucentistes, però que en la forma mostren la filiació de l'artista en el gust pel Déco.

La tercera etapa té l'inici a finals dels anys cinquanta, quan l'expansió demogràfica de Catalunya va donar lloc a la construcció d'esglésies de nova planta, principalment en zones perifèriques de les ciutats. Aquestes noves construccions, que van tenir lloc principalment durant els anys seixanta i la seva decoració, moltes vegades s'encavalcaven amb la decoració de les esglésies restaurades en la dècada precedent, però tant les unes com les altres ja participaven d'un aire nou que els donava els canvis que havien tingut lloc en la societat. D'aquest període trobem diverses realitzacions de projectes de Lluçia Navarro, l'obra del qual té un perfil expressionista⁶¹⁰.

La marqueteria va participar en la decoració dels objectes d'art sacre durant aquests vint-i-cinc anys com ho demostren els projectes per a art sacre de l'Arxiu Sagarra i també les marqueteries estudiades en diferents esglésies, seguint les mateixes pautes que la resta d'arts decoratives que hi intervenien.

Els projectes d'aquestes marqueteries de temàtica religiosa, van ser preparats per tres dels col·laboradors habituals del taller: Ramon Marsiñac, Evarist Mora i Lluçia Navarro. En tots tres casos eren projectistes que havien col·laborat durant molts anys amb el taller. Tots van dedicar-se, més o menys, a la producció d'art sacre i les obres acabades reuneixen les característiques específiques suficients per estudiar la manera d'interpretar l'art de cada un d'ells.

⁶¹⁰ També hi havia el grup "FLAMA" que va realitzar la decoració de moltes esglésies, molt actiu en aquests anys. Domènec Fita era un dels seus componenets i també havia fet projectes per a marqueteria, però no s'ha estudiat perquè no havia col·laborat amb el taller J. Sagarra

De Lucià Navarro Rodón destaquen, com en la resta de la seva obra pictòrica, les figures estilitzades i de cares serioses, brunes, envoltades de cabells arrissats i d'ulls grans i foscos, en els quals el dibuix cada vegada es va simplificant. Quan es tracta de figures frontals, els sants fan pensar en les icones bizantines. Quan en el projecte hi estan representats infants, sovint són dibuixats de perfil, presentats amb trets delicats i grans ulls foscos. Trets mediterranis que també trobem en la seva obra pictòrica.

De les marqueteries per a art sacre projectades per Evarist Mora cal destacar la coloració de tons vius, la presència dels àngels i la introducció de figures contemporànies. L'estilització de les seves figures tendeix a una certa deformació que dóna la sensació de moviment.

Quan el projecte és de Ramon Marsiñac, com en la resta de la seva obra no té un caràcter definit, sinó que alhora que reproduïx les figures religioses a la manera tradicional també realitza projectes amb figures totalment modernes. De tota manera, hi ha un conjunt de marqueteries conservades per la seva família que representen uns personatges amb trets infantils i amables. Aquestes característiques eren molt habituals en les estampes de comunió i en les postals, a la manera dels populars dibuixos de Ferràndiz, activitat a la qual sabem que s'havia dedicat.

La marqueteria mirada des de la seva accepció de pintura en fusta pot ser purament decorativa o també pot transmetre qualsevol missatge. El color té algunes limitacions, però la seva naturalesa lígnia transmet sempre calidesa.

V.8. Altres treballs de taller per encàrrec

En la feina diària eren molt abundants els encàrrecs per a la realització de vogits, moltes vegades destinats a altres indústries. Podien ser treballats en diferents materials, xapes o fustes de tota mena, metalls, bakalita, cartró o plàstic entre d'altres. Aquests treballs s'elaboraven també a la vogidora. Tots els tallers de marqueteria treballaven en aquestes feines, que tot i considerar-les secundàries, eren el complement que feia possible la normal continuïtat de l'activitat de l'empresa.

Aquesta també era una feina que molt sovint calia fer per l'ús del propi taller del que n'és una mostra la plantilla de la il·lustració 168. Això passava quan un mateix projecte calia repetir-lo moltes vegades, com era el cas de la marqueteria seriada o, simplement, quan un client ebenista repetia molt un mateix model; es vogia aquell dibuix utilitzant planxa de zinc, de manera que servís de plantilla, per copiar el dibuix en les properes comandes.

168 Plantilla de zinc de l'Arxiu Sagarra

Aquest mateix procediment era el que es feia servir per preparar les plantilles que els eren sol·licitades per moltes empreses. Per exemple, les pastisseries empolsaven amb sucre llustre o cacau les figures de



Sant Jordi i el dragó, o la Mare de Déu de Montserrat, de Núria o de la Mercè sobre els pastissos, valent-se d'aquestes plantilles de zinc. També se'n feien amb rètols de diferents noms i amb les conegudes "Felicitats" i "Feliç Aniversari", o qualsevol altre motiu que facilités la feina de l'obrador.

Es preparaven plantilles per a moltes empreses, entre elles una que es dedicava a confeccionar banderins per als clubs esportius, principalment futbolístics. Des de Santander fins a Sevilla, passant per totes les capitals i d'altres poblacions hi estan representades. També hi ha dibuixos per a tota mena d'escuts per a centres oficials i moltes entitats privades; molts altres dibuixos per vogir plantilles propagandístiques de

molts productes, que servien per estampar-ho a les caixes de fusta.⁶¹¹ També els pintors els demanaven plantilles per facilitar-los realitzar les escòcies o per a les sanefes amb que estampaven les parets (il·lustració n.169). Una activitat molt habitual era la realització de numeracions i abecedaris de diferents estils i mides que servien per a retolar caixes, cotxes o establiments.

És a dir, hi havia moltes feines que implicaven l'elaboració de plantilles en la seva execució. Com que eren feines que s'anaven repetint se'n conserven moltes plantilles.



169 Dibuix estampat a la paret a partir d'una plantilla

En alguns casos pel seu format es pot endevinar que servien de prototip a les impremtes o fàbriques d'embalatges per fabricar expositors, rètols o qualsevol altre element com la decoració de les capses de diferents productes. El muntatge de taulers d'escacs també era una feina força habitual, principalment quan eren de materials rics.⁶¹² També es vogien motllures⁶¹³ i cartel·les per a la seva aplicació en el mobiliari, així com cresteries que podien ser molt complicades, i així ajudaven al treball dels tallistes.

Moltes vegades les joguines eren vogides de manera total o parcial en metall i en fusta; es feien vogits per a costelles de ventalls que podien ser realitzades en fustes diverses i també en altres materials, entre els quals els més utilitzats eren el vori, el banús i el nacre, que es van anar substituint pel plàstic; també es vogien *peinetes* i sivelles, ja fossin de metall, de banya, de closca de tortuga o de qualsevol altre element natural o artificial; una altra cosa que s'acostumava a vogir eren peces de llautó o bronze per confeccionar làmpades; també marcs de metalls o les bases per aplicar esmalts. També es vogien en metall les corones retallades per a sants i verges juntament amb "l'Inri" que s'acostumava a situar presidint les creus.

Entre els clients importants durant aquesta etapa hi havia la firma Montesa que, per exemple, els encarregava gran quantitat de les bases pels seients de les motos. Pels

⁶¹¹ Arxiu Sagarra. Carpeta n. 3

⁶¹² Aquests materials solien ser el banús i l'ivori

⁶¹³ D'aquestes motllures en l'argot del taller en deien "*carquinyolis*"

sastres i cases de modes vogien els patrons amb un cartó especial de 1'5 cm. de gruix, i fins i tot, a tall curiós, una pastisseria els portava els torrons a tallar per aconseguir unes barres perfectes. Les aplicacions d'aquesta feina podien ser de tota mena i el taller Sagarra no les desestimava.

L'Arxiu Sagarra conté dos-cents vint-i-vuit dibuixos per a rètols de marques de pianos i billars, alguns per harmòni. Es dona la circumstància que aquests dibuixos corresponen a marques tan nacionals com internacionals, el que fa pensar que alguna empresa de Barcelona els hi encarregava conjuntament, però no s'ha pogut aclarir aquest aspecte.⁶¹⁴ Aquests rètols solien ser fets en metalls, bàsicament llautó, però en algun hi està indicat que s'havia de fer en xapa.

La confecció de rètols per a diferents establiments era un dels treballs típics dels tallers de marqueteria, en la qual Jaume Sagarra va acabar especialitzant-se, esdevenint en la actualitat, en mans del seu nét, una empresa important dins d'aquest sector, això sí, totalment industrial, treballant amb un utilatge que no té res a veure amb el vogit manual.

L'arxiu Sagarra també conté dibuixos de més gran format que els anteriors, que corresponen moltes vegades a rètols per a embalatges per a l'exportació, que sempre es realitzaven per fer de plantilla i per això solien ser de zenc. També hi ha dibuixos que servien per realitzar plaques per a centres oficials. Diversos dibuixos d'aquesta carpeta porten anotacions que fan evident la col·laboració de Ramon Marsiñac amb el taller.⁶¹⁵

Com es pot deduir per tota aquesta documentació, el treball de vogit, fins que es van implantar altres sistemes per realitzar-lo, donava molta feina ja que les seves aplicacions eren moltes.⁶¹⁶ Per descriure'n unes quantes més direm que es vogien rètols metàl·lics per les bústies dels pisos "QUINTO 3ª, QUINTO 2ª, etc.", o en mida més gran "OFICINAS", "TALLERES", "OCUPADO", "PASEN". També numeracions per a

⁶¹⁴ Arxiu Sagarra. Carpeta n. 15. Fernando Sagarra recorda que d'algunes de les marques n'havien realitzat a centenars. Aquesta era una activitat molt important del taller fins als anys trenta, però després de la Guerra Civil, els encàrrecs es van convertir en esporàdics, tant pel que fa a pianos com per a taules de billar. Com que es dona la circumstància que Santiago Bolibar exportava marqueteria seriada, potser també era qui els encarregava aquest treballs..

⁶¹⁵ Arxiu Sagarra. Carpeta n. 7

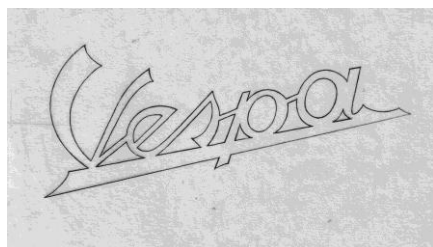
⁶¹⁶ Els nous sistemes industrials de vogir es van anar implantant durant aquets anys, però aquestes feines eren habituals en el període estudiat.

rellotges, de diferents estils, busques de rellotge de diferents mides, materials i formes. Solament per a la Renfe hi ha una gran quantitat de rètols, que es vogien en zenc, amb els noms de destinació dels vagons i amb tota mena de numeracions, a més a més de les paraules “PESO BRUTO” i “TARA”. És a dir, era una de les feines importants del taller. Hi ha dibuixos que porten notes al marge, com un en el qual ve escrita la paraula “FRAGIL” diu: “Ramón: Dibuje un letrero FRAGIL de 30 x 7 cms. del mismo caracter de letra que los adjuntos.” La lletra d’aquestes notes correspon al traç de Josep Sagarra Puiggrós, que era qui tenia cura del tracte tant amb els clients com amb els col·laboradors o proveïdors.

De numeracions, tan vogides per aplicar directament com realitzades en plantilla per dibuixar-les en els llocs que calgués, n’hi ha de totes les mides i maneres, així com abecedaris.

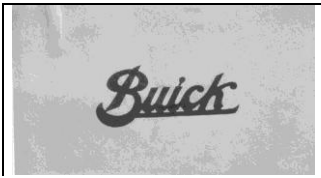
Una empresa per a la qual havien treballat des de l’obertura del taller (1922) era la fàbrica de rellotges Portusach. Per a aquesta empresa es feien dos tipus de produccions: marqueteria per a les capses dels rellotges i vogits en metall per a les esferes i busques. La relació comercial va durar fins al tancament de la fàbrica que Portusach tenia al carrer Espolsasacs, als anys vuitanta del segle passat.⁶¹⁷

A les pàgines següents es presenta una mostra de projectes de vogit per fer més entenedors aquests conceptes.

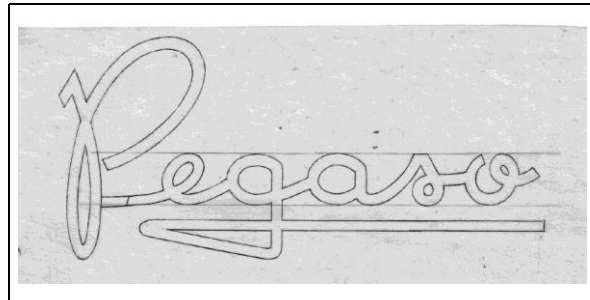


170 Projecte per vogir en metall (0,11 x0,04 cm.)

⁶¹⁷ De la marqueteria per als rellotges d’aquesta casa n’hi ha dues mostres en les fitxes n. 98 i 99. .



171 Projecte per vogir en metall
(0,046 x 0,02 cm)

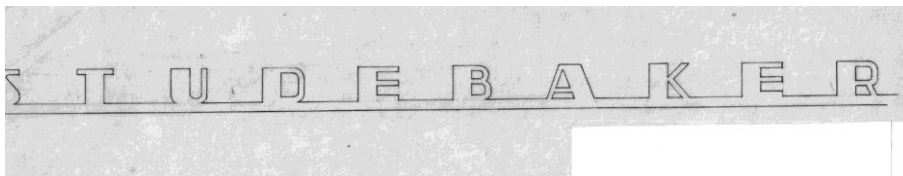
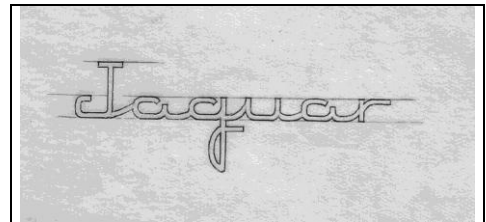


172 Projecte per vogir en metall (0,165 x 0,02cm.)

173 Projecte per vogit en metall (0,09 x0,02)

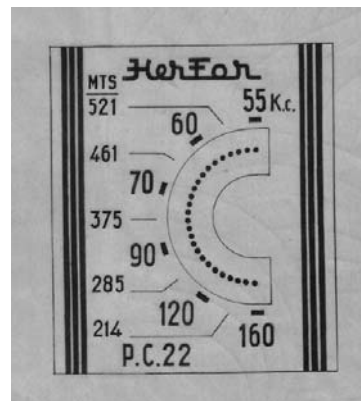


174 Projecte per vogir en metall (0,062 x 0,018 cm.)



175 Projecte per vogir en metall
(0,295 x 0,015 cm.)

176 Projecte per vogir (0,13 x 0,08 cm)





180 al 183 Dibuixos per vogir de marques de pianos i billars

L. Camps
SUCESOR C. ESTADELLA
BARCELONA

0'10 X 0'035

Frati & Co A. G.
Berlin.

0'229 x 0'052

NUESTRA SEÑORA DE BEGONA
JUAN DOURTE
BILBAO
FÁBRICA DE ORGANOS

0'10 x 0'06

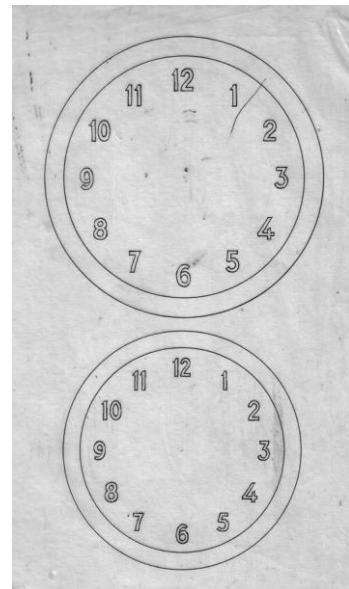
SANTIAGO BOLIBAR
Barcelona

184 al 187 Dibujos per vogir de marques de piano i altres

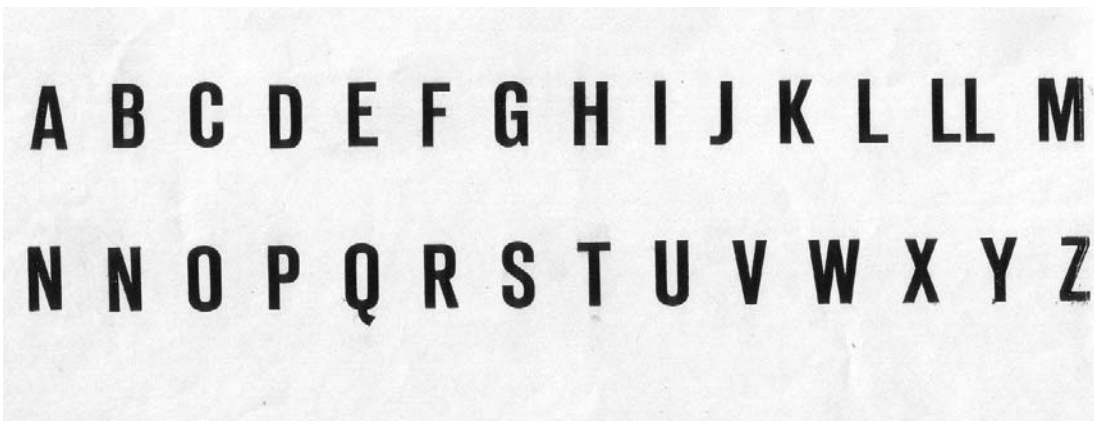
188 plantilla vogida 18,4 x 11 cm.



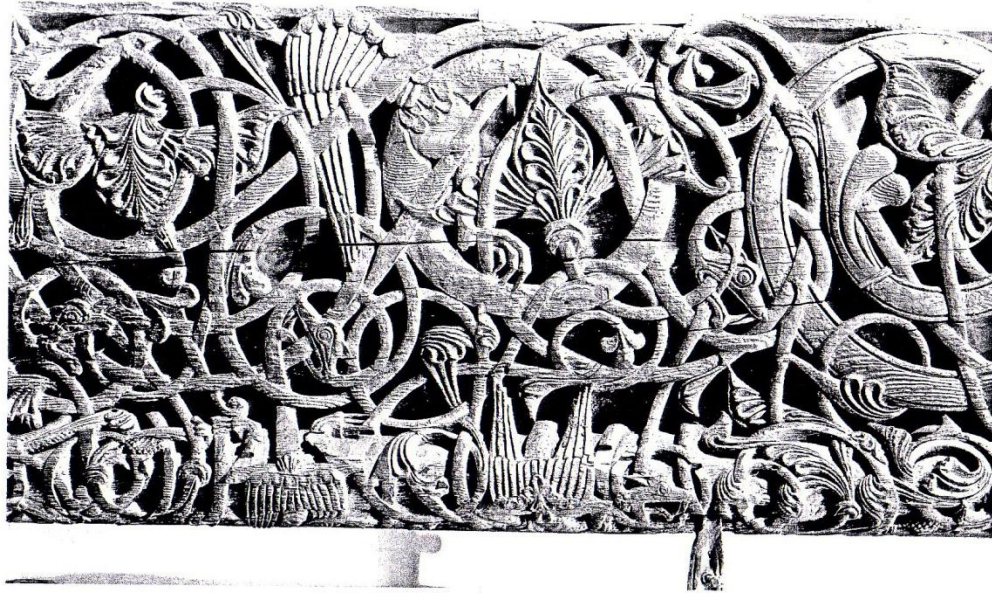
0,16 x 0,0755 cm.



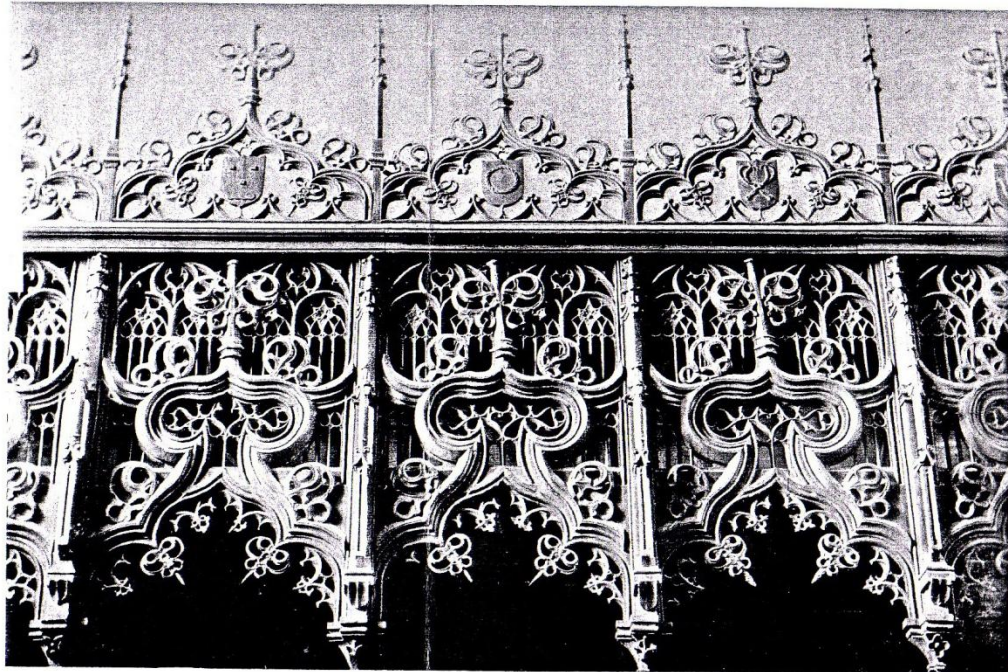
0,05 x 0,05 cm. i 0,07 x 0,07 cm.



189, 190 i 191 Dibuixos per vogir



A. Megas - 122



192-193 Cresteries serrades a la vogidora. Arxiu Fotogràfic Mas

VI. CONCLUSIONS

VI. CONCLUSIONS

En un primer bloc de conclusions, l'estudi de l'evolució del taller de la família Sagarra a Barcelona ha servit als diferents propòsits d'aquesta tesi. La llarga història d'aquest taller familiar ha estat la base per a l'explicació dels canvis que es van anar succeint en aquest ofici i, per extensió, en el conjunt de la societat barcelonina. Establerta aquesta panoràmica, l'estudi s'ha centrat de manera especial en els anys que van de 1940 a 1965.

Mentre es feia l'estudi sobre el taller Sagarra, juntament amb l'obra dels seus col·laboradors en els projectes, es va poder comprovar que la producció d'aquest taller i l'obra d'aquests artistes prenen part en un moviment evolutiu general. Altres artesanies (vitral·lers, tallistes, serrallers, ceramistes..) es movien en paràmetres similars en el món dels oficis. El cas del taller J. Sagarra no era un fet aïllat, ja que amb independència de l'autoria dels projectes o de les realitzacions, tots els agents implicats es trobaven en la necessitat d'adaptar-se a les circumstàncies determinades pel moment econòmic i polític dominant.

El taller J. Sagarra va ser durant aquests vint-i-cinc anys un referent per a tots els altres professionals que practicaven aquesta artesanía. Va mantenir una relació continuada amb els millors fabricants de mobiliari industrial i amb els millors ebenistes –Castelltort, Pallerols, Linares o Cases, entre els més coneguts, estaven en la seva cartera de clients–, alhora que col·laboraven amb els decoradors i projectistes de més prestigi: Jaume Llongueras, Santiago Marco, Mir i Mora, Enric Cluselles, Eduard Blanxart, Lluçia Navarro i Antoni Calonge, entre altres, els confiaven les seves obres al llarg de molts anys.

Tal com ja hem remarcat, la marqueteria és un ofici artístic que ve d'antic i que entre alts i baixos ha arribat fins a nosaltres. És un fet demostrat en aquest treball que aquesta artesanía va tenir una producció molt important al llarg de tot el període estudiat i que la demanda es va anar incrementant a partir dels primers anys quaranta, arribant als moments de màxima producció en els anys seixanta. A finals de la mateixa dècada va començar el seu declivi. La mateixa generació que va veure aquest últim esclat d'interès per la marqueteria, quasi ha vist desaparèixer la seva existència.

La marqueteria sempre s'ha considerat un ofici lligat a l'ebenisteria, sense tenir en compte l'especificitat i dificultats d'aquesta professió a tall independent. També és cert que moltes arts aplicades pateixen aquests mateixos oblits. Entre aquestes, la majoria de les arts relacionades amb l'arquitectura, com la ceràmica, la forja o els paviments. En realitat els processos de treball, salvant les distàncies, entre l'arquitectura i el moble estan subjectes a alguns paral·lelismes, que trobem quan l'arquitecte projecta el conjunt d'un edifici, diferents professionals elaboren els productes decoratius i l'empresa constructora factura el total de l'obra. En el moble, el projectista pren el paper de l'arquitecte i el marqueter, tallista o el tapisser passen desapercebuts perquè és l'ebenista qui factura i presenta l'obra acabada al client. El mateix es podria dir d'altres artesanies com el vitrall o la forja, que acaben formant part d'una unitat.

Si ho comparem amb una obra de disseny actual, com posa en relleu Isabel Campi⁶¹⁸, els actors (artista, industrial i artesà) formen part d'un conjunt, en el qual la feina del dissenyador, també condicionat per diferents factors, s'entén com la del director d'una orquestra que posa en coordinació fabricants i receptors del producte i en la qual els límits en allò inherent a la concepció artística, el procés industrial i la intervenció de l'artesà són difosos.

Com en qualsevol altre producte la valoració que es faci de les arts decoratives dependrà de si té demanda en el mercat. La moda, les possibilitats econòmiques, les tendències estètiques, etc., són condicionants, en més o menys grau, d'aquesta demanda. Però, les artesanies dedicades a la producció d'arts decoratives que han sobreviscut són aquelles que, o bé s'han transformat en indústries o bé han pogut fer el pas d'ofici, entès com aprenentatge i transmissió, a pràctica artística. Aquest no és, evidentment, el cas de la marqueteria.

El marqueter, doncs, és un artesà que practica un ofici a mig camí entre l'art i la indústria perquè quan combina colors, textures i ombrejats per tal de donar el toc d'excel·lència a un projecte, participa de la faceta de creador aportant els seus coneixements de l'ofici, també posa al servei de l'obra la seva imaginació i gust personal. Per a l'artista que projecta marqueteria, el marqueter és un complement

⁶¹⁸CAMPI, I. *La idea y la materia*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, S.A., 2007, pàg. 226

subordinat quan necessita un especialista que porti a terme fidelment allò que ell ha pensat; i per a l'industrial és un col·laborador que pot ajudar-lo a embellir les superfícies, proporcionar-li uns prototips, etc. Aquestes relacions de col·laboració s'han fet paleses al llarg de l'estudi.

Centrant-nos en els documents de l'Arxiu Sagarra amb els quals s'ha treballat, queda clar que moltes vegades els projectistes buscaven els models en el passat, amb diferents graus d'eclecticisme: és per això que aquests projectes els considerem *revivals*. De projectes com aquests realitzats sobre paper vegetal amb tinta xinesa, n'hi ha una bona mostra en les fitxes presentades en l'**Annex 3.1**. L'estudi d'aquest material posa de manifest l'estancament que es va produir en l'evolució de les tendències estètiques en l'interiorisme que va ser lenta, desigual i força conservadora fins als anys cinquanta. A partir d'aquests anys es va anar renovant i modernitzant, però no va pujar al tren de les avantguardes que es donava en altres camps. La documentació esmentada també posa en evidència que la majoria dels projectes del taller J. Sagarra van ser preparats entre 1940 i 1965 per Ramon Marsiñac, dibuixant al qual encarregaven tota mena de projectes, artístics o industrials.

Com que a partir d'aquests calcs dels projectes no és possible visualitzar el resultat final de la marqueteria, càlida i acolorida, s'ha portat a terme una recerca d'obres acabades, on es pot apreciar tota la riquesa cromàtica, la llum i les textures, que dins de la sobrietat dels tons de la fusta, adquireixen riquesa amb els daurats, els nacres, les sanefes i els relleus. Aquestes qualitats es poden veure en les làmines que s'acompanyen en l'**Annex 3.2**. Aquestes marqueteries realitzades mostren aspectes diferents dels que no podiem gaudir en els calcs: el treball del marqueter, els colors de les fustes, els relleus que produeixen les ombres, els canvis de matís que s'aconsegueixen situant les xapes en diferents posicions, quan les fustes són naturals o tenyides, la incorporació d'altres materials i la importància que adquireixen, quines són les preferències cromàtiques que acostuma a utilitzar un determinat projectista, etc.

Un altre aspecte a considerar és que les marqueteries que s'han pogut localitzar eren en la majoria dels casos projectades per diferents autors, i que els projectistes de marqueteria feien intervencions artístiques en altres disciplines, com, per exemple, Enric Cluselles dissenyava mobiliari, era gravador i escultor; això ens ha permès

comparar la seva producció artística en altres camps. També constatar que alguns dels projectistes per a marqueteria ja ho havien estat abans de la guerra, cas de J. Llongueras i E. Mora i que en el camp de la decoració d'interiors s'anaven incorporant altres artistes com E. Cluselles, Ll. Navarro o A. Calonge.

Durant aquest període es va produir un increment dels encàrrecs artístics que també es va manifestar en el creixement de la producció de marqueteries. La dificultat en la recerca de marqueteries lligades a l'art civil –sobretot en l'àmbit privat- fa que es distorsioni una mica la realitat, ja que les marqueteries lligades a l'art sacre, en molts casos associades a espais de culte, han estat més fàcils de localitzar, per tant, se'n presenten més en aquest treball.

Presentarem, doncs, en l'àmbit de l'art religiós, mosaics de fustes que es poden considerar importants, tant per la seva qualitat com per la preponderància que els dona el fet de ser objectes de culte, tals com: sagraris, representació d'imatges de sants en mobiliari, altars... Molts artistes, creients o no, van dedicar-se a projectar o realitzar art sacre en aquells anys, a causa de la destrucció produïda en aquesta matèria durant la Guerra Civil i també per la demanda que va generar el creixement de la devoció religiosa propiciada pel nou govern. Els projectistes amb més obra de tipologia religiosa van ser Ll. Navarro del qual no coneixem cap obra de marqueteria per a ús civil i E. Mora, amb obra diversificada en art civil i religiós. Ramon Marsiñac també va preparar projectes per a art sacre i art civil.

Aquestes produccions per a art sacre, demostren el valor que es donava a aquesta artesanía en la decoració de les esglésies, amb freqüència en els treballs més delicats i que se la valorava prou per utilitzar-la en llocs tant simbòlics com els sagraris. Quan es tractava de projectes per a art religiós, les marqueteries solien ser projectades exclusivament per a cada espai, adquirint com a obra única una major rellevància com a obra d'art.

En el procés de l'estudi d'aquestes marqueteries i projectes sobre l'art de l'església, també s'han pogut valorar els canvis en la decoració que es van anar produint en aquest àmbit que, tot i tenir els orígens en una etapa anterior, només va aconseguir la seva evolució plena a partir dels últims anys cinquanta del segle passat. D'aquest

posicionament de l'Església en l'art als anys seixanta en són exemples perfectes les produccions realitzades a partir dels projectes de Lluçia Navarro, que Narcís Negre defineix com l'art eclesial dels anys seixanta⁶¹⁹.

Bona part d'aquest art eclesial dels anys seixanta es devia a les produccions de l'empresa Raventós de l'Hospitalet de Llobregat, confiades a l'equip que formaven Jordi Cantó, Lluçia Navarro i Tomàs Bel. Un altre grup amb molta producció d'aquesta època era el Grup Flama amb Domènec Fita al capdevant.

Mentre es feia la recerca de les marqueteries realitzades pel taller de J. Sagarra, s'ha constatat que, salvant casos d'excepció, aquesta és una artesanía que està del tot arraconada i gairebé oblidada pels interioristes actuals⁶²⁰.

* * * * *

En un segon bloc de conclusions es contempla el tema de la relació entre l'art i la indústria, que ha estat debatut moltes vegades i que en aquest treball ha esdevingut absolutament imprescindible de ser tractat per la dependència que la marqueteria té dels artífex que projecten el treball a realitzar, així com dels industrials ebenistes, que són els qui, en general, compren aquest treball amb la finalitat d'embellir les seves pròpies produccions.

El marqueter comparteix amb l'artista els criteris de forma i color, que entre ambdós posen a punt per traslladar l'art o obra creativa a la matèria. També comparteix amb l'industrial tècniques i criteris de funcionament que fan possible que una obra bàsicament ben feta es converteixi en bellesa. Quan un mural, un moble o, fins i tot, un paviment ha estat treballat per un mestre marqueter i un artista conjuntament amb l'industrial ebenista, és difícil que un aspecte llueixi si l'altre no està en consonància.

⁶¹⁹ NEGRE, N. "Arquitectura Eclesial dels Anys 60". *TAÛLL* N. 14. Girona. Ed. SICPASC (Secretariat Interdiocesà de Custòdia i Promoció de l'Art Sagrat de Catalunya). 2002, pàg. 30

⁶²⁰ Es poden veure marqueteries interessants a llocs com la Sala de l'Expansió Catalana de l'Ajuntament de Barcelona o en les sales nobles del Círculo Equestre, però en general es desconeixen.

Es podria dir que l'ofici de marqueter serveix de corretja de transmissió entre la creació artística i la indústria de l'ebenisteria, així com amb d'altres oficis amb els quals comparteix la missió d'ornamentar els espais (tallistes, vitrallers, metal·listes...)

L'artesania i la indústria han mantingut una relació de col·laboració des de sempre perquè, si bé és veritat que moltes vegades l'artesania ha sobreviscut gràcies a la indústria, no ho és menys que la indústria ha tingut necessitat d'operaris artesans, experts coneixedors d'aquest i altres oficis.

La relació de l'artista amb l'artesà és fins i tot més estreta que la que s'estableix amb l'industrial, ja que el disseny ha de tenir unes determinades condicions perquè pugui ser realitzat en marqueteria. Els colors i dibuixos de les xapes de les diferents fustes o altres materials han de ser discutits i pactats abans de començar l'obra, ja que artista i artesà han de col·laborar per aconseguir un bon resultat. Tant l'un com l'altre han de conèixer molt bé els materials i les seves possibilitats per treure'n el màxim profit. L'artista ha d'aportar el dibuix i l'exigència artística en la realització fidel a la idea original i l'artesà la destresa en la realització i l'experiència que li ha de permetre saber quin serà el resultat una vegada finalitzada l'obra. Això és molt important, perquè la marqueteria només es podrà veure quan la feina estarà acabada.

La unió d'aquests tres factors: art, indústria i artesania, es resolía gairebé sempre en perjudici del marqueter, ja que l'artista firmava els seus treballs i l'industrial és qui feia el muntatge de la marqueteria en el moble o plafó decoratiu i qui presentava la feina acabada al client. Per tant, el marqueter quedava, la majoria de les vegades, en el més absolut anonim. El mateix succeïa quan l'encàrrec procedia d'un decorador. Fins i tot, quan es parlava de les "altres arts plàstiques" com art menor, poques vegades la marqueteria hi era esmentada.⁶²¹

La restauració que als anys cinquanta del segle passat es va fer del cambril de l'església de la Mare de Déu de la Mercè de Barcelona pot servir per demostrar el que es diu en el paràgraf anterior. Aquesta restauració va ser dirigida per l'arquitecte Francesc Folguera, qui va encarregar l'ebenisteria a J. Climent de Sant Just Desvern i els dibuixos d'unes

⁶²¹ CORREDOR-MATHEOS, J. *Història de l'Art Català Vol. IX*. Barcelona. Ed. 62. 1996, pàg. 169

marqueteries per a les portes d'accés al cambril de la Mare de Déu a Evarist Mora. Tot això queda explicat en la factura que els tallers Climent van fer arribar a la Parròquia de la Mercè sense fer cap menció de qui va realitzar les marqueteries, que va ser el taller Sagarra.⁶²²

Com es podria separar la part artística del projecte de l'habilitat en la realització? Segons J.Montaña i I. Moll "L'empresa artesana competeix amb l'empresa industrial i amb altres empreses artesanies. Serà capaç de desplaçar l'empresa industrial en la mesura en que s'adreci a uns segments que aprecien les qualitats i els valors artesans"⁶²³. Aquest estudi aborda problemes que afecten a moltes de les artesanies que van desapareixent. El cert és que de la marqueteria l'autor no en parla ni com a artesanía ni com a indústria, però el que sí que queda clar és que per sobreviure calen reformes en les estructures d'aquestes empreses artesanals, més que en les tècniques de treball, que això també, en les maneres d'arribar al públic i en els sistemes de comercialització.

Pel que fa a les tècniques emprades en la marqueteria artesana, de les quals es parla abastament en un capítol a part, només fóra possible modificar-les pels treballs més senzills, ja que la delicadesa i minuciositat de molts dels treballs que aquest taller ha realitzat, difícilment es podrien aconseguir de cap altra manera. La perfecció en la realització d'aquestes obres, els matisos i la netedat en el tall fan que el treball una vegada muntat, aparegui com una pintura.

Una vegada establerta la relació del taller J. Sagarra amb artistes i industrials de l'ebenisteria, no poden quedar al marge una sèrie de treballs que l'empresa portava a terme per encàrrec d'indústries diverses, que contribuïen en bona part als ingressos de l'empresa. Vogits d'abecedaris i numeracions sovint encarregades per pintors, plantilles per estergits, prototips per a tota mena de productes industrials, peces per a làmpades, patrons per a modisteria i sastreria, rètols metàl·lics per a ser aplicats a vehicles, ascensors, i un llarg etcètera, que els posava en contacte amb gran nombre de tallers i fàbriques. Aquesta relació amb la indústria va ser prou important perquè en fossin dependents, per això també va ser un factor que va contribuir a la decadència del taller

⁶²² És conegut per treballadors del taller i confirmat per F. Sagarra, però no es pot demostrar documentalment.

⁶²³ MONTAÑA, J. i MOLL, I. *Artesania i disseny*. Barcelona. Ed. Generalitat de Catalunya. 2005, pàg.33

quan amb l'establiment de noves indústries amb tècniques més avançades, molts d'aquests treballs ja no els van ser encarregats. Entenem així que el treball manual va esdevenir poc rendible i s'hi afegeix, a més a més, que el taller disposava d'un utilatge que no els permetia comprometre's a grans encàrrecs.

L'evolució de la societat catalana durant el període estudiat es pot seccionar en tres etapes o moments històrics: una primera etapa (1939-1952) que podríem qualificar de subsistència; una segona etapa (1953-1965) en la qual es van anar posant les bases d'una nova situació que va engendrar una classe mitjana que lluitava amb empena per situar-se en la nova societat i una tercera etapa (1965-1975) en la qual es va viure la consolidació del creixement econòmic i social del país amb fortes tensions i desequilibris, mentre s'anava desintegrant el règim franquista.

Durant la primera dècada de la postguerra, les experiències modernitzadores dels anys d'entreguerres van fer un pas enrere i es van adoptar criteris en la decoració que seguien les modes més conservadores, més tradicionals, tornant al període que es buscaven els models en els mobles dels segles XVIII i XIX on la marqueteria era molt abundant. Però amb el pas del temps els projectistes van anar creant un estil amb un caràcter genuí de l'època. No hi havia tants tallers com abans de la guerra⁶²⁴, però els que hi havia treballaven molt. Com en temps anteriors a la Guerra Civil, també hi havia una gran diferència entre les marqueteries seriades, moltes vegades presents en consoles i penja-robes de las cases obreres i aquelles marqueteries projectades per a clients adinerats.

Entre les causes que van portar a la situació de retorn al passat en els gustos decoratius s'hi compten diferents factors, el principal dels quals va ser que a Catalunya el procés de modernització era molt incipient abans de la Guerra Civil. La falta de relacions amb l'exterior, la sortida a l'exili dels artistes més avantguardistes i el conservadorisme general que envoltava la societat hi ajudaven. La primera reacció cap a l'abstracció o al racionalisme en la pintura es va iniciar cap a finals dels anys quaranta, però la generalització d'aquesta reacció va haver d'esperar fins a mitjans anys cinquanta, quan el país va fer un pas endavant cap a la modernitat, de manera decidida, que ja no

⁶²⁴ Oficialment eren set o vuit tallers de marqueteria i vogit, però cal tenir present que hi havia gent que treballava a casa, per la qual cosa, els tallers que els encarregaven la feina tenien una producció molt elevada proporcionalment al personal del taller.

s'aturaria. Als anys seixanta, s'arribà al zènit d'aquesta etapa, amb canvis en les modes i massificació de les produccions; a poc a poc moltes empreses artesanes es van industrialitzar i això va provocar, més o menys ràpidament, la desintegració del teixit artesanal que durant molt de temps havia omplert els barris de Barcelona.

El creixement en tots els camps que es va donar a Catalunya a partir d'aquell moment, va portar conseqüències que van tenir molt a veure en el canvi dels gustos estètics de la societat a partir de la introducció de nous materials, la influència de la publicitat, el naixement d'una classe mitjana que s'anava convertint en propietària de les seves vivendes, el cotxe, la televisió i el sofà. El turisme i el cinema americà es van convertir en model de vida i es van produir canvis determinants en la societat a causa de la incorporació de la dona al món del treball.

El mobiliari, a més de resoldre una bona part de les necessitats quotidianes, ajuda a conformar un espai que és el que considerem propi. Aquest mobiliari també ens ajuda a marcar el que podríem anomenar l'estatus en la societat, canviant al llarg dels anys i assenyalant les tendències de la moda, la situació econòmica o el nivell cultural dels seus propietaris, per tant, a construir identitat. Amb les innovacions en les formes de vida van anar apareixent noves tipologies de mobiliari per adaptar-lo a noves necessitats i espais en els quals s'haurien de situar. Juntament amb les noves tipologies de mobiliari apareixen noves tendències decoratives.

El mobiliari és un testimoni de tota la vida de l'home i s'adapta a les necessitats materials i espirituals que s'esdevenen segons les circumstàncies. És per això que la marqueteria com a element decoratiu és també una mostra de cada període històric. En alguns casos pot ser molt creativa o producte de projectes molt interessants, però, fins i tot quan és una simple representació reiterada una i altra vegada de petites marqueteries seriades, no deixa de ser un element testimonial dels gustos de cada moment.

L'adopció per part de les classes benestants catalanes del gust per una decoració minimalista, moltes vegades sense intervegni-hi per res la fusta, que exclouïa moltes de les decoracions antigament preuades, va comportar per a l'ofici de la marqueteria artística una pèrdua d'interès per part de la clientela que millor la podia valorar.

El taller J. Sagarra també es va veure afectat per aquests canvis en la moda decorativa tot i que, quan es produïa aquesta situació de disminució progressiva dels encàrrecs, es trobaven en un moment en el qual alguns dels treballadors, que estaven en el taller des dels anys quaranta i cinquanta anaven arribant a l'edat de la jubilació. Per tant, la plantilla va anar disminuint, de mica en mica, fins a arribar a l'any 1989, que es van veure forçats a tancar el taller del carrer Ferlandina, quan ja només els quedaven dos operaris. Tots tres germans Sagarra sobrepassaven l'edat de jubilar-se, però només ho va fer el gran. En Fernando i en Joan Sagarra es van traslladar al taller del carrer Sant Vicens, 27 i van continuar treballant amb els dos operaris fins que aquests es van retirar i encara van seguir fins que la salut els ho va permetre, però ja no van preparar cap més aprenent perquè no hi havia relleu generacional. L'any 2001 mor en Joan, el germà més jove i l'any 2003, quan l'únic operari ha de plegar per malaltia, Fernando Sagarra decideix tancar el taller.

Amb el tancament d'aquest obrador s'acaba la història d'aquesta nissaga de marqueters i també tota una manera de practicar un ofici artesà i un estil de vida, ja que es pot dir que el taller J. Sagarra ha estat un dels últims reductes d'una societat que desapareix. Carrers que havien acollit petits tallers que es relacionaven entre ells i amb el veïnat i que formaven part del nucli productiu de la ciutat han vist com aquests establiments han estat substituïts per altres tipologies de negoci: restaurants, fruiteries, bars, fleques... o tancats en espera d'una propera remodelació.

La falta de demanda va ser la causa principal de la desaparició d'aquest i d'altres oficis artesans, però no l'única. Es podria reflexionar sobre la no continuïtat de l'esquema de negoci-ofici que passa de pares a fills com a fet nou i habitual en la societat catalana. Això passava en molts dels negocis menestrals de l'època. La concepció del món del treball va anar canviant i l'ofici manual i de producció va anar perdent valor enfront del treball intel·lectual i de serveis, que moltes vegades ofería millors prestacions econòmiques i consideració social. Els oficis artesans s'han anat perdent, doncs, per falta de relleu generacional i perquè no s'han adaptat a les noves maneres de producció, perquè si la continuïtat en aquests tallers s'hagués donat, l'aprenentatge també hagués tingut continuïtat i possiblement s'hauria buscat una manera d'evolucionar, que hauria permès la pervivència, adaptant el negoci a les noves necessitats com va succeir en el cas del taller de Jaume Sagarra.

I, finalment, hem intentat donar una panoràmica el més extensa possible sobre les tasques desenvolupades pel taller J. Sagarra, un dels més significatius de Barcelona entre 1870 i 2003 en la producció de marqueteria.

Tant per la seva amplitud cronològica com pels molts aspectes a considerar en l'escenari que crea cada nou context era difícil concretar. Només s'ha aprofundit en determinats aspectes de la marqueteria artística en el període de després de la Guerra Civil. Caldren futures investigacions per abordar les particularitats de la marqueteria aplicada a altres casos i contextos. Som conscients que queden moltes línies de recerca obertes.

VII. BIBLIOGRAFIA

- AGUILÓ, M.P. *El mueble en España siglos XVI-XVII*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Ed. Antiquària S. A. 1993.
- AGUILÓ, M.P. *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid. Ed. Cátedra, S.A. 1982
- AGUILÓ, M.P. “Intarsia y marquetería en el Renacimiento: Italia y Alemania”. <http://hdl.handle.net/10261/13032>, 2004
- Álbum de la decoración*. 3 Vol. París. Ed. Calavas s.d.
- ALCOLEA, S. “Las Artes Decorativas”. *Historia del Arte Vol. VII* Barcelona. Carroggio, S. A. de Ediciones. 1986
- Anuari*. Ed. Foment de les Arts Decoratives. Barcelona, 1919-1925
- Anuari dels Amics de l'Art Litúrgic*. Barcelona. Cercle Artístic de Sant Lluc 1926 – 1928
- Anuari dels Amics de l'Art Litúrgic*. Barcelona. Cercle Artístic de Sant Lluc 1929 – 1930.
- ARENAS, M. i AZARA, P. *L'Art Déco a Catalunya*. A “Grans temes de l'Avenç” n. 3 Barcelona. 1979
- ARGAN, G. C. et alt. *El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona. Ed. G.Gili, S.A. Col. Comunicación visual. 1977
- Ariel* n. 9 Abril 1947
- ARRANZ, M. *Mestres d'obra i fusters, la construcció a Barcelona el segle XVIII*. Barcelona. Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona. 1991.
- Art i Bells Oficis*. Ed. Foment de les Arts Decoratives. Barcelona, 1927-1929.
- Arts Decoratives a Barcelona, col·leccions per a un museu*. Barcelona. Ed. Ajuntament de Barcelona. 1994
- AUDET, A. *Carpintería Artística*. Barcelona. Ed. Centro Artístico de Miguel Seguí 1900
- BALAGUER, V. *Las calles de Barcelona en 1865*. Madrid. Imprenta M. Tello. 1888.
- BARRAL, X., BOHIGAS, O., CIRLOT, L., CORREDOR-MATHEOS, J. JARDÍ, E., LLORENS, T., LLORENTE, A., PIÑÓN, H., SAMSÓ, J., i TÀPIES, A. *L'art de la victòria*. Barcelona. Columna Edicions, S.A. 1996
- BENET, P. *Historia dibujada del mueble occidental*. Madrid. Ed. Herman Blume. 1984.

- BERGÓS, J. *Maderas de construcción, decoración i artesanía* Barcelona. Ed. Gustavo Gili, S.A. 1951.
- BONET, A, Ureña, G., Bonet, J.M., Diéguez, S., Grimau, C., Ramírez, J.A. *Arte del franquismo*. Madrid. Ed. Cátedra, S.A., 1981
- BONET, A. *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid. Ed. Càtedra, 1982
- BOSCH, J.F. *El año artístico barcelonés. Itinerario de exposiciones temporada 1941-42*. Barcelona.
- BROCARD, E. *L'art de couper le bois. La marqueterie et la sculpture* a “Instituto Agrícola de San Isidro”. Barcelona. Tipografía Católica. 1912 (1ª ed. París, 1880)
- BURKE, P. *Visto i no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona. Ed. Crítica, S.L. 2001
- CAMPI, I. *Història del disseny industrial*. Barcelona. Edicions 62. 1987.
- CAMPI, I. *¿Què és e disseny?*. Barcelona. Columna Ediciones. 1992.
- CAMPI, I. *La idea i la materia Vol. 1: El diseño del producto en sus orígenes*, Barcelona. Ed. Gustavo Gili, 2007
- CANDILIS, G. *Muebles Thonet*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, S.A. 1981.
- CANTÓ, J. *La Iglesia i el Arte*. Madrid. Ed. Encuentro, S.A. 1987
- CAPDEVILA, F. *Bibliografía de M. Manuel Trens i Ribas*. Vilafranca. Ed. Museu de Vilafranca 1984
- CARRERAS, F. *Geografia General de Catalunya, Vol. III i IV*. Barcelona. Ed. Catalanes, S.A. 1980.
- CARRERAS, A. i TAFUNELL, X. *Historia Económica de la España Contemporánea*. Barcelona. Ed. Crítica, 2003
- CHEVALIER, J. i GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Herder Ed. S.L. 1986
- CIRICI, A. *El tron de la Mare de Déu de Montserrat*. Barcelona. Ed. SPES, 1947
- CIRICI, A. *El arte modernista*. Barcelona. Ed. Aymà. 1951.
- CIRICI, A. *Art i societat*. Barcelona. Ed. 62. 1964.
- CIRICI, A. *L'art català contemporani*. Barcelona. Ed. 62. 1970
- CIRICI, A. *La estética del franquismo*. Barcelona. Ed. G. Gili, S.A.1977
- CIRICI, A., Obiols, R. I Laplana, J. de C. *Josep Obiols, pintor de Montserrat*. Montserrat. Ed. Museu de Montserrat, 2009
- II Congrés Litúrgic de Montserrat*. Ed. Monestir de Montserrat. 1967

COLL – VINENT, S. *Manuel Trens, liturgista, historiador i amant de l'art*. Barcelona. 2010

COROLEU, J. *Memòries de un menestral de Barcelona (1792.1854)*. Barcelona. Ed. José Asmarats, 1916.

CORREDOR-MATHEOS, J. *Artesanía de España a “Artesanías en España” del Ministerio de Industria i Energia*. Barcelona. Lunwerg Editores, 1999. (1ª ed. 1985) “D’Aci d’allà”. 1934. 1935, 1936 (edició facsímil)

CORREDOR-MATHEOS, J., FONDEVILA, M. *FAD més d’un segle d’arquitectura, disseny i creativitat*. Barcelona. Ed. FAD – Ajuntament de Barcelona. 2005

ERLANDE-BRANDENBURG, A. Pernoud, R., Gimpel, J., Cechman, R. *Villard de Honnecourt*. Madrid. Ed. Akal, 1991

Espasa-Calpe, S.A. 1946.

Diari de Barcelona 4-6-1936

Diario de Barcelona 25-7-1947

DILLMONT, TH, de *Alphabets et monogrammes*. Dornach (Alsace). Ed. TH. de Dillmont s.d.

DUNCAN, A. *Muebles Art Déco*. Barcelona. Ed. Stylos. 1986.

El Correo Catalán 17-5-1967

Estudi del moble. Barcelona. Ed. Associació per a l’Estudi del Moble. 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012.

Els Barris de Barcelona Vol I Ciutat Vella i Eixample. Barcelona. Ed. Enciclopèdia Catalana. 1999.

Enrique Sagarra. Marqueteria artística - Tableros fantasía. c. 1930

Europa de postguerra 1945 – 1965 Arte después del diluvio. Barcelona – Viena. Ed. Fundació “La Caixa” 1995

Exposició General d’Art Litúrgic I^a. Barcelona, 1925

Exposició Internacional del Moble i Decoració d’Interiors. Barcelona. 1923

Exposición de Arte Religioso Actual. Barcelona. Mayo -Junio. 1952

Exposición La seda en la litúrgia. Barcelona. Mayo – Junio, 1952

Exposición Nacional de Arte Eucarístico Antiguo. Barcelona, del 5’d’Abril al 1 de juny.1952

Exposición de Primitivos Mediterráneos. Barcelona 1952

FAHAR-BECKER, G. *El Modernismo*. Colonia. Ed. Koneman. 1996

- FEDUCHI, L. *Historia del mueble*. Barcelona. Ed. Blume. (Primera edició espanyola l'any 1946).
- FERNÁNDEZ, J. i HERRERA, A. *Escola del Treball, 75 anys d'història*. Barcelona. Ed. Companyia Gràfica TEI, S.L. 1989
- FERRANDO, J. *Dos años de Arte Religioso*. Barcelona. Ed. Amaltea, S.A. 1942
- FERRANDO, J. *Iconografía de los santos*. Barcelona. Ed. Omega, S.A. 1950,
- FERRANDO, J. *Arte religioso actual en Catalunya*. Barcelona. Ed. Atlàntida, S.A. 1952.
- FERRANDO, J. *La Basílica de la Merced*. Barcelona. Finagraf, S.A. 1983. Segunda edición corregida i aumentada. (Primera edición 1941)
- FERRER, B. i MELO, J. *Obra conjunta 1977 – 1992*
- FITA, D. *Fita Art Religiós*. Girona. Ed. Diputació de Girona, 1996
- François, Alain*. París. Ed. Fragments Éditions. 2002
- FREIXA, M. *El Modernisme a Catalunya*. Barcelona. Ed. Barcanova. 1991.
- GALÍ, A. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya, 1900-1936*. Vol. IV primera part, vol, IV segona part i vol V. Barcelona. Ed. Fundació Alexandre Galí. 1981.
- GARCÍA, M. *La casa Lleó Morera*. Barcelona. Ed. Catalana de Gas. 1988.
- Gaspar Homar*. Barcelona. Ed. MNAC, Fundació La Caixa, 1998.
- Gaspar Homar*. Barcelona. Ed. Galeria d'Art Fernando Pinós, 2003.
- GIBSON, M i CASELLI, J. *Mitologia grega. Deus, homes i monstres*. Barcelona. Ed. Grupo Anaya, S.A. 1984
- GIRALT, E, BALCELLS, A, TERMES, J. *Els moviments socials a Catalunya, País Valencià i les Illes*. Barcelona. Ed. Lavinia, 1967.
- GOMBRICH, E.H. *El sentido del orden*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 1980
- GOMBRICH, E.H. *Imágenes simbólicas*. Madrid. Alianza Editorial, 1994 (Primera edición 1972)
- GOMBRICH, E.H. *Los usos de las imágenes*. Barcelona. Ed. Random House Mondadori, S.A. 2003
- GONZÁLEZ, J.M. *Movimiento litúrgico en España*.
<http://mercaba.org/LITURGIA/NDL/movimiento> litúrgico en españa.htm
- GONZÁLEZ-PALACIOS, A. *El mueble de estilo. Historia del mueble de siglo XVI al siglo XX*. Barcelona Ed. Gustavo Gili, S.A.
- HUME, David. *Como hacer marqueteria*. Madrid. Celeste Ediciones, S. A. 1997

JARDÍ, Enric. *Eugeni D'Ors*. Barcelona. Ed. Aymà. 1967.

JARDÍ, Enric. *Història del Cercle Artístic de Sant Lluc*. Barcelona. Ed. Destino, 1976

L'Art Català, Vol. VI, VII i VIII. Barcelona. Ed. 62, 1983-85

JONES, O. *Grammaire de l'ornement*. Londres-París. Ed. Bernard Quaritch, 1865

JUNYENT, E. *La Iglesia: Construcción, Decoración, Restauración, Ilustraciones*. Barcelona Ed. Balmes 1940. (art sacre)....

La Hoja del Lunes 10-7-1961

La Publicidad 6-11-1925, 8-12-1925

La Vanguardia 18-5-1929, 19-5-1929, 26-10-1936, 25-5-1952, 27-5-1952, 8-7-1961

LAPLANA, J. de C. *Montserrat mil anys d'art i història*. Col·lecció Patrimoni Artístic Catalunya Central n.6. Manresa. Angle Ed. Fundació Caixa Manresa., 1998.

LEHNERT, G. *Historia de las artes industriales. Antigüedad i Edad Media*. Barcelona-Buenos Aires. Editorial Labor, S.A. Primera edición 1925.

LEHNERT, G. *Historia de las artes industriales. Época gótica i Renacimiento*. Barcelona-Buenos Aires. Editorial Labor, S.A. 1933.

LIER, H. van, *Las artes del espacio*. Argentina. Ed. Librería Hachette, S.A. 1959

LIER, H. van, *Las artes del espacio*. Impreso en Argentina. Ed. Librería Hachette, S.A. 1959

LÓPEZ, O. *Història de l'Escola del Treball, 1913-1994*. Barcelona. Ed. Diputació de Barcelona. 1995

Los orígenes de l'Art Nouveau, el impèrio de Bing. Amsterdam. Ed. Gabriel, P. Weisberg, Edwin Becker i Évelyne Possémé. 2004

LUCIE-SMITH, E. *Breve historia del mueble*. Barcelona. Ed. del Serbal. 1988

LLORENTE, À. *Arte e ideologia en el franquismo (1936-1951)*. Madrid. Ed. Visor-Dis, S.A., 1995

MAENZ, P. *Art Déco: 1920-1940*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, S.A. 1976

MAIGNE et ROBICHON. *Nouveau manuel complet de marqueteur, du tabletier et de l'ivoirier a "Manuels RORET"*. París. Ed. Libraire Encyclopédique de RORET. 1889

MAINAR, J. *El moble català*. Barcelona. Ed. Destino. 1976

MAINAR, J. i CORREDOR-MATHEOS, J. *Dels bells oficis al disseny actual FAD 80 anys*. Barcelona. Ed. Blume, S.A. 1984.

Mancomunitat de Catalunya. L'obra realitzada. Barcelona. Ed. Palau de la Generalitat. 1923

MANJARRÉS, J. *Teoria e historia de las Bellas Artes, principios fundamentales*. Barcelona. Ed. Llibreria J. Verdaguer, 1859

MANJARRÉS, J. *Teoria estética de las artes del dibujo*. Barcelona. Establecimiento tipográfico de J. Jepús. 1874.

MARÍN, M.I. *Cercle Artístic de Barcelona*. Barcelona. Ed. Reial Cercle Artístic de Barcelona. 2006

MASSOT, M.J., CANTERELLES, C. i MARTINEZ, A *El moble a les Illes Balears, segles XVIII . XIX*. Barcelona. Ed. Institut Balear del Disseny – Serveis Editorials, S.A. 1995

MELIÀ, J. *Art i capitalisme*. Barcelona. Ed. 62, S.A. 1976

MEYER, F.S. *Manual de ornamentación*. Barcelona. Ed. G. Gili, S.A. 1976

MIRALLES, F. *Història de l'Art Català Vol. VIII*. Barcelona. Edicions 62, 1983

Moble català. Barcelona, Ed. Electra, 1994.

Morris, W. Barcelona. Ed. Ajuntament de Barcelona 1984

Myrurgia Bellesa i Glamour 1916-1936. Barcelona. Lunwerg Editores. 2003

NEGRE, N. *Arquitectura Eclesial dels Anys 60 a “TAÜLL”* n. 14. Ed. SICPASC (Secretariat Interdiocesà de Custòdia i Promoció de l'Art Sagrat de Catalunya) Girona, 2002.

ORDOÑEZ, J. *Marqueteria*. Barcelona. Parramón Ediciones, S.A. 1999.

Per la bellesa de la llar humil. Barcelona. Ed. Foment de les Arts Decoratives. 1923.

PANOFSKI, E. *Estudios sobre iconología*. Madrid. Alianza Editorial 1979

París 1937 – París 1957 Créations en France. París. Ed. Centre Georges Pompidou, 1981

PERAN, M., SUÁREZ, A. i VIDAL, M. *El Noucentisme un projecte de modernitat*. Barcelona. Ed. Enciclopèdia Catalana 1994

PÉREZ, L. *El tesoro artístico de España. El mueble*. Barcelona. Ed. David. 1930

PÉREZ, F. *Teoria i practicas ornamentales*. Col. Labor. Barcelona 1937

PÉREZ, J. *Art Déco en España*. Madrid. Ed. Càtedra. 1990.

PIERA, M i MESTRES, A. *El moble a Catalunya*. Barcelona. Angle Editorial. 1999.

PIERA, M. “*La calaixera o cómoda catalana y sus variantes tipológicas en el siglo XVIII*”. Tesi doctoral Universitat de Barcelona, 2002.

POVO, M. *53 Oficis de Barcelona: Guia il·lustrada d'artesans tradicionals*. Barcelona. 1985.

PRIETO, J.A. *Diseñando con las manos: proceso y proyecto en la artesanía del siglo XXI*. <http://issuu.com/fundesarte/docs/diseñando-con-las-manos>

Pro dignificación del hogar popular. Barcelona. Ed. Fomento de las Artes Decorativas. 1958.

PUIG, F.X. “Enric Cluselles gravador i artista polifacètic” a *Serra d’Or* n. 470 febrer 1999

RACINET, M.A. *L’ornement polychrome*. París. Ed. Librairie de Firmin – Didot Frères, Fils C^a, 1869

RAFOLS, A. *El año artístico barcelonés*. Itinerario de exposiciones temporada 1942-43. Barcelona

RAFOLS, J.F. “La segona Exposició i el segon Anuari dels Amics de l’Art Litúrgic” *Vida Cristiana*. Barcelona, 1929

RAFOLS, J.F. *Modernismo y modernistas*. Barcelona. Ed. Destino. 1949.

RAFOLS, J.F. *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*. Barcelona. Ed. Millá. 1953.

RAFOLS, J.F. *El arquitecto Folguera (1891-1960)* a “Cuadernos de arquitectura n. 41” Barcelona. Ed. Col. Arquitectos de Cataluña i Baleares. 1960.

RAGUER, H. *Arxiu de l’església catalana durant la Guerra Civil de juliol a desembre de 1936*. Montserrat. Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2003

RAMOND, P. *La marqueterie*. Dourdan. Éditions H. Vial 1977

RAMOND, P. *Chefs – D’Oeuvre des marqueteurs Vol. I, II, III*. Torino. Éditions H. Vial. 2001

Riart, C. Elogi del Moble. Barcelona. Ed. Ajuntament de Barcelona 2002-2003

RIEGL, A. *Problemas del estilo*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili 1980

RIGALT, L. *Album Enciclopédico – Pintoresco de los Industriales*. Barcelona. Ed. Litografía de la Unión de Don Francisco Campañá 1857

SALA, T.M. *J. Busquets*. Col·lecció Gent Nostra. Barcelona. Ed. Nou Art Thor. 1989

SALA, T.M. “Ars Lignaria” a *Les arts tridimensionals. La crítica del Modernisme*. IV Vol. Direcció Francesc Fontbona. Barcelona. Ed. L’Isard, S.A. 2003

SALA, T.M. *La Casa Busquets*. Col·lecció Memòria Artium. Barcelona. Ed. Servei de Publicacions i Edicions de la Universitat de Bellaterra, Barcelona, Girona i Lleida. 2006

Santiago Bolibar. Aplicaciones de marquetería para incrustación en muebles. Barcelona. C. 1915

Santiago Bolibar. Barcelona. C. 1918

- Santiago Bolibar*. Barcelona. C. 1922
- SIMÓN, A. *Tendències de la historiologia catalana*. València. Ed. Universitat de València, 2009
- SOBREQUÉS, J. *Història de Catalunya*. Bilbao. Ed. Gran Enciclopedia Vasca. 1981.
- STAPLEY, M. i BYNE, A. *Photographs and Drawings*. New York. Ed. William Helburn Inc. 1922
- SUBIRACHS, J. *El franquisme a Catalunya (1939-1977)* Barcelona. Ed. 62 2005
- TORTELLA, G. *Desarrollo de la España Contemporánea*. Madrid. Alianza Editorial. 1994.
- TRENS, M., Pvre. (Conservador del Museo Diocesano) *Maria Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid. Ed. Plus-Ultra, 1946
- TRENS, M., Pvre. (Conservador del Museo Diocesano) *El arte en la Pasión de Nuestro Señor (Siglos XIII al XVIII)* Catálogo de la Exposición organizada bajo el alto Patronato del Excm. Ayuntamiento de Barcelona en el Palacio de la Virreina. Barcelona, 1946
- TRENS, M., Pvre. *Las custodias españolas*. Barcelona. Ed. Litúrgica Española, S.A. 1952
- TRENS, M., Pvre. *La Eucaristía en el Arte Español*. Barcelona. AYMÁ, S.L. Editores, 1952
- TRENS, M., Pvre. *Santa Maria. Vida y leyenda de la Virgen a través del arte español*-Barcelona. Ed. Eugenio Subirana, S.A. 1954
- TRENS, M., Pvre. *El Hijo del Hombre. Jesucristo a través del arte español*. Barcelona. Ed. Eugenio Subirana, S.A.
- TRENS, M., Pvre. *Iglesia y Arte*. A “Revista de ideas estéticas”. Madrid, 1959, abril – juny n. 66
- TRIADÓ, J.R. *Arte en Cataluña*. Madrid. Ed. Cátedra, S.A. 1994
- TUSELL, J. *Historia de España, siglo XX*. Madrid. Ed. Historia 16. 1994
- VALVERDE, J.M. *Cartas a un cura escéptico en materia de arte moderno*. Barcelona. Ed. Seix Barral, S.A. 1959
- VAN LIER, H. *Las artes del espacio pintura, escultura, arquitectura y artes decorativas*. Argentina. Ed. Librería Hachette, S.A. 1959
- Vanguardia i Bauhaus*. Burgos. Ed. Caja de Burgos. 2005
- VÉLEZ, P. *La Cantonada 1960-1975, art civil i art sacre*. Barcelona. Ed. Enciclopèdia Catalana 1999

VERRIÉ, F.P. *Montserrat*.. Colección Los monumentos cardinales de España. Madrid.
Ed. Plus Ultra, s.d.

Vida Cristiana 1929

Viviendas. Ed. Artes Gráficas Faure. Madrid. Abril a Deseembre 1933; Abril i Octubre
1934.

VORÀGINE, S. de la. *La leyenda dorada 2 Vol.* Madrid. Alianza Editorial, 1982
(Traducción del latín: Fray José Manuel Macias)

VIII. ARXIUS I BIBLIOTEQUES CONSULTATS

AAB: Arxiu Administratiu de Barcelona

ACA: Arxiu Corona d'Aragó

Arxiu Antic Gremi de Tenders Revenedor de Barcelona

ADB: Arxiu Diocesà de Barcelona

AFB: Arxiu Fotogràfic de Barcelona

AGTRB: Arxiu Gremi de Tenders Revenedors de Barcelona

AHCB: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

AHCA: Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Barcelona

AM: Arxiu Mas. Fons fotogràfic

ANC: Arxiu Nacional de Catalunya de Sant Cugat del Vallés (Fons Josep Mainar)

AS: Arxiu Sagarra

BBE: Arxiu Escola EINA de Barcelona

BC: Biblioteca de Catalunya

BPA: Biblioteca Pública Arús

BUB: Biblioteca Universitat de Barcelona. (Belles Arts, Geografia i Història i Lletres)

CDV: Centre de documentació VINSEUM de Vilafranca del Penedès

FAD: Arxiu Foment de les Arts Decoratives de Barcelona

FIAAH: Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic

IMHB: Institut Municipal d'Història de la Ciutat de Barcelona

Arxiu Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.

Arxiu Protocols Notarials de Barcelona

MNAC: Museu d'Art de Catalunya

SISPASC: Secretariat Interdiocesà de Custòdia i Promoció de l'Art Sagrat de Catalunya.

IX. GLOSARI

Calcs: dibuixos sobre paper vegetal

Carquinyolis: peces de fusta vogides formant corbes i contracorbes per aplicar als mobles simulant talles

Embotit o incrustació: tècnica per la qual s'introdueixen fragments de materials en un espai prèviament obert.

Fora pas de serra: tècnica en la qual es realitza el vogit de les peces cada una per separat, que fa que en encaixar-les el pas de la serra sigui gairebé invisible

Galuchat o chagren: producte d'origen marí que pot ser de la pell d'esquals com la balena que disposa d'unes peces còrnies a la part superior del cos. El nom té l'origen en Mr. Galuchat que al segle XVIII l'utilitzava en el seu taller d'estoigs a París.

Grutesco: motiu decoratiu a base de sers fantàstics, vegetals i animals enllaçats i combinats que formen un tot.

Mariones: nom donat a les còpies d'un dibuix derivat del paper "marion"

Marqueteria: tècnica que consisteix a retallar materials laminats per introduir-los uns en els altres, segons un projecte previ per ser aplicats a superfícies llises

Marqueteria pictòrica: marqueteria en la qual intervenen diferents colors i matèries que formen una composició.

Ombrejat: tècnica per matisar el color de les fustes per mitjà de calor

Paquets: conjunt de xapes preparades per ser vogides conjuntament

Pas de serra: tècnica utilitzada en marqueteria bicolor que deixa visible el tall de la fulla en la marqueteria

Pirogravat: tècnica en la qual s'utilitza una ploma elèctrica que permet dibuixar sobre la fusta socarrant-la

Premsa per passar dibuixos: caixa de fusta amb un vidre en la cara superior per exposar els dibuixos al sol i així aconseguir-ne còpies.

Serra de vogir: serra de ballesta accionada per pedal

Serra de fil: fines serres d'acer utilitzades en marqueteria

Xapes: fustes laminades