Segona edició

HISTÒRIA D'UN GAUDÍ OCULT

L'estendard de l'Orfeó Feliuà



Teresa-M. Sala
Xavier Jové

Quaderns d'art i natura

HISTÒRIA D'UN GAUDÍ OCULT

HISTÒRIA D'UN GAUDÍ OCULT

L'estendard de l'Orfeó Feliuà

Teresa-M. Sala
Xavier Jové

Universitat de Barcelona
Edicions

Quaderns d'art i natura

© Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430
www.edicions.ub.edu
comercial.edicions@ub.edu

Il·lustracions de coberta: anvers, revers i costat de l'estendard de l'Orfeó Feliuà. © Foto: Montserrat Fontich.

ISBN: 978-84-1050-082-2
Data d'edició: 2024

Aquest llibre és fruit d'una investigació s'inscriu en el projecte de recerca «Entre ciudades: el arte y sus reversos en el período de entre siglos (xix-xx)», del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2019-105288GB-100).

Aquest document està subjecte a la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, el text de la qual està disponible a: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

TAULA DE CONTINGUTS

Introducció
Del revers a l'anvers 9
«Desbloquejar Gaudí», una lectura interpretativa dels seus reversos 11

Història d'un revers de Gaudí
Al voltant del taller Hoyos, Esteva i Cia. 17
Entre banderes i estendards 23
Claus en l'acceptació del projecte 41
L'estendard, un artefacte que es distingeix 53
Disseny i execució de l'estendard de l'Orfeó Feliuà 55
Una interpretació simbòlica 59
El fruit d'una col·laboració 69
Singularitat de l'artefacte 81

Annex 1: L'estendard de l'Orfeó Feliuà (Antoni Gaudí, 1902). Entorn social, oblit i rescat, *per Francesc Garriga i Cassart* 89

Annex 2: Dades documentals sobre l'estendard de l'Orfeó Feliuà 131

Referències bibliogràfiques 135


Orfeo
Selva

INTRODUCCIÓ

Del revers a l'anvers

L'inici d'aquesta recerca parteix del revers d'un estendard, la plaqueta del qual ens informa del taller on es va dur a terme. En el terreny de les arts decoratives i industrials és força habitual desconèixer l'autoria dels objectes. No obstant això, sovint determinats autors —sobretot si són arquitectes de la categoria de Gaudí— sembla que legitimen el valor de les peces, i s'hi posen en joc qüestions relacionades amb el prestigi o les lleis del mercat. Tot i així, si trobem proves concloents que en justifiquen les atribucions, podem recompondre el procés creatiu en termes de disseny. En el cas de l'estendard de l'Orfeó Feliuà, podem saber com Antoni Gaudí va projectar l'artefacte que va ser executat a la casa Hoyos, Esteva i Cia. l'any 1902. La relació entre l'autor i l'executor es planteja aquí com una col·laboració amb la qual es vol fer realitat la idea del projecte amb la millor resolució. A més a més, l'estendard és una peça original, única, que no ens permet parlar de còpia, reproducció ni rèplica, tema que sovint es relaciona amb l'autoria de les obres artístiques.

La bellesa i la singularitat d'una peça d'aquestes característiques susciten tot un seguit de preguntes, d'hipòtesis i de respostes interpretatives. Hem intentat recompondre'n la història de manera integral, amb les aportacions realitzades per Francesc Garriga (les quals adjuntem a tall d'annex). L'anàlisi d'aquesta mena d'artefactes culturals, que en el tombant del segle XIX són majoritàriament efímers, atorga a l'estendard de l'Orfeó Feliuà un caràcter molt especial. Primerament, per tal d'abordar el tema des del punt de vista de la disciplina vexil·lològica, l'hem situat en el context de l'obra gaudiniana, cosa que ens n'ha fet descobrir la idiosincràsia. D'altra banda, el caràcter integral de l'objecte ideat respecte dels detalls respon a un plantejament en què es relaciona l'harmonia de les parts amb el tot.

◀L'estendard de l'Orfeó Feliuà. © Foto: Montserrat Fontich.



Detall del revers de l'estendard de l'Orfeó Feliuà.
© Foto: Montserrat Fontich.



Plaqueta metàl·lica al revers de l'estendard. © Foto: Montserrat Fontich.

«Desbloquejar Gaudí», una lectura interpretativa dels seus reversos

L'any 1987, Ignasi de Solà-Morales va escriure un text, que abans havia estat una conferència, en el qual es plantejava «desbloquejar Gaudí». Segons ell, les dues versions hegemòniques —la barcelonina i l'espanyola— compten amb intèrprets que o bé consideren Gaudí com un cas inclassificable o bé l'exalten en la figura de geni. Ambdues cares de la moneda tenen en comú l'estupefacció o l'admiració que provoca la seva raresa singular. No obstant això, encara afegeix que «hi ha hagut una tercera manera d'entendre el "cas" Gaudí, que és intentant saltar per sobre de la dicotomia establerta per tal d'orientar el punt de vista envers una lectura de la seva obra dins del moviment del modernisme».[1] Es tractaria d'establir de quina manera s'articula una posició arquitectònica finisecular que es defineix segons l'abast de la problemàtica que afronta i l'amplitud dels recursos que s'han de posar en joc (de caràcter tècnic, compositiu, figuratiu...), que ens farà entendre millor el significat de les obres i el posicionament dels arquitectes del moment. En aquest sentit, el repte és veure quina posició ocupa Gaudí en aquest marc de referència.

El 2022, en escriure aquestes línies, Juanjo Lahuerta, comissari de l'exposició del MNAC i després del Museu d'Orsay, ha intentat trencar novament aquesta visió, encara hegemònica, per tal d'universalitzar la figura de Gaudí. Però, al nostre entendre, no ho aconsegueix perquè el torna a isolar. Lahuerta no té en compte que Gaudí no estava sol, sinó que es va formar en una Escola d'Arquitectura de Barcelona creada feia poc, on dibuixà els seus projectes amb gran destresa i en sintonia amb l'esperit de la Renaixença, en una ciutat en plena transformació i efervescència constructiva, que no només mirava cap al nord (Europa), sinó que buscava vies modernes tenint en compte la tradició. De manera que situar Gaudí en el context de la fi de segle a Catalunya suposa una mirada ambivalent, que apunta, per una banda, cap al passat i la història, mentre que per l'altra esdevé l'afirmació d'un present que cerca un llenguatge simbòlic que el distingeixi de l'eclecticisme. Així, per exemple, la recuperació i la innovació de tècniques i materials les trobem tant a les estructures metàl·liques o de ferro colat com en les ornamentacions exteriors o interiors de les construccions. I encara, si desenvolupem el que Solà-Morales ja proposava des del

1 Solà-Morales, Ignasi de (1987), p. 38.

nostre punt de vista, «desbloquejar Gaudí» en l'actualitat implicaria trencar amb la seva autoria única i donar a conèixer la tasca que va dur a terme com a «director d'orquestra» (símil que s'ha fet servir per parlar del paper de l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner i els seus col·laboradors), ja que era capaç d'escollir i fer vibrar un conjunt d'intèrprets, els quals, de manera singular, feien brillar cada instrument amb so propi. És així com es podria discernir la feina del seu equip i també les transferències en altres creadors. Perquè, després de tot el que s'ha aportat sobre Gaudí al llarg dels anys, convindria no silenciar les aportacions de recerca dutes a terme per tal de clarificar i pluralitzar el seu llegat. En definitiva, es tracta de trencar amb una autoria hegemònica, en què tot és atribuïble al «geni» per sobre d'altres artífexs, i obrir la mirada envers les afinitats i les complicitats, d'amistat o de col·laboració, que ens permetran reconèixer altres creadors que han estat silenciats o bé poc estudiats, com és el cas de Claudi Hoyos.



Dibuix de Joan Llaverias. ***La Veu de Catalunya*** (26/02/1903), edició vespre, p. 3.
Hi apareix Gaudí en un local de la Lliga Regionalista, pocs mesos després de la realització de l'estendard de l'Orfeó Feliuà, acompanyat de Prat de la Riba (tapat), el comte de Güell, Francesc Cambó i Joan Maragall. La figura dreta que hi ha al costat dret de la il·lustració podria ser Claudi Hoyos, cofundador del partit.

Quan l'arquitectura es converteix en espectacle, i l'arquitecte-artista esdevé una categoria, el geni hegemònic ocupa la posició més alta dins de la jerarquia del grup. Tanmateix, per entendre l'ecosistema cultural de la fi de segle a Catalunya, creiem que convé atendre el conjunt d'interaccions que compon la unitat d'organismes interdependents que comparteixen un mateix context.

El cànon hegemònic i la jerarquia de les arts, la cultura del projecte i del treball, els encàrrecs i les realitzacions, els condicionants de les trajectòries professionals, la personalitat o el caràcter dels creadors, així com les tribunes de difusió i de transferència, són alguns dels temes que cal considerar. Evidentment, no podem posar al mateix nivell l'encàrrec d'un edifici (amb un client que explicita els seus requisits) i la realització d'un estendard, en què el registre de la tradició popular pluralitza l'adequació del disseny a la funció del grup social.

►A la pàgina següent, detall del revers de l'estendard de l'Orfeó Feliuà, amb la plaqueta del taller Hoyos Esteva i Cia. © Foto: Montserrat Fontich.


Hoyos Esteva
Y C.ª

HISTÒRIA D'UN REVERS DE GAUDÍ

AL VOLTANT DEL TALLER HOYOS, ESTEVA I CIA.

A finals del 1900, darrere la catedral de Barcelona i amb un pressupost humil, s'instal·lava el taller Hoyos, Esteva i Cia.,[2] en un discret segon pis del carrer Paradís, on el taller i la botiga compartien espai. Va ser creat per dos joves entusiastes, companys de l'Escola de la Llotja, Claudi Hoyos i Ayala, nascut a l'Havana el 1875, que es va fer càrrec de la direcció del taller, i Joan Esteva i Casals, un any més gran que el seu soci, el qual esdevingué un prestigiós dissenyador que, amb els anys, va continuar la societat en solitari.

Claudi Hoyos era un pintor i decorador que compaginava la direcció del taller amb les classes particulars que impartia a la seva acadèmia privada de dibuix, pintura i art decoratiu. Com a pintor, en destaca l'oli *El Dimoni* (presentat a la IV Exposició General de Belles Arts i d'Indústries Artístiques, organitzada per l'Ajuntament de Barcelona el 1898). Malauradament, la seva mort prematura, el 1905, va estroncar la que hauria pogut ser una prometedora carrera artística.



Publicitat de la casa Hoyos Esteva i Cia., 1900.
Dibuix de Claudi Hoyos.
Col·lecció de la família Hoyos.

2 Per a una primera aproximació monogràfica sobre el tema, vegeu Sala, Teresa-M.; Jové, Xavier (2019), p. 265-307.



Claudi Hoyos i Ayala, c. 1900. Foto: Pau Audouard.
Col·lecció de la família Hoyos.

En tot cas, el nucli veritablement transcendent que unia els dos amics de la Llotja no era l'escola, sinó el Cercle Artístic de Sant Lluc. Allà van conèixer el tercer soci, un artista aficionat, el qual estava en condicions de completar l'aportació de capital que calia per constituir l'empresa gràcies als seus coneguts negocis de pastes alimentàries. Francesc de Paula Figueras i Sagués, nascut el 1872, era el fill petit de la família que aleshores s'estava fent construir la Torre Bellesguard, d'Antoni Gaudí. Francesc de Paula, potser per la seva afició artística, era l'interlocutor habitual entre la família i l'arquitecte, amb qui va establir una franca amistat. Però no va ser aquesta l'única vinculació amb Gaudí, ja que el 1904 Francesc de Paula Figueras va esdevenir igualment soci capitalista del projecte de la Sala Mercè que el pintor Lluís Graner havia encarregat al seu amic en comú, el mateix Antoni Gaudí.

L'esperit del Cercle Artístic de Sant Lluc, amb el guiatge de Torras i Bages, va influir de manera decisiva en el taller Hoyos, Esteva i Cia. Els germans Llimona, que havien estat membres fundadors del Cercle, hi van col·laborar activament, així com Antoni Gaudí, que n'era soci des del 1899. De fet, és un cercle d'afinitats que s'amplia en altres cercles com la Lliga Espiritual de Nostra Senyora de Mont-



Joan Esteva i Casals, 1909. Foto: Adolf Mas.
© Institut Amatller d'Art Hispànic.



Francesc de Paula Figueras i Sagués, 1907.
Col·lecció de la família Figueras.

serrat. És en aquest entorn de germandat artística en què els ideals al servei de la religió són portadors de bellesa.

D'aquesta fructífera col·laboració, sorgiren del taller un gran nombre de creacions que encetaven una línia de producció innovadora, amb formes abstractes de base orgànica i volums capriciosos. Marcs, miralls, columnes, mènsules, plafons o rellotges que juguen amb el clarobscur de la llum, potenciats per les variades pàtines daurades que donarien fama a la casa Hoyos, Esteva i Cia.[3] L'acollida que va tenir la irrupció al mercat d'aquests productes de fabricació pròpia, que anaven més enllà del mer art industrial (mobles, marcs, bibelots, figures religioses, reproducció d'antiguitats, arquetes, làmpades de ferro forjat i un ampli repertori d'objectes decoratius i de regal), els va permetre ben aviat traslladar la botiga al carrer del Cardenal Casañas, on van continuar oferint els seus serveis de decoració, mobiliari i disseny, tant d'interiors de particulars com de botigues

3 Aquestes peces de característiques gaudinianes, que presenten una relativa similitud amb el precedent immediat dels tiradors i els espiells de la casa Calvet, són anònimes, sense que se'n pugui precisar amb certesa el dissenyador, per bé que se sap que la majoria van ser modelades per Josep Llimona. Possiblement, Claudi Hoyos tenia assimilat el mètode per dissenyar-les, atès que es coneix la publicació d'un dibuix seu que presenta característiques semblants. Algunes d'aquestes peces han estat exposades en museus, atribuïdes a Gaudí i datades erròniament cap al 1910, quan en realitat pertanyen al període d'arrencada de la societat, entre finals del 1900 i principis del 1901. Els models de més èxit es van seguir reproduint fins ben entrada la dècada del 1910.



Plafó de Jesús Infant. Taller Hoyos, Esteva i Cia., amb manufactura de Josep Llimona. Col·lecció particular.

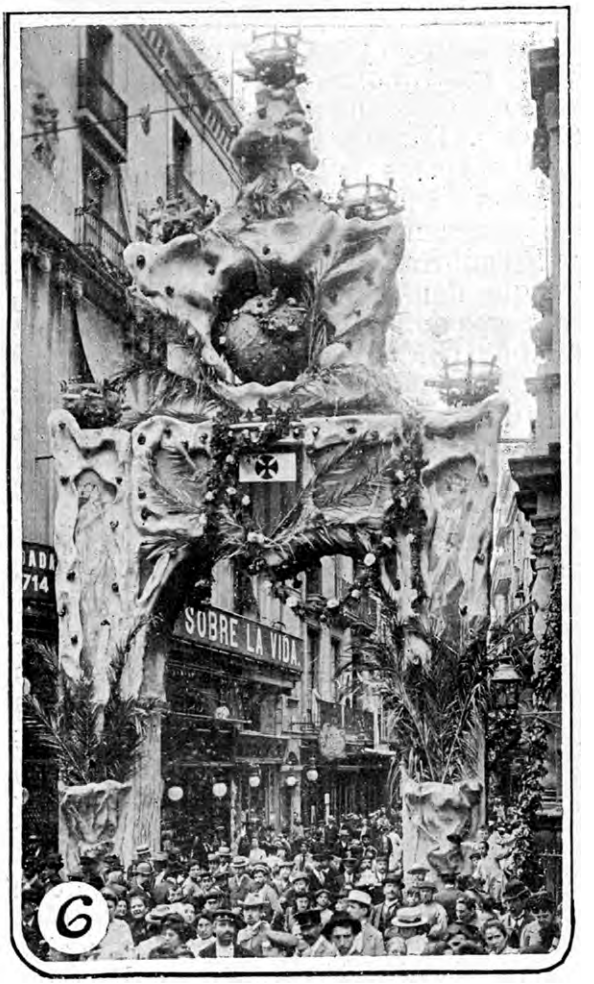


Llit de Sant Jordi. Taller Hoyos, Esteva i Cia. per a Francesc de Paula Figueras. Foto: Teresa-M. Sala.

comercials. Va assolir el cim de la seva trajectòria el 1902, amb l'execució de l'estendard de l'Orfeó Feliuà, l'única col·laboració amb Gaudí que s'ha pogut documentar; per bé que, en el mateix any, corresponen a la casa Hoyos, Esteva i Cia. el disseny i l'execució dels extraordinaris mobles del salonet Ibarz.[4] També són rellevants els mobles construïts per al pis de Francesc de Paula Figueras amb motiu del seu casament, especialment el llit de caoba i olivera dedicat a sant Jordi, i encara, en un registre diferent, la decoració del carrer del Carme per a les festes de la Mercè, amb un monumental i gaudinià «Arch de Foch».

4 *La Veu de Catalunya* (27/09/1902), p. 4.

El 1905, Claudi Hoyos va morir inesperadament, a trenta anys, i això va provocar que la societat es reconvertís en Esteva, Figueras, successors d'Hoyos, i es traslladés al carrer de Santa Anna. Malauradament, el 1907, un incendi devastador va destruir el nou taller, fet que va provocar la marxa de Francesc de Paula Figueras. Així, a partir del 1908, Joan Esteva es va quedar al capdavant de l'empresa Esteva i Cia., la qual, sense oblidar els seus orígens, ja va prendre un altre rumb, tot reorientant l'activitat d'acord amb el canvi dels temps i les modes.



«Arch de Foch». Arcada decorativa al carrer del Carme de Barcelona per a les festes de la Mercè del 1902. Taller Hoyos, Esteva i Cia., *Ilustración Española y Americana* (15/10/1902), p. 8.



Gaudí a la processó de Corpus del 1924, amb la bandera del Cercle Artístic de Sant Lluc, obra d'Alexandre de Riquer. Foto reproduïda a la portada de la revista ***Canigó***, Figueres-Barcelona, març 1962.

ENTRE BANDERES I ESTENDARDS

Per tal d'abordar i entendre el conjunt de l'obra de Gaudí en el camp vexil·lològic, a més d'estudiar amb atenció l'estendard de l'Orfeó Feliuà, l'únic exemplar que se n'ha conservat íntegrament, haurem de fixar-nos també en altres elements que va dissenyar al llarg de la vida en aquesta especialitat, tant en forma d'estendard com en forma de senyera, de penó o de bandera.

L'origen del terme llatí *vexillum* prové de quan els estendards romans identificaven les diferents legions. Entre les figures i els emblemes de les insígnies romanes, l'àguila, la serp, el drac i la bola (*orbe*) significaven el domini de Roma sobre el món. Amb el cristianisme, la figura de l'emperador es va substituir per l'emblema de Crist.

Durant l'època medieval, l'estendard era una peça de roba essencial per mantenir la unitat militar i es convertí en un signe d'identitat que representava ciutats, gremis i corporacions civils o religioses. També identificava cada casa noble, fossin reis o famílies nobiliàries. Les ensenyes destacaven pels colors vistosos, que, juntament amb els elements simbòlics que els representaven, feien que es distingissin onejant al vent, tant en el camp de batalla com a les grans reunions o trobades. Així, la funció decorativa i simbòlica de banderes i estendards era marcada per la diferenciació significativament escollida, que alhora era motiu de representació artística. Per donar més rellevància als emblemes, sovint se'n brodava el contorn, que habitualment era de forma rectangular, tot i que també n'hi havia de quadrats.

A finals del segle XVIII i a la primeria del XIX, l'estendard va recuperar protagonisme social, tot assolint el seu punt màxim en el modernisme, on podem dir que els dissenys competien en bellesa i originalitat. Qualsevol entitat o associació que no posseís una insígnia pròpia es veia mancada d'identitat, ja que la seva visibilitat representava una part intrínseca i indestriable de la imatge pública. Sota l'influx d'Eugène Viollet-le-Duc, arquitectes com Hector Guimard o el mateix Gaudí no es van limitar a l'arquitectura, a partir del lema de

l'època segons el qual qualsevol mena d'objecte era susceptible d'esdevenir artístic.

Quan Gaudí només tenia quinze anys, el gener del 1868, va col·laborar a la revista *El Arlequín* amb un dibuix per a la portada del número 7. Ens presenta una mena de bufó o arlequí que promou la revista tot fent onejar una bandera amb el lema «*¡¡Suscribíos!!*». Gaudí coneixia, ja d'adolescent, el poder que pot tenir una bandera per cridar l'atenció, per atraure les mirades cap al missatge comunicatiu que conté, tant pel moviment ondulant com per la posició elevada en la composició.

Localitzem la primera utilització de banderes en els treballs de Gaudí en el projecte final de carrera, presentat el 1877, en el qual, amb l'audàcia de la joventut, va presentar una proposta de paranimf per a la Universitat de Barcelona, malgrat que el paranimf que aleshores s'estava construint era obra d'Elias Rogent, director de l'Escola d'Arquitectura i alhora un dels professors que havia d'avaluar el treball. En el dibuix, que correspon a la secció longitudinal del projecte de Gaudí, hi veiem dues astes d'alçada considerable que flanquegen la composició, de les quals pengen dues banderoles contrapesades, en forma de cartabó, de manera que aquests elements ornamentals s'integren en sintonia amb els elements arquitectònics i n'equilibren la composició.

El 1879 trobem un conjunt de banderes incorporades al primer disseny de fanal, destinat al passeig que s'obria amb l'enderroc de la Muralla de Mar de Barcelona, disseny que fou descartat en favor del prototipus de fanal metàl·lic que l'enginyer Serramalera va presentar infructuosament a l'ajuntament. Visualment, en destaquen les afuades banderes verticals, contrapesades amb boles perquè mantinguin la posició. Pengen de dos en dos al voltant d'un eix, a l'entorn del qual poden girar, impulsades per la marinada, fent un doble joc simultani, molt vistós i acolorit, que comprèn l'ondulació individual i la rotació per parelles.

Gaudí, conscient de la importància estètica de la bandera, també la incorporà al projecte d'un pavelló de caça que va dibuixar el 1882, amb destí a les propietats que el seu mecenes, Eusebi Güell, posseïa al Garraf. De la gran torre que presideix l'edifici d'aire medieval, s'aixeca un llarg pal d'asta, coronat per una àguila de la qual penja una bandera allargada de formes sinuoses que, a manera d'accent, realça i confereix caràcter a l'edifici.

Tanmateix, el primer estendard conegut que dissenyà Gaudí és el de la societat cooperativa La Obrera Mataronense, que havia de ser de tela brodada. Abans, el 1876, aquesta societat, que es trobava en plena expansió, havia parti-

cipat en l'Exposició Universal de Filadèlfia (*The Centennial International Exhibition of 1876*), on tenien un espai d'exposició a la secció industrial. Sembla que la seva presència va passar completament inadvertida.

> Son las instalacions de teixits de cotó, presentats per los germans Batlló, de Barcelona, y per la societat co-operativa La Obrera Mataronense. Los que vehuen ditas instalacions no crehuen que la una es de una fábrica que te 2,650 trevalladors, 54,000 fusos y 1.348 telers, y que a l'altra es de una colla de pobres trevalladors qu'han fet una societat co-operativa. Que la instalació d'aquets últims sia sencilla y humil se comprén; que l'altra sia encara més pobre y sencilla no s'explica. En la instalació de la gran fábrica hi ha unas pocas pessas de tela de cotó, y una gran abundancia de prospectes en quatre idiomas, que explican la grandiositat de la fábrica. La gent llegeix lo prospecte, mira la instalació, somriu y passa de llarch ab una cara de incredulitat que sembla dir: «això cóntaho á ton ávia».
>
> Enviém desde aquí la més coral enhorabona á la Obrera Mataronense, y l'alenem á seguir en sa lloable empresa, pera que en la Exposició de París de 1878 puga presentar una instalació que fassa honor á la Societat y á Catalunya.[5]

L'article precedent, si bé en fa un gra massa contra l'empresa dels germans Batlló, deixa clar que La Obrera Mataronense tampoc no va assolir els seus objectius de visibilitat, i per aquesta raó l'anima a superar-se en el proper esdeveniment, previst per al 1878, a París.

I això és exactament el que van fer des de la societat cooperativa encapçalada pel reusenc Salvador Pagès. Aprofitant que aquells anys tenien el jove Gaudí treballant en diferents projectes de la fàbrica, van enviar a París els plànols que tenien projectats fins a aquell moment, que eren la planta i l'alçat del plànol general, tant de l'edifici del casino com del restaurant. Se sap que Gaudí també va dissenyar per a la Cooperativa Mataronense altres treballs de decoració, com el que es va executar a la sala d'actes, o el disseny de l'emblema de l'entitat, així com dos estendards. Per tant, podrien haver viatjat a París alguns elements decoratius amb el motiu de l'abella,[6] semblants als que havien de figurar als estendards. La cooperativa obtingué en el certamen parisenc una medalla de bronze.

---

5 *La Llumenera de Nova York* (15/10/1876), p. 1.

6 Gaudí era un admirador i un entès en el món de les abelles. Vegeu l'article que, amb dinou anys, va escriure el seu germà Francesc sobre les abelles, publicat el 1870, al núm. 6 del setmanari *El Eco del Centro de Lectura de Reus.* Reus.

Es conserva una imatge fotogràfica de l'esmentat dibuix de Gaudí per a l'emblema de l'entitat, amb les artístiques lletres de «Cooperativa Mataronense» dibuixades damunt d'un teler amb dues abelles que treballen, i on també es pot llegir les dates 1864-1883. Ben segur que la imatge d'aquest dibuix, o una de caràcter semblant, era la que havia d'anar brodada als estendards dels quals no ens han arribat testimonis gràfics. Tan sols es conserva el coronament escultòric del segon: una abella de bronze, sens dubte una abella obrera, actualment conservada al Museu de Mataró. Les ales mantenen l'efecte de semitransparència gràcies a una fina tela metàl·lica, un detall que ens manifesta un cop més el Gaudí minuciós.[7]

El primer d'aquests estendards que Gaudí dissenyà per a La Obrera Mataronense és el que el gerent de la cooperativa va demanar-li per identificar l'entitat en una cavalcada benèfica en favor dels damnificats per una torrentada ocorreguda a Mataró l'any 1881. Possiblement, era un model relativament senzill, ja que el 1884 Gaudí va rebre un segon encàrrec. D'aquest darrer, ens n'ha arribat una descripció parcial que podem llegir dins del relat que explica la festa celebrada a la nau de blanqueig, engalanada per Gaudí per a l'ocasió:

> Lucían, además, vistosas macetas de variadas flores que envolvían el rico y artístico estandarte de la sociedad, destacándose en el centro y ostentando en el extremo superior del asta, no el acero bruñido de los antiguos estandartes, sinó el delicado contorno de una abeja, emblema del trabajo y la industria.[8]

En el procés de confecció dels dos estendards, les germanes Agustina i Pepeta Moreu, mestres de la cooperativa, van ser les encarregades de brodar la tela. A banda de les disciplines que ensenyaven a la canalla, impartien també pràctiques de «labors»; tot i així, en un moment determinat, van demanar a Gaudí que en simplifiqués el dibuix, ja que es tractava d'una execució de gran complexitat. De forma explícita, l'abella exemplifica les virtuts del treball productiu i de la solidaritat, un emblema laic i republicà dels obrers que treballen com les abelles.

Tanmateix, trobarem el desplegament més vistós de banderes ideat per Gaudí al pavelló de la Compañía Trasatlántica, propietat del marquès de Co-

---

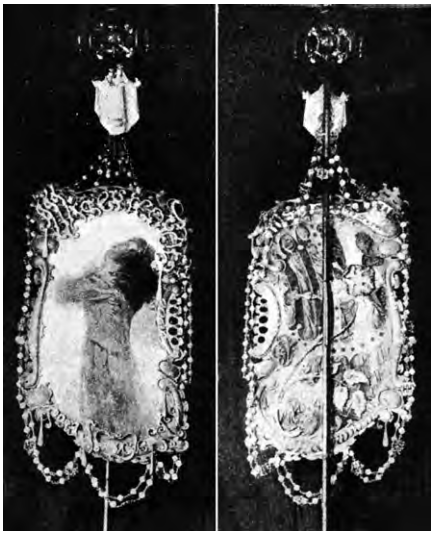
7 Gaudí va utilitzar el mateix recurs per a les ales del ratpenat que hi ha al penell que corona el Palau Güell.

8 *La Voz del Litoral* (02/08/1885), p. 2.

millas, Antonio López, cunyat d'Eusebi Güell. Aquesta construcció efímera va figurar a l'Exposició Universal de Barcelona del 1888. De tota la part alta del perímetre de la construcció s'aixecaven una munió d'astes a manera de pals de veler, tensades amb cordes o caps mariners. Damunt la porta d'entrada hi havia la bandera d'Espanya, omnipresent en tot el certamen; a les astes esmentades, una trentena, voleiaven les banderes insígnia de la naviliera, rectangulars, d'un color blau verdós com la mar, i al mig de cadascuna, un punt blanc trencava la monocromia; de la cúpula de la torre central de l'edifici, en sobresortia una gran bandera triangular de color vermell amb les lletres «Compañía Trasatlántica», i cada paraula era escrita en un dels costats de l'esmentada bandera. L'efecte visual, amb el moviment que li devia conferir la marinada, havia de ser espectacular, i cridava l'atenció de les mirades més enllà del pavelló, per damunt de les teulades de les altres instal·lacions. Així mateix, imaginem com la remor d'aquelles banderes agitades pel vent devia donar a aquell entorn un ambient de navegació, efecte segurament cercat per l'arquitecte, sempre amatent a les percepcions sensorials. Tota la façana, i potser tot l'exterior, estava resseguida per diverses faixes de motllures que repetien el lema, «Compañía Trasatlántica», imitant l'estil dels escrits dels edificis àrabs. Aquest efecte, junt amb el missatge de la bandera central, convertia l'edifici en un potent anunci comercial. L'any precedent, el 1887, ja s'havia presentat a Cadis un altre pavelló, també d'estil àrab, del qual sembla que es van reaprofitar alguns elements per al de Barcelona. Cal, però, fer ressaltar que una de les diferències més significatives entre ambdues construccions va ser aquest joc de banderes ideat per Gaudí.

Cronològicament, el següent projecte es va dur a terme amb motiu de la celebració de l'Any Sant, quan els reusencs residents a Barcelona s'organitzaren per assistir en pelegrinatge a l'ermita de la Mare de Déu de la Misericòrdia de Reus, acte que es va celebrar el 29 d'abril del 1900. La comitiva de Barcelona, així com les de Lleida i Girona, havien de recórrer gremialment el quilòmetre que separava Reus de l'ermita, cada grup precedit pel seu estendard i acompanyat d'una banda de música. Un cop feta l'ofrena, alguns estendards, entre ells el de Gaudí, es van quedar a l'ermita. Veiem, així, que el penó dels reusencs va ser creat exclusivament per a un sol ús:

> Sens diu que molts fills de Reus residents en aquesta ciutat s'están organisant pera assistir corporativament al aplech que va á celebrarse el 29 d'aquest mes al Santuari de la Mare de Deu de Misericordia. A n'aquest fi l'arquitecte don Antoni Gaudí



Anvers i revers de l'estendard dels reusencs residents a Barcelona. Antoni Gaudí, 1900. Extret d'*El Semanario Católico de Reus* (21/07/1900), p. 477.

> els hi ha dibuixat un projecte d'estandart que portaran com a distintiu de la comitiva, y que penjaran en las voltas de la hermita, tal com se practica en las grans pelegrinacións.[9]

L'estendard havia estat prèviament beneït al Palau Episcopal de Barcelona i havia quedat exposat al públic durant les tres hores anteriors:

> La Comisión organizadora de la peregrinación que con motivo del Año Santo ha de celebrarse, Dios mediante, en el santuario de Nuestra Señora de la Misericordia, de Reus, el próximo Domingo dia 9, tiene el gusto de participar á los numerosos reusenses de esta ciudad que hoy, á las doce de la misma, el señor Obispo de esta diócesis bendecirá, en el palacio episcopal, el estandarte con que se piensa obsequiar á la Virgen como recuerdo de la visita, pudiendo verse dicho estandarte de nueve á doce.[10]

És gràcies a la següent crònica de *La Veu de Catalunya* que comptem amb informació valuosa respecte al penó dels reusencs:

> Aquest matí ha sigut molt visitat en el Saló del Trono del Palau Episcopal el penó que'ls fills de Reus residents á Barcelona han de portar en la pelegrinació que tenen de fer al Santuari de la Mare de Deu de la Misericordia.
>
> Aquest magnífich estandart es projectat per l'arquitecte senyor Gaudí: conté al fons, pintada sobre pell, la figura delicadíssima d'una pageseta en actitud suplicant, obra del senyor Clapés; està voltada d'un ramell de rosaris d'alumini sobre cuyro, confeccionat per don Octavi Domènech, que adornan las inscripcions catalanas «Misericordia pera'l sigle XIX» y la fetxa «29 abril de 1900». Remata l'estandart una imatge de la Mare de Deu de la Misericordia ab una creu, tot d'alumini. Li serveix de pal una canya de bambú.

9 *La Veu de Catalunya* (03/04/1900), p. 2.

10 *La Vanguardia* (27/04/1900), p. 3.

> A la part del darrera hi ha aquesta llegenda «Misericordia pera nantrus» brodada sobre un escayent escut de Catalunya y la rosa del escut de Reus.
>
> En conjunt presenta aquest estandart un tó molt atractivol, ab referencias modernistas, havent sigut celebrat moltíssim pels inteligents. La part decorativa ha sigut á cárrech del senyor Campos.
>
> Al migdia s'ha presentat al Saló del Trono'l senyor Bisbe doctor Morgades y Gili, procedint a la benedicció de l'estandart, acompanyat del mestre de cerimonias doctor Saladrigas y del doctor Bargunyó.
>
> Un distingit concurs ha presenciat la cerimònia.[11]

De tota la informació que ens aporta l'article, començarem per centrar-nos en els col·laboradors de Gaudí en aquesta empresa. Per una banda, el seu amic i habitual col·laborador, el pintor Aleix Clapés; per l'altra, Octavi Domènech Vendrell, titular de la fosa «Los Metales».

Clapés era proper al Cercle Artístic de Sant Lluc, del qual va formar part en alguna data encara indeterminada.[12] Octavi Domènech no pertanyia a l'esmentat cercle perquè no era pròpiament un artista, però sí que militava als cercles del catalanisme catòlic[13] i era membre del Centre Excursionista de Catalunya.[14] Des de l'agost del 1899, Domènech també era cunyat de Claudi Hoyos, qui, el 1902, va fer l'estendard de l'Orfeó Feliuà per mitjà de l'empresa Hoyos, Esteva i Cia., societat que l'abril del 1900 devia estar tot just en projecte de creació. En canvi, no hem localitzat cap referència relativa al decorador Campos, ni dins ni fora dels cercles catalanistes i catòlics que freqüentava Gaudí. Queda oberta, doncs, la possibilitat, per ara no comprovable, que per una hipotètica errada de redacció —tal vegada provocada pel desconeixement del personatge— l'esmentat Campos volgués referir-se a Hoyos, que ja era actiu al Cercle de Sant Lluc i proper a Gaudí.

Un aspecte que també cal destacar són els missatges escrits al penó, expressats amb la terminologia i el col·loquialisme propi de Reus. Per altra banda, cal comentar que la pageseta descrita és Isabel Besora, a qui, segons la

---

11 *La Veu de Catalunya* (27/04/1900), p. 2.

12 Consta actiu el 1919, quan participa a l'Exposició Municipal al Palau de Belles Arts en tant que membre del Cercle Artístic de Sant Lluc.

13 Consta que el 1923 era president de l'Acadèmia de la Joventut Catòlica.

14 On ingressà el 1904.

tradició, a finals del segle XVI se li aparegué la Mare de Déu de la Misericòrdia, origen de l'ermita de Reus.

Un segon article excepcional, pel que fa a les dades aportades, aparegut al *Semanario Católico de Reus*, ens complementa la informació:

> Aquí a Barcelona corren molt bonas noticias referents á la Peregrinació. S'està treballant de ferm per organisar una gran colla de peregríns y sembla que's lograrà un gros éxit. El Sr. Bisbe ha encoratjat la vinguda y ha deixat entreveure la possibilitat de que ell també formi part de la colla, presidintla. Deu Nostre Senyor ho fassi. El pendó que portarém será espléndit sobre tota ponderació. Es de cuiro trepat y repujat. En la part de devant y pintada sobre cuiro, un dels més grans artistas barcelonins y que ha viscut molts anys á Reus, el Sr. Clapés, ha comensat á pintar-hi la pastoreta Besora de tamanyo natural y en actitud suplicant. En la part de darrera un gran escut de Barcelona de cuiro dorat y platejat sobre fondos de riquíssim tisú d'or y domás ompla tota la superficie del pendó y sobre d'ell la rosa de Reus am las seves 5 fulles fetes de platino repujat y sicellat fan una hermosa figura. Sobre del pendó propiament dit, hi ha una estatueta de la Verge de Misericordia, de alumini fós, reproduida pel sistema dit á cera perduda, policromada am tota la galanura qu's requereix. Lo seu manto extés á tota la amplada está aguantat per dos angelets també d'alumini. Sobre de la Verge el Santíssim nom de Jesús y més amunt la Creu, aqueixa Creu que sempre ha dominat totes les coses. En la part alta del pendó, tant en el frente com al darrera, hi campeja una inscripció feta am lletres d'alumini també sicellat y repujat y decoradas amb una riquísima coloraina, que diu Misericordia. A la part baixa del pendó, al devant, fet am lletres, dirá Pe'l sigle XIX, y darrera dirá per nantrus. Al un costat y altre, encuadrant lo pendó, Barcelona y Reus. Lo conjunt resulta enlluernador, y per acabar de fer tot el pes, el pal de sostenirlo está format per una riquíssima canya de bambú amb aplicacions de metall. Del un extrem á l'altre del pendó, unint tots els seus diversos elements, un rosari complert fet amb alumini y bronzo completa'l conjunt. Aqueixa hermosa obra s'está portant á cap per l'arquitecte paisá nostre don Antón Gaudí.[15]

Després d'aquests dos darrers escrits de l'època, el penó queda tan ben descrit que poca cosa més s'hi pot afegir. Només cal puntualitzar que la rosa de Reus, feta de platí, segurament era, simplement, de plata.

Aquesta obra de Gaudí, predecessora immediata de la de l'Orfeó Feliuà, ja era un estendard o penó radicalment diferent, fora del que és comú, singular i únic en el seu gènere.

---

15 *Semanario Católico de Reus* (21/04/1900).

També podem destacar que Gaudí, en previsió de la distància que havia de recórrer la comitiva portadora de l'estendard, ja cercà la lleugeresa en aquest model, de manera que el material utilitzat era majoritàriament cuir i alumini; i, per al pal, una canya de bambú.

L'acte del pelegrinatge va ser molt lluït; en tenim dues imatges, obra del fotògraf A. Anguera, en les quals es veu Gaudí, amb el cap afaitat, formant part de la comitiva, i una tercera fotografia doble, en la qual s'aprecia l'anvers i el revers del penó, sense que hi surti el coronament, que —vist de lluny i tenint en compte que les fotografies eren preses a l'aire lliure— sembla estar rematat per una creu de quatre braços.[16]

Malgrat el lluïment al qual es refereix la premsa, l'acte va ser tens a causa de la nombrosa vigilància militar que volia impedir que, en aquest acte religiós, afloressin manifestacions catalanistes.

> En las calles que ha recorrido la peregrinación, al dirigirse al santuario, se hallaban apostadas parejas de la guardia civil que con este motivo se ha reconcentrado en Reus.
>
> Abrían y cerraban la marcha de la peregrinación fuerzas del regimiento de caballería de Tetuán. [...]
>
> Han presidido los gobernadores militar y civil de Tarragona. [...]
>
> A pesar de los insistentes rumores, propalados anteriormente por determinados elementos, de que se alteraría el orden, éste ha sido perfecto, debido á las enérgicas medidas tomadas por las autoridades civiles y militares con aplauso del vecindario.[17]

Durant la comunió de la missa celebrada a l'ermita, va sonar l'himne d'Espanya. Amb l'inici de la Guerra Civil, l'estendard va desaparèixer. El següent disseny d'aquesta mena de peça el va dissenyar Gaudí l'any 1902. Es tracta de l'estendard de l'Orfeó Feliuà, del qual tractem en profunditat en un capítol a part.

D'altra banda, de la bandera que Gaudí dissenyà el 1906 per al gremi de serrallers i ferrers de Barcelona es disposa de molt poca informació. Amb cert humor, ja que a Gaudí no n'hi mancava, podríem aventurar-nos a dir que tal vegada l'arquitecte sentia que tenia un deute amb els membres d'aquest col·lectiu, als quals tant havia fet patir a causa dels seus dissenys recargolats i d'extre-

16 Imatges, totes elles, aparegudes en diverses edicions del *Semanario Católico de Reus* (1900).

17 *La Vanguardia* (02/05/1900), p. 2.

ma dificultat tècnica, per bé que sempre els facilitava el mètode, a vegades innovador, per poder assolir l'execució de l'encàrrec.

D'aquest estendard desaparegut el 1936, en resten dues imatges: un dibuix de l'època conservat al Museu d'Història de Barcelona, en què es veu el col·lectiu desfilant en la processó de Corpus del 1910, i una fotografia publicada a la revista *De l'art de la forja* el mes de maig del 1918.

En el dibuix veiem que la bandera és d'una mida imponent. I, pel que fa al color, la revista ens informa que la roba era de color verd fosc i ens confirma que la mida de la bandera estava per damunt del que sol ser habitual, amb una longitud de 250 cm i una asta de 170 cm. Tal com podem observar, es tracta



Bandera de la Societat Gremial de Serrallers i Ferrers de Barcelona. Antoni Gaudí, 1906. Extret de la invitació que el gremi de serrallers i ferrers de Barcelona va enviar als seus afiliats l'any 1912 amb motiu de la festa patronal de Sant Eloi.

d'una bandera amb dues puntes arrodonides de longitud desigual, que sembla que es manté desplegada per acció d'una ànima metàl·lica que en ressegueix internament el perímetre i que alhora li confereix certa ondulació, per bé que en el dibuix del 1910 no s'aprecia aquesta rigidesa. Les vores van resseguides per un rivet de color més fosc que emmarca el conjunt. Aquest disseny de dues puntes podria haver estat inspirat o podria constituir un homenatge de Gaudí a la bandera del Sant Crist d'Igualada, molt venerada aquells anys pels sectors catalanistes, ja que havia participat en la victoriosa batalla del Bruc.

En el brodat que hi ha al centre de la bandera es pot veure la imatge d'un bisbe, que correspon a sant Eloi de Noyon, patró del gremi, representat amb el mall i l'enclusa. Del conjunt, n'emanen feixos de llum que es projecten radialment. Per damunt i a la dreta de la figura, s'hi llegeix en lletres de caràcter gòtic: «Societat gremial de serrallers | y Ferrers de | Barcelona. | any 1906». Remarquem que les tres primeres línies comencen amb unes majúscules historiades,[18] mentre que la paraula *serrallers* no en porta. Veiem, doncs, com, en aquest cas, Gaudí dona preferència a l'estètica del conjunt per damunt de l'homogeneïtat.

El pal de la bandera acaba amb un coronament, la forma del qual no podríem arribar a precisar a partir de la fotografia, que ens mostra un personatge damunt d'una motllurada peanya circular. Gràcies a l'esmentada publicació a *De l'art de la forja*,[19] sabem que es tracta d'una talla de fusta representant el mateix sant, vestit amb el vellut porpra, característic dels bisbes. D'aquesta alçada, en pengen dos cordons curts acabats en borles. Al costat del pal i a la part alta de la bandera hi ha un original escut de Barcelona, amb el caironat habitual, que queda emmarcat en un quadrat més gran de puntes romes, en el qual hi ha quatre sanefes que podrien correspondre al dibuix estilitzat d'unes estenalles de ferrer i que omplen les cantonades. A la part baixa d'aquest quadrat, com a continuació de les quatre barres de l'escut de Barcelona, i en paral·lel al pal, hi continuen cap avall quatre cintes de la mateixa amplada, ben segur de color vermell, que perllonguen la senyera catalana i que pengen fins a un tros més enllà del camp estricte de la bandera.[20]

---

18 Exceptuant la conjunció *y*, que apareix discretament davant de la paraula *Ferrers*.

19 *De l'art de la forja* (05/1918), p. 29.

20 Aquest recurs que tracta de perllongar la senyera per fer l'acabament en oriflama compta amb altres precedents, com l'estendard de Ripoll, obra de Puig i Cadafalch, el 1893.

Un cas ben diferent és la bandera de bronze que forma part del grup escultòric del monument del doctor Robert, originàriament situat a la plaça de la Universitat de Barcelona, el qual fou retirat i conservat, juntament amb altres monuments, malgrat l'ordre de destrucció que el franquisme va emetre en acabar la Guerra Civil. Aquesta senyera catalana, però, és un dels elements del conjunt que havien desaparegut amb la finalitat de fondre el metall i que el 1985 es va haver de refer abans de la seva restitució a la plaça de Tetuan. En la gestació del monument, i després de la renúncia de Lluís Domènech i Montaner per desavinença amb la Lliga Regionalista, Gaudí assumí amb discreció la realització de la base del monument.[21] El conjunt escultòric, i per tant la bandera, pertany exclusivament a Josep Llimona, però no es pot obviar la proximitat i la influència de l'arquitecte. Sense anar gaire lluny, en el coronament de la referida senyera, hi trobem una creu gaudiniana de quatre braços, molt semblant a la que lluïa durant les mateixes dates al terrat de la casa Milà en acabar-se la coberta de l'edifici.

Per tal de conferir solemnitat i vistositat als actes que se celebraven a l'esplanada en obres de la Sagrada Família i a les processons que recorrien els carrers de l'entorn, Gaudí sempre va promoure que cada agrupació portés el seu distintiu, fos estendard o bandera. I, com que n'era un gran i entusiàstic defensor, ell mateix en dissenyà uns quants, els quals no hi ha constància que hagin arribat als nostres dies.

Qui més informació ens aporta sobre aquesta qüestió és Joan Matamala, tant en les descripcions que va transmetre'ns al llibre *Antoni Gaudí. Mi itinerario con el arquitecto* com en els dibuixos fets de memòria que permeten plasmar el seu record sobre uns objectes ja desapareguts. Refereix Matamala, com a primera bandera d'aquestes característiques, la que va dissenyar per a la Parròquia de la Sagrada Família, gran i d'aspecte majestuós, coronada per un cercle amb les inicials de la Sagrada Família entrellaçades.

També descriu la bandera dissenyada per a les Filles de Maria Immaculada, confeccionada amb damasc de seda blanca que indicava puresa. En el seu coronament, també dins d'un cercle argentat, hi tenia la lletra ema de Maria.

---

21 *Les Guides Bleus*. Espagne (1935), p. 41. Cirici Pellicer, Alexandre (1951), p. 157; Pla, Josep (1956); Martinell, Cèsar (1965), p. 16; Martinell, Cèsar (1967), p. 42. Bergós, Joan (1972), p. 170.

La Confraria de Sant Roc es veié igualment afavorida amb un disseny de Gaudí. La seva bandera, de mida mitjana, tenia el pal i el coronament d'alumini, que representava la petxina característica del sant, amb les inicials de la Sagrada Família en el seu interior.

Dels tres coronaments que hem descrit fins ara, en tenim constància gràfica gràcies a un dels dibuixos esmentats de Matamala, el qual també va dibuixar la bandera que Gaudí va crear per a la secció de joves de l'Apostolat de l'Oració. En aquest cas, també comptem amb un interessant testimoni escrit del mateix Joan Matamala:

> La bandera más original era, con todo, la de los jóvenes del Apostolado de la Oración. Gaudí la confeccionó con retales de veludillo de seda, sobrantes de tapicería, en toda la gama de colores. Por sí mismo extendió los trozos sobre cada uno de los tableros de proyectar, hasta cubrir lo que debía ser la superficie de la bandera. Los dispuso con la irregularidad de su corte, de modo que los anversos y los reversos del veludillo iban alternados. Las costuras de unión estaban hechas de tal manera que aumentaban la vibración del color.[22] En esta sencilla bandera Gaudí



Bandera del Sometent de Vilafranca, 1906. © Museu Vinseum, Vilafranca del Penedès.

22 Aquest tipus de treball, que avui en dia es coneix genèricament com a *patchwork*, és pràcticament idèntic al que el mateix Gaudí va utilitzar en un tapís de mostra, destinat a les religioses del convent de Sant Jeroni de Mallorca. També descrit en el referit llibre de J. Matamala.

> manifestaba una vez más toda su audacia cromática. Como terminal ostentava una elegante pieza de forja, entre lanza y hacha, símbolo de la acción que los jóvenes habían de ejercer en su apostolado.[23]

Aquesta darrera bandera es va estrenar en la primera processó que va sortir de la Sagrada Família, el juny del 1907, organitzada per l'Apostolat de l'Oració. Un acte en què també s'estrenava un tàlem dissenyat per Gaudí. Dues cròniques de l'època ens en donen testimoni:

> Al matí, després de solemnes funcions religioses se benehirà el nou penó de la Congregació de noys petits del barri, organisantse després la comitiva que al só d'airosa música l'acompanyarà a casa del noyet designat pera portarlo a la tarda a la professó. [...]
>
> Sortirà en la professó el nou tàlem del Temple, novetat artística del arquitecte senyor Gaudí. [...][24]

> Se feyen molts elogis de la senyera de la Congregació de noys, formada per artística alabarda de ferro forjat y un drap blau, obra den Gaudí, de son artístich tàlem y sobretot del capellà custodi del Temple, mossen Parés, organisador de les festes.[25]

I encara, gràcies a una breu crònica periodística del mes de juny del 1910, hem pogut localitzar una cinquena ensenya dissenyada per Gaudí, destinada en aquest cas a l'Ateneu de la Sagrada Família:

> [...] el Rdo. Cura Ecónomo, Dr. Parés, bendijo una preciosa bandera del Apostolado de la Oración (sección de señoras) y otra ideada por el señor Gaudí para el Ateneo de la Sagrada Familia.[26]

De la mateixa manera, en el moment de la mort d'Enric Prat de la Riba, ocorreguda el 1917, Gaudí va oferir el disseny d'un monument que s'hauria d'haver aixecat a Castellterçol, d'on era nadiu el primer president de la Mancomunitat de Catalunya. El dibuix, conservat per la saga d'arquitectes Bonet, ens presenta una mena de torre molt esvelta, coronada per una coberta de formes orgàniques que s'aprima a mesura que s'eleva, per acabar en una mena de sol.

---

23 Matamala, Joan (2009), p. 248.

24 *La Veu de Catalunya* (15/06/1907), p. 4.

25 *La Veu de Catalunya* (19/06/1907), p. 4.

26 *Diario de Barcelona* (30/06/1910), p. 8226.



Estendard de les Filles de Maria de Cerdanyola del Vallès, 1906.
Parròquia de Sant Martí de Cerdanyola.



Estendard de l'Orfeó del Noia, 1912. Detall de postal. Fototípia Thomas.

Just per sota d'aquest sol neix un suport horitzontal d'on penja una bandera rectangular, sense que —a causa de la indefinició del dibuix— puguem saber què pensava plasmar-hi Gaudí pel que fa a figura i color. Fins aquí les creacions i els projectes de Gaudí en aquest camp. D'altra banda, aprofitarem per aportar una relació dels diferents estendards realitzats per la casa Hoyos, Esteva i Cia., i les successives formes socials que va adoptar la societat.

El primer estendard conegut que va sortir dels tallers Hoyos, Esteva i Cia. és justament el de l'Orfeó Feliuà. Per tant, suposant que realment fos el primer, li correspondria l'honor d'encetar aquesta línia de producció, alhora que promocionaria la casa fabricant com a constructora d'estendards. Dels altres vuit estendards que hem pogut identificar com a producció de la casa, no n'hi ha cap que fos ideat en vida de Claudi Hoyos. N'hi ha quatre que pertanyen a l'etapa d'Esteva, Figueras, successors d'Hoyos, mentre que els altres quatre restants pertanyen a l'etapa d'Esteva i Cia. Com veurem, n'hi ha que són projectats per diferents artistes, però la resta van ser dissenyats per Joan Esteva. Estem convençuts que la quantitat de creacions de l'empresa que van fundar Hoyos i Esteva va ser molt més àmplia en aquest sector. De fet, en una fotografia publicada el gener del 1913 a la revista *Arquitectura y Construcción*, amb motiu del premi concedit per l'Ajuntament de Barcelona, que el distingia com un dels millors establiments del 1912, es veu un estendard a l'interior de la botiga que malauradament no es pot identificar.

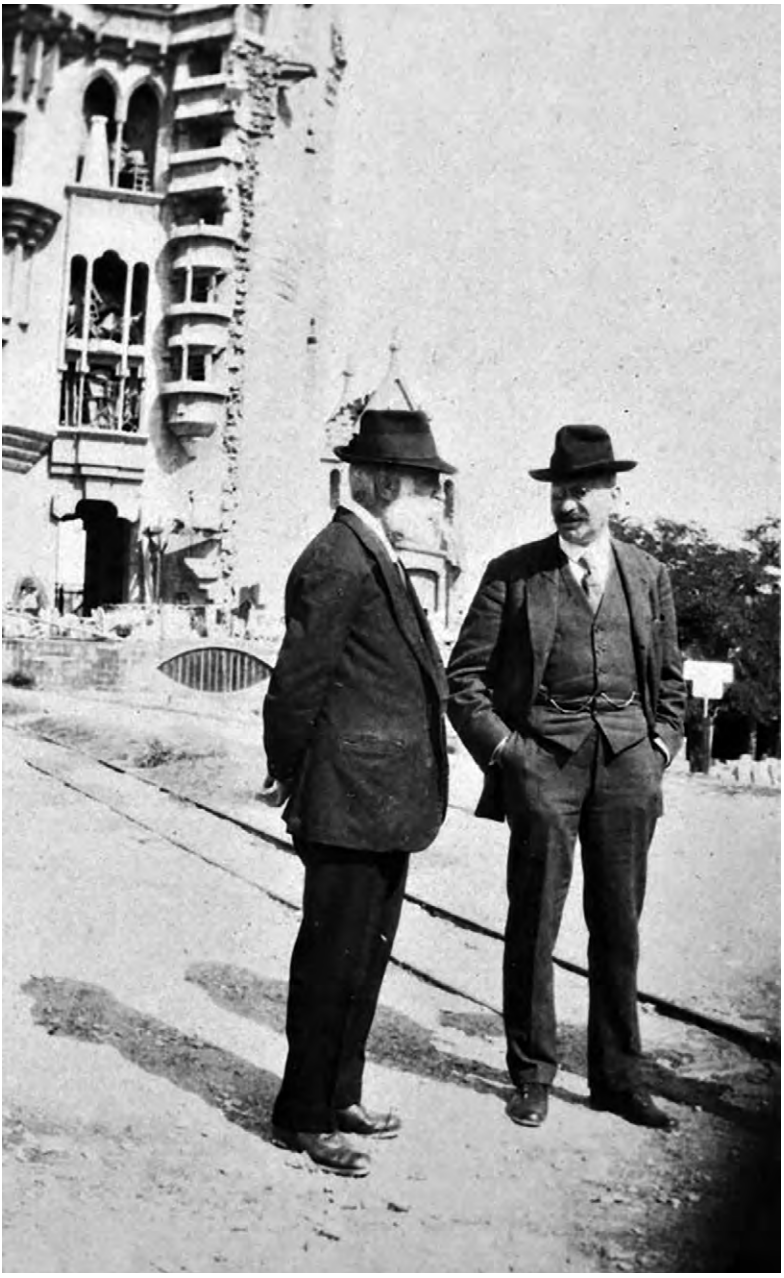
De la relació dels estendards produïts per aquesta casa, n'hi ha de conservats i d'altres de destruïts o d'il·localitzables, per bé que d'alguns se'n conserven fotografies de l'època, aparegudes en premsa, postals o fulletons:

- 09/1902 – Estendard de l'Orfeó Feliuà. Autor: Antoni Gaudí. Conservat al Museu Can Xifreda, a Sant Feliu de Codines.



Estendard de la Coral de l'Escola Martinenca.
Recordatori de la festa inaugural, 1913.
Tip. La Perfección.

- 17/11/1905 – Bandera del Sometent de Vilafranca, amb direcció de l'arquitecte Eugeni Campllonch. Estrenada el 10 de juny del 1906. Conservada al Museu Vinseum, a Vilafranca del Penedès.
- 1906 – Estendard de les Filles de Maria de Sant Martí de Cerdanyola. Conservat, sense pal ni estructura, a la sagristia de la parròquia de Sant Martí, a Cerdanyola del Vallès.
- 19-24/02/1906 – Exposició concurs per triar la bandera dels Corredors de Comerç i Indústria, que s'executà per Esteva, Figueras, successors d'Hoyos, i s'estrenà el 25 de maig del 1907. No localitzat. Es disposa d'imatge.
- 08/1907 – Penó de Sant Fèlix (Vilafranca del Penedès). Autoria compartida entre Joan Esteva i Eugeni Campllonch, amb participació de Joan Llimona, per bé que la pintura va anar a càrrec de la religiosa Assumpció Güell, superiora de les religioses del col·legi de Sant Elies, les quals també s'encarregaren dels brodats. Conservat al museu Vinseum de Vilafranca del Penedès.
- 24/07/1908 – Esteva i Cia. exposa un estendard de les Filles de Maria, dissenyat per Joan Esteva, segurament semblant al de Sant Martí de Cerdanyola, destinat a alguna altra congregació. No localitzat. No es disposa d'imatge.
- 20/12/1912 – Exposen l'estendard de l'Orfeó del Noia, d'Igualada, dissenyat per Gaspar Camps i brodat per Francesca Combalia. No localitzat. Es disposa d'una imatge antiga.
- 12/06/1913 – Estendard de la Coral de l'Escola Orfeònica Martinenca del Clot, segons el disseny de l'arquitecte Joan Colomer. No localitzat. Es disposa d'una imatge antiga.
- 30/09/1914 – Estendard de l'Associació del Rosari Perpetu que s'estrenarà en la processó del Roser. No localitzat. Es disposa d'una imatge d'època.



Gaudí i Millet a les obres del temple de la Sagrada Família, setembre del 1920.
© Centre de Documentació de l'Orfeó Català (CEDOC).

CLAUS EN L'ACCEPTACIÓ DEL PROJECTE

L'any 1902, Gaudí ja era un arquitecte consolidat i famós, amb més demanda que possibilitats reals d'atendre totes les peticions que li arribaven. En alguns casos, i sense deixar de supervisar l'execució dels projectes, havia de delegar alguns dels encàrrecs en el seu equip. Gaudí es trobava aleshores en el zenit de la seva carrera i treballava intensament en tot un seguit de projectes simultanis. Un volum de feina que sostingué durant molt de temps, fins que el 1910, completament esgotat, es veié obligat a fer repòs a Vic. El diagnòstic mèdic de l'època ho qualificà d'«anèmia cerebral».

Per situar-nos, val a dir que, el 1902, Gaudí no només treballava a la Sagrada Família, sinó que també ho feia en obres tan importants com les de la Colònia Güell, el Park Güell i Bellesguard, sense oblidar que ja havia començat els viatges a Mallorca per a la reforma de la Seu de Palma. Treballava així mateix en el primer misteri de Glòria a Montserrat, enllestia els mobles de les oficines de la casa Calvet, decorava una cambra del Cafè Torino i continuava fent les obres de reforma i decoració del pis d'Isabel Güell, filla del seu mecenes, casada amb el marquès de Castelldosrius.

Així doncs, amb aquest volum gairebé inabastable de feina entre mans, com és que Gaudí acceptà l'encàrrec de l'estendard de l'Orfeó Feliuà? Sens dubte la resposta no és simple; tanmateix, apuntem quatre raons principals. En primer lloc, per la seva estreta relació amb Sant Feliu de Codines, explicada detalladament en l'annex d'aquesta publicació; en segon lloc, per la debilitat que sentia envers els estendards, la seva simbologia i la seva funció representativa; en tercer lloc, per la seva gran afició musical; i, en quart lloc, per l'admiració que sentia envers les entitats associatives, amb especial simpatia per les societats corals que beuen ensems de les dues fonts, l'associacionisme i la música.

No podem oblidar que Gaudí era un home de fidelitats amb un alt sentit de pertinença. Sempre va confiar en la gent de Reus i del Camp de Tarragona en general, i s'hi va associar. Així mateix, en tant que artista, pertanyia al Cercle



Díptic d'una visita a Montserrat organitzada per la Lliga Espiritual de Nostra Senyora de Montserrat, 1899. Dibuix de Claudi Hoyos. Col·lecció particular.

Artístic de Sant Lluc, i, com a fervent catòlic catalanista, també formava part de la Lliga Espiritual de Nostra Senyora de Montserrat. Sense oblidar que havia estat membre actiu de l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques. A més, com ja s'esmenta a l'apartat dels estendards i les banderes, promovia les entitats que concorrien a les celebracions religioses de la Sagrada Família, i, tal com va demostrar, sempre estava predisposat a ajudar-les. A les beceroles de la seva carrera ja havia treballat per a la Cooperativa Mataronense, i posteriorment ho va fer a la Colònia Güell, amb un cert compromís de cristianisme social en la formació cultural envers els obrers.

Si a aquesta vocació associativa de Gaudí hi afegim el seu interès per la música i per la representativitat artística dels estendards, tindrem bona part de la resposta a la pregunta que ens plantejàvem. Per acostar-nos al que representava la música per a Gaudí, convé destacar algunes qüestions relacionades amb el fenomen musical, i sobretot amb el cant coral, que posin en context la seva passió per aquesta excelsa branca de l'art. Gaudí era un gran aficionat a la música, li agradava cantar a missa i concedia una gran importància als cants litúrgics dins dels actes religiosos. La prova ens l'aporta el fet que el 1914, arran de les noves disposicions litúrgiques que permetien el cant del poble a missa, Gaudí es va interessar per la Schola Cantorum de la parròquia dels Sants Just i Pastor per poder implantar-lo a la parròquia de Sant Joan de Gràcia, d'on ell era feligrès.[27] Quan era estudiant, el 1875, durant el primer curs d'arquitectura, va concórrer desinteressadament a dissenyar un monument funerari per a Anselm Clavé. Finalment,

27 Serra de Martínez, Joan Baptista. «Gaudí i la música». *Miscellanea Barcinonensia*, núm. 44 (08/1976). Ajuntament de Barcelona.

va retirar el seu projecte en favor del presentat pels arquitectes Josep Vilaseca i Lluís Domènech i Montaner. Des d'aquests anys primerencs ja podem entendre l'admiració de Gaudí per l'obra de Clavé, tant en el seu vessant musical com en l'associatiu i de formació cultural que rebien els obrers. També se sap que en els primers anys d'arquitecte freqüentava els concerts operístics del Liceu.



Detall d'un vitrall del saló de música d'*El Capricho de Comillas*. Col·lecció particular.

En alguna de les seves primeres creacions, Gaudí introdueix la pinzellada sonora com a element complementari d'un objecte o un espai determinat. És el cas del quiosc que va dissenyar el 1881 amb motiu de la visita reial a Comillas. Aquesta construcció tenia, per damunt de l'envelat que la cobria, diversos jocs de campanes i boles metàl·liques que produïen sons que es combinaven a l'atzar amb el moviment del vent. Segons les fotografies conservades, sembla que també es podia accionar el moviment de les campanes des de l'interior del quiosc mitjançant un joc de cordes. Posteriorment, aquest quiosc es va traslladar, amb modificacions de l'envelat, als jardins de la finca que Eusebi Güell posseïa a Pedralbes. No gaire més tard, Gaudí va crear *El Capricho* per a Máximo Díaz, que, a més d'advocat, també era compositor, musicòleg i melòman. Tota la casa respira un aire musical, amb múltiples referències i simbologia sobre el tema, començant pel nom de la propietat, que molt probablement també s'identifica amb el gènere musical del capritx, molt de moda en aquella època.[28] A l'estança que podria haver estat destinada a saló de música, a part dels vitralls amb referències musicals implícites, trobem que les finestres s'obren amb un original mecanisme de guillotina, el contrapès de les quals està format per una mena de campanes tubulars que en accionar la finestra produeixen sons des de l'interior del mur per efecte dels petits xocs que provoca el moviment.

Sens dubte, Gaudí va tenir en compte el factor acústic en totes les seves construccions: era un element tan important per a ell com ho podia ser l'estàtica, la il·luminació o la ventilació. En aquest sentit, tant l'orgue del Palau

28 Segons s'apunta a Sama, Antonio (2014).



Matraca de fusta, original de l'església de la Colònia Güell. © The Gaudí Research Institute.

Güell, amb els tubs situats a l'arrencada de la cúpula interior, com la sala de música de Bellesguard, constitueixen dos espais paradigmàtics des de la perspectiva de l'acústica musical. Malauradament, la Sala Mercè, realitzada també amb una acurada concepció acústica, no ha arribat als nostres dies. A tall d'exemple d'aquesta exigència que posava Gaudí en els elements sonors, podem citar també l'acurat disseny instrumental de les torres campanar de la Sagrada Família, amb la disposició, la distribució de les múltiples obertures i la seva estudiada inclinació, que ha de permetre la propagació del so amb una acústica perfecta.

De la mateixa manera, Gaudí tenia cura del factor acústic en els espais civils i eclesiàstics. El primer tornaveu que dibuixà Gaudí, el trobem en el projecte de paranimf que va presentar com a treball final de carrera: n'hi va dibuixar un, per damunt de la posició de l'orador, que quedava format per l'arrencada de dos conjunts de voltes contraposades, nervades, i que quedaven truncades, servint la part superior de l'estructura com a mènsula per a una figura sedent de mida natural.

Més endavant, el 1907, Gaudí es feu càrrec de la decoració dels Jocs Florals, i dotà la sala d'actes de la Llotja d'un tornaveu original i efímer. En l'espai litúrgic, comptem amb dos exemples significatius, els tornaveus de Blanes i Mallorca, a més d'un senzill tornaveu improvisat decorat amb els noms de Jesús, Josep i Maria, que el gener del 1916 col·locà a l'exterior de la Sagrada Família per dirigir la música dels orfeons que actuaven davant del públic situat a l'esplanada de les obres del temple.

El sistema propi que utilitzava Gaudí per visualitzar les àrees de cobertura dels tornaveus i poder fer-hi les rectificacions oportunes consistia en l'aplicació d'un focus lluminós que permetia comprovar la intensitat del rebot lumínic que cobria les zones que havien d'ocupar els assistents. Per analogia, sabia que les ones sonores seguirien el mateix patró.

La sensibilitat de Gaudí feia que sempre contemplés la possibilitat de dissenyar espais adients per a la música, com és el cas del teatre grec del Park Güell. En moltes altres obres es pot apreciar la seva sensibilitat envers el món sonor, amb detalls auditius que complementen la decoració arquitectònica. Aquestes aportacions cerquen diferents sons, com el fregadís del vent a les banderes, la dringadissa de les campanes o l'acompanyament del murmuri de l'aigua. En les seves obres religioses també dedicà atenció als elements acústics i musicals, com és el cas de la matraca de fusta de l'església de la Colònia Güell.

Gaudí era, sens dubte, un gran coneixedor de molts aspectes musicals, en els quals es va anar formant al llarg de la seva vida. El 1912 va assistir a les sessions del III Congrés Nacional de Música Sacra, i posteriorment va ser alumne del Curs Superior de Cant Gregorià, celebrat el 1916 al Palau de la Música. De fet, en un dels pocs escrits que va deixar, afirmava que l'ornamentació equival a la mètrica i al ritme de la poesia, i es declarava, implícitament, poeta-músic.

Una de les claus que ens permet entendre la relació que Gaudí va mantenir amb el món musical del moment és la figura de Lluís Millet, compositor i director de l'Orfeó Català. L'admiració mútua i l'amistat entre ells venia de lluny. Malgrat que Millet era quinze anys més jove que Gaudí, tots dos van estar vinculats al Cafè Pelayo. Gaudí, en la seva primera època, quan assistia a les tertúlies; més endavant, cap al 1891, Millet actuava en aquell local, formant part d'un quartet.[29] En tot cas, això no significa que aquest fos necessàriament l'origen de la seva coneixença.[30]

---

29 *Ilustración Musical Hispano Americana* (15/04/1891), p. 507.

30 De les poques fotografies que existeixen de Gaudí, en tres d'elles l'arquitecte apareix amb Lluís Millet. En la primera, del 1916, Gaudí surt a la foto del grup que va assistir al ja referit Curs



Gaudí i Millet entre els assistents al Curs de Cant Gregorià (1916).
© Centre de Documentació de l'Orfeó Català (CEDOC).

L'Orfeó Català va actuar diverses vegades a la Sagrada Família, sempre desinteressadament o destinant els donatius en benefici de les obres del temple. Cal destacar dues actuacions musicals: primer, el dia 2 de gener del 1916, amb motiu de les festes nadalenques i coincidint amb el vint-i-cinquè aniversari de l'entitat coral. Dins del mateix cicle, i en dies successius, els seguiren altres formacions corals que actuaven a l'empara de l'efímer tornaveu esmentat anteriorment. I, posteriorment, hi va tornar a cantar el mes de desembre del 1921, quan Lluís Millet hi va dirigir un concert amb la participació de diferents orfeons. Així mateix, el maig del 1915, havia cedit el Palau de la Música per celebrar un concert en benefici de les obres del temple, una audició que va ser organitzada per la Junta de Dames Catòliques Catalanes i per l'Associació Catalana d'Estudiants.

Superior de Cant Gregorià. Aquesta va ser una de les poques ocasions en què l'arquitecte es va deixar retratar conscientment, per bé que posant en una calculada posició que fa que la seva cara no aparegui del tot sencera a la imatge. Les altres dues instantànies corresponen al setembre del 1920, a les obres de la Sagrada Família. En una, trobem l'arquitecte rebutjant el fotògraf, tot tapant-se la cara amb el barret; i, a l'altra, veiem Gaudí de perfil, conversant distretament amb el seu amic Millet.



Concert de l'Orfeó Gracienc a la Sagrada Família, el 06/02/1916, sota un tornaveu efímer, amb els noms de Jesús, Maria i Josep. Mossèn Gil Parés, entre la gent, mirant a la càmera. Col·lecció particular.

El 29 de juny del 1922, diada de Sant Pere, en una visita al Palau de la Música, Gaudí va ser requerit per Millet a deixar la seva signatura en el *Llibre d'Or* de l'Orfeó Català, que actualment es conserva a l'Arxiu del Palau de la Música Catalana. Contra el que era habitual, Gaudí hi accedí, deixant també un escrit en el qual es pot llegir: «Al cel tots en serem d'orfeonistes». Francesc de Paula Quintana i Josep Maria Jujol van completar el dibuix que emmarca el text.

El primer d'abril del 1923 es va celebrar al Palau de la Música un concert commemoratiu de la primera audició de *La Passió segons sant Mateu*, de J. S. Bach, que alhora constituïa un homenatge al mestre Millet i a l'Orfeó Català. Entre les adhesions rebudes, juntament amb la de Cambó o la de l'abat de Montserrat, també hi figurava la d'Antoni Gaudí.

I, encara, el darrer i gegantí somni incomplert de Gaudí van ser les campanes tubulars que havien de sonar com un gran carilló des dels campanars de la Sagrada Família. De la mateixa manera que, quan havia convingut, Gaudí havia pres la iniciativa en les escultures que il·lustren la façana del naixement, tot desenvolupant un mètode d'emmotllament i buidat del natural que es basava en fotografies preses amb l'ajut d'un joc de miralls des de diferents angles, l'arquitecte també es posà al capdavant del seu extraordinari projecte musical per dotar de diversos jocs de campanes la Sagrada Família. Però no totes havien de ser campanes clàssiques: Gaudí havia imaginat un conjunt de campanes tubulars destinades als quatre campanars de llevant, és a dir, a la façana del naixement que aleshores s'estava aixecant. En aquell somni visionari, volia convertir la seva obra monumental en un poderós instrument, capaç d'executar les melodies més complexes, per embolcallar tot Barcelona amb aquella música. El seu esperit científic es va posar al servei d'aquesta causa i, malgrat l'escassesa de recursos econòmics, va cercar aliats per fer les proves necessàries que conduïssin a una realització perfecta. No podem concretar amb certesa de quina època data aquesta idea; en tot cas, sabem que el cardenal Casañas, mort el 1908, ja s'havia ofert per costejar la primera d'aquestes campanes tubulars. Però no va ser fins al 1914 que la premsa començà a fer-se ressò del projecte:

> Y de en torno de este faro inmenso, desde múltiples torres de alturas diferentes, tres octavas de campanas con tonos y semitonos emitirán harmonías para recoger en ellas oraciones y elevarlas a Dios, autor del tiempo y del espacio, creador de la luz y de la vida.[31]

L'any 1915 van aparèixer noves informacions arran de les proves que Gaudí havia encetat amb l'ajut de l'Orfeó Català. Les proves experimentals van ser molt variades, es van explorar durant anys diferents mides, formes, proporcions i metalls diversos aplicats a les campanes tubulars destinades al portal del naixement. Els experiments també incloïen proves amb els corresponents martells de percussió; així mateix, realitzà proves amb campanes de cercle[32] que més endavant pensava incorporar al campanar de la Verge, coronat per un gran estel lluminós. Tot aquest desplegament havia de combinar-se amb la trompeteria

31 *Diario de Barcelona* (06/03/1914), p. 3166.

32 Probablement es devien utilitzar de manera semblant a un gong.

d'orgue, distribuïda en les quatre torres de la façana de la Passió, que tocarien juntament amb campanes convencionals situades a les torres del portal de Migdia. Aquest colossal instrument es podria accionar elèctricament per un concertista a través de teclats. I, tornant un cop més a la vàlua que Gaudí concedia a les corals, tenia previst completar el seu somni gegantí amb el cant coral:

> [...] millares de voces de hombres, mujeres y niños, por las tribunas de Mediodía, responderán a los cantos de los sacerdotes en las oraciones públicas.[33]

Un dels experiments que Gaudí va realitzar pel que fa a aquest particular es va dur a terme a l'Institut d'Estudis Catalans, que comptava amb unes Oficines Lexicogràfiques a manera d'annex. Allà hi havia el Laboratori de Fonètica Experimental, on es van fer els assajos i sembla que també els enregistraments per analitzar les vibracions de les campanes tubulars. Aquestes proves devien ser reproduïdes per un aparell Lioretgraph amb què comptava el centre.[34]

Podem identificar algunes de les campanes tubulars a escala reduïda que van servir per fer les proves sonores, penjant en escala, en algunes de les antigues imatges fotogràfiques preses a l'interior del taller de Gaudí, on les visites de l'època les van poder contemplar[35] fins a l'any 1936, quan van ser destruïdes per l'incendi provocat que va destruir tot l'arxiu.

El testimoniatge més fidedigne d'aquest procés d'investigació musical ens el proporcionen dues publicacions del 1915, fetes precisament per l'Orfeó Català:

> *Futur «Carillon» a la Sagrada Familia.* — Decidit a començar els assaigs preliminars per a la futura construcció de les campanes que hauràn de col·locar-se en els campanars, avui gairebé terminats, del Temple de la Sagrada Familia, l'arquitecte de dita construcció, Sr. Gaudí, s'adressà a l'Orfeó Català demanant li fossin mostrades les campanes tubulars que el Palau posseeix. An aquest fi, l'arquitecte Sr. Gaudí visità la nostra entitat, on fou rebut pels mestres de l'Orfeó Srs. Millet i Pujol. Li foren ensenyades les campanes que van ésser especialment construïdes per l'execució del Parcival. Després de fer-se càrrec de les condicions de les mateixes, el Sr. Gaudí

33 *Diario de Barcelona* (01/04/1915), p. 4468.

34 *La Revista* (10/09/1915), p. 16.

35 *Diario de Barcelona* (17/05/1920), p. 3424.

> expressà l'idea d'oirles col·locades en un dels campanars del genial temple avui en construcció. L'assaig fou realitzat el dia 5 del present mes. Les susdites campanes foren col·locades a un alçaria de 75 metres.
>
> S'utilitzaren per fer-les sonar martells d'acer sense cobrir i altres coberts de cuiro o llana. El sò de les campanes fou oït des de l'Hospital de Sant Pau.
>
> El Sr. Gaudí somnía construir un carillon absolutament modern. Constarà de 61 notes. L'executant podrà servir-se'n mitjançant un teclat, que podrà afegir-se al teclat de la futura gran orgue del temple que ens ocupa. Cal oir a Sr. Gaudí explicant ço que el seu bell somni esdevindrà![36]

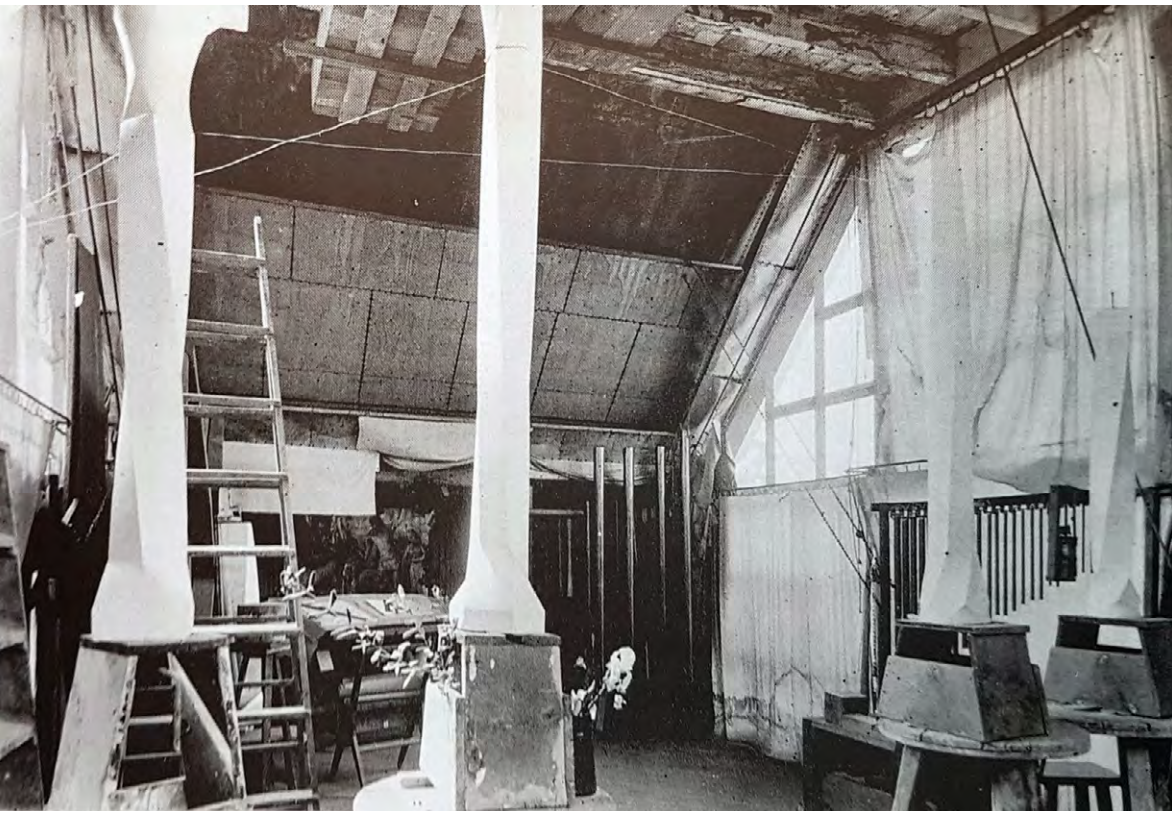
> *Les campanes del temple de la Sagrada Familia*. — En aquest temple, les campanes del qual han d'obeir, com se sap, al plan del genial arquitecte Gaudí, s'hi fan de temps ha diversos assaigs i proves especials per a dotar als campanars dels corresponents aparells sonors que han de suplir i equivaldre a les campanes.
>
> Tals assaigs, en els quals hi pren activa part el nostre bon amic Francesc Pujol, constitueixen un conscienciós estudi i observació de formes, metalls i calibres per a poder basar en sòlids principis els elements armònics que es persegueixen.
>
> Com que, donada la situació precària del temple, tals assaigs es tenen de fer amb la major economía, no es desprecía cap recurs que pugui aportar elements de judici i comparació. Fetes proves amb tubos facilitats per varis industrials i comerciants i amb les campanes de concert facilitades pel nostre Orfeó Català i per la Junta del Teatre del Liceu, s'utilitzaren dies passats unes campanes tubulars, miniatura de les de la Sagrada Familia, que ha fet construir per al rellotge de l'esglesia de Cabrils el Sr. Carles Tolrà. Dites campanes sonaren en el temple de la Sagrada Familia a les cinc del matí, quan amb intervals de segon tocaven en aquesta hora totes les campanes de les esglésies de la ciutat.
>
> Ultimament, en els tallers de fundició del Sr. Mateu Grau, es feren també experiments amb un cercle de bronzo de dos metres de diàmetre i d'una tonelada de pes, de poc construit per a una obra industrial. Sembla, segons se diu, que aquest estudi guarda relació amb el projecte de campanes circulars, o de cercle, per a la torre de l'absis, dedicada a Nostra Dòna Turris Davidica.[37]

Sens dubte, l'amor i la passió de Gaudí per la música eren molt remarcables, i encaixen dins de l'esperit de l'art total de l'època. En algunes ocasions, el mateix món musical així ho ha reconegut, com és el cas del testimoni que ens

---

36 *Revista Musical Catalana. Butlletí de l'Orfeó Català* (01/05/1915), p. 157.

37 *Revista Musical Catalana. Butlletí de l'Orfeó Català* (01/12/1915), p. 381.



Campanes tubulars al taller de la Sagrada Família, abans del 1936. © The Gaudí Research Institute.

deixà el compositor i crític musical Vicenç Maria de Gibert, en un article publicat en la mort de Gaudí:

> [...] los músicos debemos llorar la pérdida del genial Gaudí; no es por un vano afán de buscar ciertas concomitancias entre dos artes, amparándose en el tópico que la música es una arquitectura sonora y recíprocamente la arquitectura es una sinfonía plasmada en el espacio, sino porque en la venerable persona de don Antón debemos reconocer a uno de los nuestros, elevado en jerarquía.
>
> [...] el primer homenaje tributado por Gaudí a nuestro arte: el salón central del palacio de los condes de Güell. Fue un homenaje suntuoso, inédito, imperecedero. No cabe lugar más apropiado que aquél para percibir la música como don venido directamente del cielo. Tras la prolongada gradación arquitectónica de la cúpula ocúltanse las voces, el órgano, la orquesta. Allí los sonidos se fusionan, se tamizan, se desprenden de toda escoria; la piedra se ablanda, se transparenta, más

aún, adquiere una misteriosa sensibilidad para dejar descender de lo alto diáfana la armonía.

Suba de punto la admiración del músico hacia el arquitecto al advertir que sólo éste realizó plenamente una idea del mayor compositor de los tiempos modernos. El autor de «Parsifal», hombre de teatro, pugnando por la presentación inmediata de su obra, se contentó—hubo de contentarse, porque no podía hacer imposibles— con la ilusión escénica. Su teoría de la unión de las bellas artes, por lo que toca a la arquitectura, tuvo una aplicación harto deficiente en la superficie de la tela pintada. Gaudí fue quien construyó la cúpula de Montsalvat.

[...] Preocupóle un día el problema del teatro, no hablo del recinto arbitrariamente restringido por cuatro muros, donde fatalmente lo convencional es más poderoso que todos los intentos del reformador. Gaudí concebía como única redención posible del teatro su expansión dramática y lírica en el libre ambiente, con la decoración de la naturaleza en el marco de la arquitectura, y en función colectiva y social. El teatro griego del parque Güell había de ser el firme asiento de un nuevo teatro lírico catalán esencialmente mediterráneo. Recordemos de pasada que se proyectó allí la representación del «Comte Arnau» de Pedrell, però no se llevó a cabo; no era esta la obra más apropiada para aquel lugar, pero, sin duda, ella había de aplacer a Gaudí, especialmente por las precisiones teológicas de su remate, con las que el músico se había creído obligado a dar una terminación escénica al poema hasta entonces incompleto de Maragall.

Pero la manifestación del arte musical destinado a la colectividad había de tener una superación en la vida religiosa del pueblo. La obra eminentemente musical de Gaudí es la Sagrada Familia; allí arquitectura y música lograrán un consorcio indisoluble. Aquel «Sanctus, Sanctus, Sanctus» que ciñe cual guirnalda melódica los campanarios, ascendiendo con ellos al empíreo, es un preanuncio de la fuerza ascensional del canto de la muchedumbre que se acogerá bajo la bóveda inmensa del templo. El carillón, de una riqueza y potencia no conocidas hasta el presente, para la realización del cual se habían hecho con rara tenacidad los más curiosos ensayos acústicos, había de ser la voz exterior del templo, llegando a todos los confines de la urbe.

[...] El órgano de la Sagrada Familia, concebido y dispuesto por él, hubiera sido algo maravilloso que no podemos imaginar careciendo de la potencia de visión interior del maestro.[38]

38 *La Vanguardia* (17/06/1926), p. 7.

L'ESTENDARD, UN ARTEFACTE QUE ES DISTINGEIX

Algunes de les idees gaudinianes sobre el projecte i l'execució dels objectes fets amb art —significat etimològic de la paraula *artefactum*— les trobem a l'únic article que va publicar sobre «L'exposició d'arts decoratives de l'Institut del Foment del Treball Nacional» (gener del 1881).[39] A parer seu, la «bona execució» es distingeix per «un bon pensament» que la faci lluir, ja que abunden les imitacions i els «objectes insípids en que no hi brilla verdaderament cap idea ni ornamental, ni representativa, ni colorística». Com veiem, destaca el procés que acredita el projectista i l'executor, és a dir, el pas de la idea en fase de disseny a la resolució final, que tant pot ser artesana com industrial. De fet, Gaudí conclou que els «bons productes» es fan «donant la forma apropiada a l'ús i als materials, i moltes vegades aplicant senzillament los medis de l'execució», essent aquest el «camí de la verdadera originalitat».



Detall lateral de l'estendard de l'Orfeó Feliuà. © Foto: Montserrat Fontich.

D'altra banda, alguns dels models estudiats per tal de veure possibles aplicacions provenen del passat, i poden ser motiu d'inspiració —no pas de còpia— per als temps moderns. És a

39 Recollit a Gaudí, Antoni (1878, 2002), p. 287-294.

través de l'ornamentació que es pot conferir caràcter a cada peça, tot adaptant-se a la forma i a la funció. Es tracta d'un compendi de qualitats que convé saber tractar de manera harmònica. En aquest sentit, recalca que els motius decoratius escollits poden ser històrics, llegendaris, d'acció, emblemàtics o representatius de la naturalesa:[40]

> [...] signos, emblemas, empresas, blasones, marcas, iniciales, cifras, etcétera, son de una importancia que indican casi todos la propiedad o la procedencia. La manera de tomarlos como ornamentación es en cada caso particular. Hay medios para imprimir, como vulgarmente se dice, el sello, y es indispensable cual darle plaza en sitio conveniente según el objeto, como los escudos, aunque modernamente se ha hecho de ellos tal uso que casi ha degenerado en el abuso.[41]

També fa referència a les inscripcions, que tenen com a objectiu despertar idees amb la lectura, i en destaca les àrabs.

En resum, Gaudí exposa el mètode per a la bona realització d'un projecte als apunts del *Quadern de Reus*. Hi explicita que s'ha de partir de l'estudi general de la qüestió com a principi de forma per fixar tot seguit les idees en croquis que es passaran a les solucions a escala amb els detalls. Sens dubte, és deutor del mestratge d'Elias Rogent sobre el llenguatge tècnic per fixar idees i del mètode de construcció de Viollet-le-Duc.

40 *Ibídem*.

41 *Ibídem,* p. 85-86.

DISSENY I EXECUCIÓ DE L'ESTENDARD DE L'ORFEÓ FELIUÀ

Tots els indicis històrics i estilístics, a més de la tradició oral, apuntaven Gaudí com a dissenyador de l'estendard de l'Orfeó Feliuà. També existia un consens general respecte a l'atribució de la peça a Gaudí per part d'estudiosos i antics col·laboradors seus, però, en canvi, no existia una prova concloent de l'autoria ni una data certa de creació, tot i que se situava encertadament pels volts del 1900.

A falta de la conservació o la localització dels arxius del taller Hoyos, Esteva i Cia., que no es troben entre els elements en poder dels descendents de les famílies que integraven aquesta primera etapa del taller, durant molt de temps no es va poder determinar amb exactitud l'any de realització de l'estendard ni es va poder certificar l'autoria de Gaudí en el projecte. Però a partir del revers de l'estendard, on una plaqueta ens informa del taller que en va dur a terme la realització, i gràcies a les hemeroteques digitals, finalment es va poder localitzar l'única publicació que es fa ressò de la presentació d'aquesta peça que, el setembre del 1902, lluïa a l'aparador de la botiga Hoyos, Esteva i Cia., al carrer del Cardenal Casañas.[42] Aquesta breu referència l'aporta *La Vanguardia*, però no hi cita el nom de la coral, tot i que això, fins a cert punt, és lògic, ja que es tractava d'una entitat desconeguda a Barcelona i que segurament no interessava els lectors. La notícia no apareix en cap altre diari, que estaven més centrats a informar sobre els actes de les festes de la Mercè, en un any molt significatiu pel que fa al gran desplegament del programa d'aquesta festivitat.

A la notícia publicada per *La Vanguardia* hi ha algunes imprecisions, que d'altra banda són malauradament força habituals en aquesta mena de cròniques de l'època. Amb tot, una anàlisi detinguda de les dades publicades dissipa qualsevol dubte sobre la identificació exacta de la peça:

42 Peça realitzada al taller del carrer Paradís, núm. 7, 2n pis.



Notícia de l'estendard a *La Vanguardia*, 19 de setembre de 1902, p. 3. Tractament d'imatge, Francesc Garriga.

> En la casa «Hijos de Esteva y Compañía» hállase expuesta una fastuosa «senyera», proyectada por el eminente arquitecto don Antonio Gaudí, la cual llama la atención no solo por la original y acertada combinación de los instrumentos musicales que la integran, sino también por la riqueza con que ha sido decorada.[43]

Queda clar que es tracta d'un estendard molt original, decorat ricament amb motius musicals, i dissenyat per Gaudí, a qui, en aquelles dates, no se li coneix cap altra creació en aquesta disciplina. La paraula *senyera*, en aquella època, era la manera més habitual per referir-se a un estendard.

43 *La Vanguardia* (12/09/1902), p. 3.

A priori pot sorgir algun dubte pel fet que l'article escriu «Hijos» on hauria de dir «Hoyos». Hem d'imaginar el tipògraf, col·locant les lletres d'impremta a partir d'un apunt manuscrit, potser anotat amb presses, interpretant en la lletra de l'articulista el nom d'una casa comercial que desconeixia perquè no era gaire famosa en aquell moment.

Un cop revisat l'*Anuario del Comercio*, que recull l'activitat comercial del moment, trobem que a la Barcelona de l'any 1902 només hi havia dues empreses amb un nom semblant: una es dedicava a fabricar teixits, «Esteva (Hijos de José) c. Gerona, 51»; i l'altra es dedicava a l'enquadernació, «Pujol (Viuda e hijos de Esteban), c. Plateria, 66». Aquests darrers escriuen «Esteban», amb *b* i acabat en *n*. I observem també que cap d'aquestes dues empreses acaba en «i Companyia», com Hoyos, Esteva i Cia., ni es dediquen a activitats que permetin crear un estendard. Per tant, podem afirmar categòricament que l'estendard no va poder ser construït per cap casa anomenada Hijos de Esteva y Compañía, ja que aquesta societat no existia. Forçosament, doncs, va ser la casa Hoyos, Esteva i Cia. qui el va realitzar. En aquest punt, tenim la confluència de dues dades que ho reforcen. Per una banda, tant la referida tradició oral com les evidències formals, estètiques i simbòliques que han convençut tots els estudiosos que l'estendard de l'Orfeó Feliuà és una obra reconeguda de Gaudí; per altra banda, comptem amb la presència, al revers, de la placa de la casa Hoyos, Esteva i Cia. que ens en confirma l'execució per part d'aquest taller tan pròxim a l'esfera de Gaudí.

En el text, encara hi trobem una altra imprecisió quan parla d'«instrumentos musicales». Certament, seria estrany trobar un estendard integrat per una combinació d'instruments musicals. Però, més enllà de si hem d'entrar o no en la literalitat del significat, i aplicant-hi la lògica, creiem que segurament volien referir-se a «ornamentos musicales» o a «elementos musicales».

Tot just acabada la primera edició d'aquest llibre, gràcies a les hemeroteques digitals que van incorporant antigues publicacions, vam poder localitzar a *El Diario Catalán* una notícia del 17 de setembre del 1902 que no admet cap mena de dubte:

> En el establecimiento de objetos artísticos que los señores Hoyos, Esteva y compañía, poseen en la calle del Cardenal Casañas, número 4, hemos tenido el gusto de admirar una «senyera» que se ha construido en los citados talleres, con destino a un orfeón de San Feliu de Codinas.
>
> El proyecto es del arquitecto señor Gandí [Gaudí], quien encargó su realización a los señores Hoyos y Esteva.

> Los materiales que integran la «señera» son el aluminio, corcho, cuero y seda combinados de manera, que dan al conjunto de la obra un carácter por demás artístico y alegórico, tratado con especial cariño.
>
> La obra en conjunto y detalles, es digna del autor del proyecto y de la casa que lo ha realizado.[44]

Com dèiem, la premsa en general no es va fer ressò de la presentació de l'estendard feliuà, i segurament va passar molt desapercebuda enmig de tots els preparatius i decoracions que comportava la celebració de la Mercè, justament en un any en què l'ajuntament havia volgut impulsar de manera significativa la festivitat de la patrona de Barcelona. Pel que fa a la decoració ciutadana per a les festes, en destacava especialment l'ornamentació dels carrers, que anava a càrrec de reconeguts arquitectes i decoradors. El taller Hoyos, Esteva i Cia., per exemple, es va encarregar de decorar l'entrada del carrer del Carme amb una arcada monumental de gran fantasia, també d'aspecte gaudinià, que incorporava ondulacions i formes orgàniques. Cal esmentar que el soci del taller, Francesc de Paula Figueras, era propietari, a més de la botiga de pastes de la Rambla, d'una altra sucursal més petita del mateix carrer del Carme, fet que justifica la localització de l'esmentada decoració, titulada pels autors «Arch de Foch», segurament a causa de l'esplèndida il·luminació nocturna amb predomini del to vermell. A la part baixa d'aquest arc de quatre pisos d'alçada hi havia un seguit de fulles de palma de color daurat, element compartit amb la palma daurada de l'estendard feliuà. Els treballs d'aquest «Arch de Foch» van conviure necessàriament amb l'execució de l'estendard de l'Orfeó Feliuà i, encara, van haver de superposar-se a la construcció dels mobles del salonet Ibarz, tres obres paradigmàtiques concentrades en el mes de setembre del 1902, tres exemples singulars i extraordinaris del modernisme que van sorgir en el mateix temps i en el mateix entorn, fet que palesa la capacitat del taller per treballar al més alt nivell i demostra la proximitat i l'afinitat que tenia el taller Hoyos, Esteva i Cia. amb l'estil de Gaudí.

44 *El Diario Catalán* (17/09/1902), p. 2.

UNA INTERPRETACIÓ SIMBÒLICA

Una de les màximes més conegudes de Gaudí és la que afirma que «l'originalitat és tornar a l'origen». Suposant, doncs, que la teoria que a continuació aventurem fos certa, aquest retorn a l'origen seria exactament el que l'arquitecte va aplicar en la concepció de l'estendard de l'Orfeó Feliuà. Si recordem els estendards utilitzats per l'exèrcit romà per identificar les diferents legions, comprovarem que un *vexillum* estava format normalment per la imatge d'una àguila, una corona de llorer i les sigles SPQR, *Senatus Populusque Romanus*, encara que també podia incorporar altres elements, com medallons o peces de roba penjant. En aquests estendards primitius trobem que l'element predominant és l'escultòric, que hi confereix l'aspecte volumètric, alhora que el dota també de rigidesa en conjunt.

Gaudí s'inspira i reinterpreta l'objecte, sempre fidel al seu origen, essència i funció primigènia. Els estendards, a cavall dels segles XIX i XX, havien evolucionat cap a una uniformitat acceptada, cap a un model estandarditzat: totes les noves creacions s'ajustaven als cànons, que, tot i que no estaven específicament establerts, sí que eren acceptats tàcitament pel costum i la proliferació d'exemples que s'emmarcaven dins de les línies en ús d'aquella època. Com és habitual, la proposta gaudiniana innova, trencant costums i tòpics, per donar una visió nova d'allò que, sense perdre la funció per a la qual va ser creat, esdevé un disseny singular.

A l'estendard o penó que els reusencs de Barcelona van oferir el 1900 a la Mare de Déu de la Misericòrdia, Gaudí ja hi introdueix un seguit de canvis conceptuals i estètics que representen un punt d'inflexió, la llavor d'on germinarà l'estendard de l'Orfeó Feliuà. L'àguila imperial que, com a símbol de l'imperi romà, presidia els estendards romans, representava l'autoritat del cèsar i la força de les legions que mantenien el poder de l'emperador. Gaudí substitueix l'àguila romana per la creu cristiana, un símbol també d'origen romà que amb els braços ofereix un aspecte relativament pròxim al d'una àguila amb les ales



El revers de la roda de suro amb la corona de llorer i la palma del martiri.
© Foto: Montserrat Fontich.

esteses. Allò que canvia radicalment és el sentit, passant del poder del cèsar al poder de Déu, de l'imperi terrenal al celestial.

Sant Feliu l'Africà, màrtir, morí precisament a causa de la persecució de l'emperador Dioclecià en una campanya contra els cristians. La tradició explica que un dels intents fallits de posar fi a la vida del sant fou a Sant Feliu de Guíxols, quan se'l llançà a la mar lligat a una pesada roda de molí , la qual va esdevenir el motiu simbòlic que havia d'identificar les representacions de sant Feliu. Gaudí, interpretant el miracle, recull aquesta iconografia i la incorpora a l'estendard, transformant la pedra en suro per tal que el pes de la pedra que havia d'arrossegar sant Feliu al fons de la mar esdevingués lleuger, gairebé espiritual, reduït estrictament a l'element simbòlic —fet que en possibilita el transport en els desplaçaments de l'orfeó—. Darrere d'aquesta pedra de molí, i aprofitant la forma del cercle, Gaudí hi situa l'aurèola, una corona de llorer que ja no representa el triomf del cèsar, sinó que ara es tracta del testimoniatge d'un martiri heroic que posa en relleu la condició de sant Feliu com a màrtir del cristianisme en mans de la Roma imperial. Tenim, per tant, una imatge visual que ens dibuixa la creu cristiana damunt d'un cercle format ensems per la roda de molí i la corona de llorer, conjunt que ens pot recordar l'àguila imperial romana combinada amb el cercle de la corona de llorer pròpia dels estendards romans.



Detall de la palma del martiri.
© Foto: Montserrat Fontich.

Una altra referència al martiri de sant Feliu és la palma daurada, que apareix en segon terme, sobresortint per darrere de la roda de molí. Sembla plausible aventurar-ne el significat o interpretar com transforma Gaudí el símbol que representa el poder i la glòria d'un imperi que extermina els cristians en un nou registre simbòlic que representa la glòria d'un màrtir. Converteix, doncs, un símbol pagà, l'àguila, en un símbol cristià, la creu; un símbol de guerra, en un de concòrdia; un símbol d'amenaça i de mort, en un símbol d'art i de joia de viure, on la puresa dels cants s'enlaira per damunt de la guerra i



Detall de la subjecció basculant de les tires inferiors.
© Foto: Montserrat Fontich.

l'ateisme. En definitiva, Gaudí redimensiona l'estendard des d'un punt de vista conceptual, però també ho fa des de la perspectiva espacial i escènica, tot recuperant la particularitat escultòrica que havia caracteritzat els estendards de l'imperi romà. La creu corpòria, escultòrica, de relleu manifest, converteix el coronament en objecte, essent alhora subjecte de l'oració i protagonista del relat constructiu. Es tracta d'una creu destinada a presidir els cants col·lectius que ascendeixen en pregària unificada. Perquè la creu és el símbol on se sustenta la fe i, en la mentalitat de la Renaixença, en la qual Gaudí creia activament, està estretament lligada al sentiment de pàtria. Així, dels braços de la creu que actuen de sosteniment, en neixen les tires de cuir recobertes de seda amb els colors de la senyera catalana, formant una unitat indissociable entre el sentiment de pàtria i l'amor a Déu. Una representació estretament vinculada al lema dels Jocs Florals: *Patria, Fides, Amor*.

La seda que alternativament recobreix amb els colors groc i vermell tant l'exterior com l'interior del doblec de les tires de cuir forma un joc visual bicolor que, amb l'ajut del moviment, suggereix la senyera catalana.

En canvi, les tires que pengen de la part inferior de la roda de molí van revestides uniformement de seda groga a l'exterior i de seda vermella a l'interior. Les dues tires dels extrems són més llargues que les dues centrals, i el fet que pengin cadascuna d'un ganxo permet que basculin lliurement amb el moviment.

I, encara, ens crida l'atenció la presència de les pinyes en la composició de l'estendard. En aquesta direcció, trobem que Enric Casanelles publicà:



La transició des de la creu a la roda, mitjançant les tires. © Foto: Montserrat Fontich.



La pinya de fusta tallada que corona la creu.
© Foto: Montserrat Fontich.



Combinació de pinyes en una de les tires inferiors.
© Foto: Montserrat Fontich.

> Su deseo de unión se expresaba en símbolos, concretamente en la imagen de la piña. En los remates de las Teresianas, en el frontis de la Casa Calvet, aparecen claros. Quizá haya algun otro todavía inédito y nos revele hasta qué punto era obsesión la idea de unidad en Gaudí [...].[45]

En tot cas, el text de Casanelles no esmenta l'exemple més nodrit de pinyes de la producció gaudiniana, l'estendard de l'Orfeó Feliuà, que conté una creu que parteix de la mateixa idea que la citada creu de les Teresianes, amb pinyes als extrems dels braços, i que, a més, incorpora altres pinyes distribuïdes per tot l'estendard.

Un altre tema relacionat amb aquest motiu són els gàlbuls, fruits de determinades varietats de xiprers, ja que la petita pinya que creen, un cop oberta, forma la típica creu de quatre braços amb la qual Gaudí corona sovint les seves creacions. En aquest cas, a més de la simbologia de la unitat i de l'arbre de la vida que s'atribueix al xiprer, caldria tenir en compte altres interpretacions, entre les quals l'hospitalitat i l'eternitat.

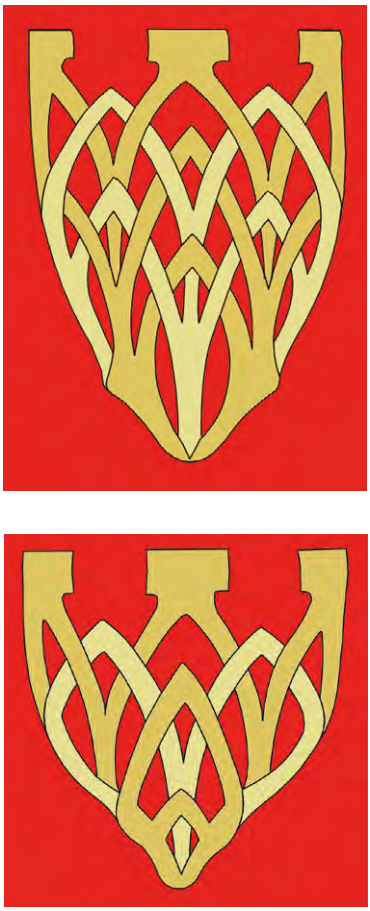
Així, la profusió de pinyes representades a l'estendard, onze en total, a més d'una funció estètica, té també una justificació simbòlica. Per una banda, l'al·ludida anteriorment, la representació de la unitat, tan necessària en una coral; per l'altra —recordem que l'Orfeó Feliuà era de Sant Feliu de Codines—, perquè la població gaudia d'una important producció de pinyes que tradicionalment complementava les activitats de la pagesia local, i és per això que la localitat és també coneguda amb el nom popular de Sant Feliu del Pinyó. Fins i tot existeix una dita ben representativa d'aquesta relació entre el poble i l'activitat recol·lectora de pinyes: «Sant Feliu, sac i ganxo».[46]

A més a més, la majoria de les pinyes de l'estendard corresponen a la varietat de pi pinyoner, mentre que les quatre pinyes que queden a l'interior de les tires inferiors, més petites, correspondrien a la varietat de pi bord. Segurament no cal cercar cap explicació més enllà de l'estètica i de l'adequació a l'espai que ocupen, així com la relació amb el territori. Totes elles estan tallades en fusta i són daurades com les lletres de la roda de molí. El pes que suposa la fusta de les pinyes tallades no representa una càrrega significativa en el conjunt de l'estendard; en canvi, és necessari per contrapesar i mantenir la posició de les quatre tires inferiors.

---

45 Casanelles, E. (1965).

46 Casalé, Ramon; Garriga, Francesc (2002), p. 43.



Forma de les sanefes que parteixen de la base de la creu, amb la representació de les codines. Tractament d'imatge: Francesc Garriga.

A part de les pinyes, Gaudí incorpora a l'estendard tots els elements simbòlics de caràcter local, com ara la roda de molí, la corona de llorer i la palma, atributs del sant, i també, de manera discreta, hi situa la representació de les codines —o roques— que afloren en els terrenys de la localitat. Les afegeix en les sanefes de llautó retallat que ornen la part superior de les cintes que pengen de la creu, tant en la part anterior com en la posterior. Es tracta d'un model de sanefa molt esquemàtic que combina un joc d'arcs apuntats. D'acord amb la mateixa idea, per raons d'espai i d'estètica, les sanefes que encapçalen les tires llargues són més esveltes que les que trobem a les tires curtes. En primera instància, aquest disseny podria recordar les muntanyes rocoses de Montserrat; però, tenint en compte que en les medalles i els segells municipals de Sant Feliu de Codines trobem representades aquestes roques amb una distribució semblant a la de la sanefa, deduïm que la intenció de Gaudí era deixar-ne un testimoniatge. Una diferència entre aquestes representacions de les codines i la resta de les sanefes purament ornamentals, que, acompanyades de vidres de colors, decoren les cintes, és que les sanefes de les codines presenten un joc subtil de dues pàtines diferents, que s'alternen entre elles per realçar-les.

El disc que representa la roda de molí és una estructura buida recoberta de suro, que penja suspesa de les quatre tires de cuir mitjançant quatre frontisses de llautó que, trencant la rigidesa del conjunt, permeten un joc d'oscil·lació. Les dues tires externes són llargues i parteixen dels braços de la creu, mentre que les dues tires interiors són més curtes i neixen de la base de la mateixa creu. La connexió entre el cuir i el suro de la roda es realitza mitjançant quatre peces

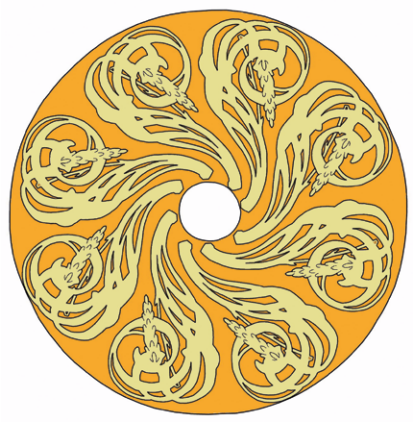


Medalla i segell de Sant Feliu de Codines, amb els atributs representatius.

esfèriques, fetes de pasta, que representen grans picarols daurats. Aquesta roda de molí, de cinquanta centímetres de diàmetre amb un forat al mig, està decorada per un conjunt de vuit sanefes radials molt estilitzades.[47] Les sanefes, que són iguals entre si, estan fetes de planxa metàl·lica retallada, i el seu dibuix ondulat i cargolat confereix al conjunt del disc una sensació de moviment en rotació. La seva interpretació no és clara; podrien semblar ones que envolten la roda de molí llançada al mar, unes ones d'on neix una mena d'espiga, tot transformant l'escenari en un mar de blat, fet que també tindria sentit, ja que el molí el convertirà en farina, i després, en termes cristians, esdevindrà pa de vida.

Al centre de la creu, hi trobem una figura feta de la mateixa pasta i el mateix color que la resta de les lletres de l'estendard, i té forma de lletra «P». La seva interpretació tampoc no és evident. S'ha especulat que potser, un cop més, podria fer referència a les pinyes de la localitat. Tot i que Gaudí no renuncia a cap ambivalència simbòlica, entenem que, per la posició preeminent que ocupa, ha de correspondre a un significat més elevat. Així, creiem que Gaudí, en unir la creu i la lletra «P», va voler presidir el conjunt amb un estaurograma, símbol amb el qual es representava la crucifixió de Crist en l'època dels cristians primitius, és a dir, en l'època de sant Feliu l'Africà. Per tant, emprant l'alfabet grec,

47 Recordem que les moles de pedra destinades a moldre cereals també solen estar dotades d'estries radials amb una certa ondulació.



Extracció de la decoració de la roda de molí per sota de la partitura. Tractament d'imatge: Francesc Garriga.



La lletra grega «ro» al centre de la creu. © Foto: Montserrat Fontich.

la forma de la creu s'assimilaria a la lletra «tau», i la «P» correspondria a la lletra «ro», que unides en monograma representen la paraula *staurós*, que significa 'crucifixió'. Si acceptéssim aquesta interpretació, quedaria reforçada la teoria segons la qual Gaudí va voler ambientar l'estendard de l'Orfeó Feliuà en l'escenari i en l'època en els quals va viure el patró de Sant Feliu de Codines.[48]

48 Existeix també la possibilitat que la sanefa de llautó que decora el centre de la creu en forma de ics, malgrat la seva amplada, tingués la intenció de representar aquesta lletra, de manera que, combinada amb la «P», formaria un crismó.

EL FRUIT D'UNA COL·LABORACIÓ

La part de l'estendard on s'aprecien més bé les formes típicament gaudinianes és, evidentment, la creu tallada en suro i decorada amb aplicacions de planxa de llautó retallat. Les formes suaus, arrodonides i ondulants participen de l'organicisme que caracteritza aquesta etapa gaudiniana, i no ofereixen cap dubte sobre l'autoria del disseny. La creu flueix en un contínuum harmònic, sense interrupcions ni brusquedats, i suposa la cristal·lització de la idea en una figura formal, aglutinant estructura, funció, decoració i símbol en l'ideal d'integració de totes les parts. Que faci concórrer totes aquestes característiques en un sol objecte és, en realitat, una simplificació i una voluntat d'aprofitament dels recursos, però alhora és el que confereix aquesta delicada unitat que Gaudí considerava com el primer element de bellesa.[49]



Detall del lateral de l'estendard.
© Foto: Montserrat Fontich.

Un exemple d'aquesta aplicació pràctica, en què l'ornament esdevé funcional, la trobem en les ondulacions laterals de la base de la creu, que, a més de ser uns elements decoratius, serveixen per fixar o encartar les tires superiors que pengen dels braços de la creu, de manera que els laterals de les tires s'insereixen en la part con-

49 Opinió expressada per Gaudí a l'escrit *Apuntes descriptivos del proyecto de candelabro de grupo para plazas y paseos de la ciudad de Barcelona*, presentat a l'Ajuntament de Barcelona el juny del 1878.

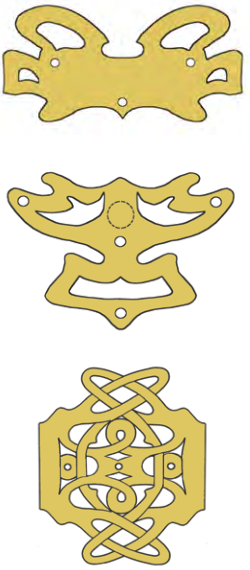
vexa de l'ondulació, tot fixant-ne el moviment i mantenint la separació entre elles.

Pel que fa a la concepció tridimensional de l'estendard, cal que observem com la part superior del pal fa un gir cap endavant que s'allunya de l'eix del portador per tal de crear la plataforma que acull la creu i, alhora, alliberar l'espai que ocuparà l'estructura penjant. Un cop més, l'estructura, la funció i l'estètica es fonen en un tot.

Els elements fets amb planxa de llautó retallat són una altra de les característiques que convé assenyalar en la decoració de la creu. Alguns d'aquests elements són d'inspiració vegetal i es presenten gairebé plans, mentre que d'altres, que completen l'acabament dels braços de la creu, estan treballats volumètricament amb una tècnica que, a escala, recorda la feina dels calderers: partint d'una planxa obtenen objectes tridimensionals. És ben conegut que el pare i els avis de Gaudí foren calderers. Hi ha altres sanefes que presenten motius geomètrics i que recorden les antigues rúbriques. Les peces de llautó que hi ha als



Sanefes de les tires superiors (esquerra)
i de les tires llargues inferiors (dreta).
Tractament d'imatge, Francesc Garriga.



A dalt, model de les peces de llautó laterals de les quals pengen les quatre tires inferiors. Al mig, model de les peces de llautó laterals que sostenen la roda de molí. A baix, model desplegat de les pinces de llautó que mantenen oberta la part baixa de les tires inferiors. Tractament d'imatge, Francesc Garriga.

extrems inferiors de les tires de cuir tenen, a més, la funció d'actuar com una pinça que subjecta el doblec del cuir, especialment a les tires inferiors, on mantenen l'obertura per encabir-hi la pinya interior.

També és interessant veure com Gaudí utilitza vidres tallats, com gemmes de color verd i vermell, per decorar les sanefes de les cintes i conferir a l'estendard una bigarrada vistositat. El 1877, en el dibuix que detalla la butaca presidencial que el rector de la Universitat de Barcelona hauria hagut d'ocupar en el projecte de paranimf que Gaudí va presentar com a projecte final de carrera, veiem que la corona reial que presideix la composició també va decorada amb una representació de gemmes o de vidres tallats. Queda clar, doncs, que Gaudí, conscientment, va conferir a l'estendard feliuà un volgut aspecte de joiell.

Cada vidre tallat queda encastat en una doble corona que hi ha al centre de les sanefes que decoren la part central de les tires de cuir. En funció de la seva posició, trobem vidres quadrats (caironats) i vidres rodons, verds o vermells, que afegeixen notes de color al conjunt i confereixen una gran plasticitat a l'artefacte que ha de presidir la festivitat.



Vidre vermell a la subjecció de la roda de molí (esquerra)
i cinta i sanefa amb el vidre verd (dreta).
© Foto: Montserrat Fontich.

Una altra qüestió és la que fa referència a la talla de la creu. Sovint s'ha considerat que Gaudí tenia dots d'escultor. En tot cas, amb el coneixement que tenia de l'ofici, sabia molt bé com volia que fos una determinada forma, de manera que sempre controlava tot el procés fins a obtenir exactament el resultat que desitjava. La casa Hoyos, Esteva i Cia. comptava des dels inicis amb la col·laboració de grans escultors com ara Josep Llimona, Enric Clarasó, Pau Gargallo o Lambert Escaler, i amb la d'altres de menys coneguts com Joan Solà Vilabella, Deogràcies



La creu de suro amb tota la seva ornamentació. © Foto: Montserrat Fontich.



Decoració central del revers de la creu.
© Foto: Montserrat Fontich.



Decoració amb llautó treballat volumètricament.
© Foto: Montserrat Fontich.



Extracció de les lletres de la partitura amb el nom de l'Orfeó Feliuà.
Tractament d'imatge: Francesc Garriga.

Civit o Ricard Puig i Maroto, aquests dos darrers en etapes del taller que no podem concretar. També hi participaren altres escultors, modelistes i mestres ebenistes que han quedat en l'anonimat.[50]

La creu de l'estendard és feta de suro, dotat d'una mínima ànima metàl·lica. El conjunt queda format per diverses peces unides i polides, que després van ser tallades. Tot i tractar-se d'un material molt tou, calia l'expertesa d'un professional per treballar-lo. Encara que desconeixem el nom del tallista de la creu i de l'ebenista dels altres elements escultòrics de l'estendard, és plausible que Josep Llimona s'encarregués de donar forma a la creu, atesa la seva amistat personal amb Gaudí i l'estreta vinculació que tenia amb el taller

50 Una curiositat pel que fa al cas és que l'*Anuari del Comerç i la Indústria* del 1902 publica el nom «Hoyos, Esteva y Cía.» formant part de la relació d'escultors. Són els únics que hi apareixen a títol corporatiu, utilitzant un nom comercial, mentre que la resta de la llista correspon als escultors que s'hi inscriuen a títol individual.



Detalls decoratius de l'estendard de l'Orfeó Feliuà i dels mobles del salonet Ibarz.

Hoyos, Esteva i Cia.: era autor material de la majoria dels objectes de caràcter gaudinià que la firma comercialitzava.[51]

En una barreja de decoració i informació, a la roda de molí trobem dos pentagrames musicals, construïts amb cinc varetes metàl·liques cada un. Al de la part superior —situat per damunt del forat central de la roda—, en substitució de les notes musicals hi trobem la paraula *Orfeó*. Cal destacar que a dins de la primera lletra, *O*, de mida més gran, hi figura una clau de sol. En el pentagrama inferior, i completant el nom de l'entitat, hi apareix el terme *Feliuà*. Aquestes lletres, en consonància amb el conjunt corpori de l'estendard, no estan pintades, sinó que tenen relleu, i van ser creades amb una pasta característica del taller Hoyos, Esteva i Cia., que ells anomenaven «alabastrina». Era un tipus de material que s'emprava principalment per modelar, així com



Braç de la creu amb la frontissa i sanefa que subjecta la cinta. © Foto: Montserrat Fontich.

51 Ràfols i Fontanals, Josep Francesc (1943), p. 122; Cirici Pellicer, Alexandre (1951).

per elaborar bibelots, figures, plafons i reproduccions artístiques. El trobem citat als articles periodístics que es feren ressò de l'obertura del taller a finals del 1900:

> El material empleat en tals reproduccions, aixís com en altres objectes artistichs, es una mena de pasta, composició dels senyors Hoyos, Esteva y C.ª, que á las seves condicions de solidesa, reuneix la d'admetre tota mena de banys sigan d'or, brunyit ó mate, bronze, etc.[52]

De fet, es tracta d'una pasta amb base de guix que correspon a una invenció del mateix taller. La trobem en el Registre de Patents amb el número 35.064, i, segons la descripció que apareix publicada en el moment de la renovació de la patent per cinc anys més, tenia les següents aplicacions: «Un procedimiento para moldear y decorar arrimaderos, artesonados, muebles, frisos y plafones de pasta».[53]

A l'estendard, les lletres de pasta estan decorades amb pàtina daurada, molt del gust estètic de Gaudí i en la línia dels objectes d'aspecte gaudinià que comercialitzava la casa Hoyos, Esteva i Cia. Cada lletra està formada per un feix de tiges vegetals, un recurs similar al que trobem en els mobles del salonet Ibarz, projectats i realitzats també pel taller Hoyos, Esteva i Cia. en aquella mateixa època, i que coincideix amb una determinada línia de marcs i miralls d'aquest taller que utilitza tiges vegetals com a motius decoratius. Les mateixes tiges de les lletres, ampliades, serviran de motiu ornamental a la resta de l'estendard, tant en la fusta tallada de la base que sosté la creu com en la decoració metàl·lica.

És conegut que Gaudí podia delegar una part dels elements decoratius als seus col·laboradors, sempre segons unes indicacions generals i sota la seva supervisió, consell i aprovació final. En aquest cas, l'autoria de les lletres que figuren a l'estendard de l'Orfeó Feliuà podrien ser de Gaudí o també es podrien atribuir a Claudi Hoyos. Per una banda, tenim com a precedent recent de l'època la semblança amb les inicials de «Jesús, Maria, Josep» que són al vestíbul de la casa Calvet (1900), especialment la «J» de «Jesús».[54] Per altra banda, entre els

52 *La Veu de Catalunya* (16/11/1900), p. 2.

53 *Industria e Invenciones* (28/01/1905), p. 127.

54 També hi apreciem similituds amb les lletres dels diferents encapçalaments de la revista *El Propagador de la Devoción a San José*, entre 1901 i 1903.



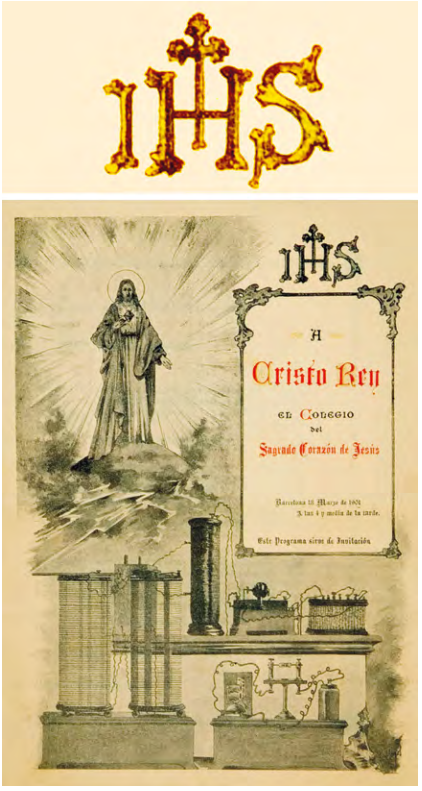
Publicitat de Domènech i Cia. a l'*Anuari del Col·legi d'Arquitectes*, 1907.

pocs documents conservats de la producció de Claudi Hoyos trobem un programa que va dibuixar per a una jornada dedicada a l'electricitat, celebrada al Col·legi del Sagrat Cor de Jesús el 13 de març del 1901, un any abans de la realització de l'estendard. Aquest programa que, malgrat la temàtica, està curiosament dedicat a «Cristo Rey», conté les sigles de Jesucrist, «JHS», amb una grafia que ja recorda les formes que havien d'integrar les lletres de l'estendard.

Les tiges allargades i la tipologia de les lletres són, doncs, dues semblances que palesen fins a quin punt s'imbriquen els estils de Gaudí i Hoyos, de manera que el disseny de Gaudí podria haver estat reinterpretat per Hoyos amb lleugeres modificacions, més semblants a la seva manera de fer.

En canvi, no tenim cap dubte que la part metàl·lica de l'estendard de l'Orfeó Feliuà va ser executada pel taller Los Metales d'Octavi Domènech, ja que era cunyat de Claudi Hoyos i col·laborava habitualment amb el taller d'ebenisteria en les aplicacions de metall que incorporaven els mobles. Després de la mort de

Claudi Hoyos, Octavi Domènech va esdevenir l'any 1929 secretari de la societat, aleshores dirigida per Joan Esteva, de qui també era cunyat, ja que aquest últim s'havia casat amb la germana d'Octavi, vídua d'Hoyos. Per tant, Domènech sempre va estar estretament relacionat amb la companyia creada per Hoyos i Esteva. Aquesta proximitat de Domènech i el fet que ja havia estat col·laborador de Gaudí —en ser autor de la variada dotació de metalls que tingué l'estendard dels reusencs del 1900— fan que, tot i que no podem comptar amb cap referent escrit de l'època, puguem afirmar amb molt poc marge d'error que els tallers d'Octavi Domènech són els autors materials de les parts metàl·liques de l'estendard de l'Orfeó Feliuà, que inclouen des de les frontisses, els ganxos i la rosca que uneix els dos trams del pal, fins als elements decoratius. En la creació de la fulla de palma i el pentagrama, Gaudí utilitza antimoni, segurament pel color clar i la lleugeresa del material, mentre que per a les sanefes de les tires de cuir i la decoració de la creu fa servir planxa de llautó a causa de la seva ductilitat.



Lletres dibuixades per Claudi Hoyos en un programa-invitació del mes de març del 1901. Col·lecció de la família Hoyos.



Bagues portacintes de l'estendard de l'Orfeó Feliuà, vista lateral. © Foto: Montserrat Fontich.

SINGULARITAT DE L'ARTEFACTE

En el pas del segle XIX al XX, es feia cada vegada més imprescindible la identificació de les entitats mitjançant emblemes que fossin representatius i, per tant, identificables amb el col·lectiu que les exhibia. Així, tota mena d'associacions professionals, religioses, corals, sometents i altres sentien la necessitat de tenir un símbol que els unís i que alhora els distingís d'altres formacions similars. L'intens teixit associatiu que hi havia a Catalunya fomentava aquesta tendència, i cada entitat, en funció del pressupost, podia recórrer a fabricants que oferien un repertori d'estendards de catàleg o a dissenyadors i arquitectes que crearien una peça única. En la majoria dels casos es tractava d'un estendard finançat amb donatius que aportaven els mateixos socis o, amb sort, amb el sufragi d'algun mecenes. Aquest fet solia determinar-ne les dimensions, la categoria del disseny i la riquesa dels materials emprats. Amb tot, solien ser les dones de les famílies associades les qui s'encarregaven de fer els brodats per abaratir els costos.

Moltes d'aquestes peces d'art no han arribat als nostres dies, i de la majoria se'n desconeix l'autor. Seria llarg entrar a fer un estudi exhaustiu dels estendards contemporanis al de l'Orfeó Feliuà. Posarem, però, un exemple ben representatiu, i sens dubte el més conegut: l'estendard de l'Orfeó Català, disseny de l'arquitecte Antoni Maria Gallissà i Soqué (1861-1903). La importància d'aquest estendard o senyera prové de la categoria del dissenyador, de la gran rellevància de la institució que l'ostenta i del fet d'haver-se conservat fins als nostres dies. És oportú esmentar-lo perquè es tracta d'un estendard i d'una entitat que quan va actuar a Sant Feliu de Codines, l'any 1899, van despertar l'admiració entre els cantors d'aquesta localitat, i devien accentuar el desig de dotar l'Orfeó Feliuà, creat feia poc, d'un estendard que poguessin exhibir en les actuacions.

Per entendre la veneració que es concedia a la figura de l'estendard en el si d'una entitat, només cal fixar-nos en un dels més grans èxits de l'Orfeó Català, *El cant de la Senyera*, amb música del mestre Lluís Millet i lletra de Joan Mara-

gall, estrenat l'any 1896 amb motiu de la benedicció de la senyera al monestir de Montserrat, himne que també fou interpretat en el concert que l'Orfeó Català oferí en l'actuació a Sant Feliu de Codines:

> Al damunt dels nostres cants
> aixequem una Senyera
> que ens farà més triomfants.
> Au, companys, enarborem-la
> en senyal de germandat!

Aquesta senyera que, tal com diu la lletra de la cançó, agermana la coral és a l'origen l'estendard de Gallissà. El cant aviat va agafar una nova dimensió patriòtica, impulsada per la repressió i la censura que impedia interpretar públicament *Els Segadors*, himne nacional de Catalunya. Cal fer notar que els pa-



Anvers i revers de l'estendard de l'Orfeó Català en dues postals cromolitogràfiques de l'època. Impremta Viuda de Luis Lasso.

drins de la benedicció i l'estrena de l'estendard de l'Orfeó Català a l'acte celebrat a Montserrat van ser el comte Güell i la seva filla Isabel, fet que ens connecta, un cop més, amb l'entorn més proper a Gaudí, no només per l'entitat dels personatges, sinó també per l'entorn montserratí que uneix fe i patriotisme, i que formava part tant de l'ideari de Gaudí com del de Claudi Hoyos.

Gallissà proveí, doncs, l'Orfeó Català d'un estendard magnífic plenament modernista, emmarcat en el neogoticisme per la decoració amb connotacions medievals, i que tenia present tant la referència musical, representada per una lira, com la referència nacional, amb la presència d'un escut amb les quatre barres de la senyera catalana. A la part del darrere també s'hi representen les quatre barres ornades amb un drac de metall a la part superior. El disseny del dibuix, acolorit i elegant, amb molta presència del color daurat, fou brodat ricament per una junta de dames en col·laboració amb la Secció de Senyoretes de l'Orfeó Català. A la part davantera, s'hi llegeix «Orfeó Català», escrit també en dos rengles separats com en el de l'Orfeó Feliuà. A la part posterior de la tela es fa referència a l'any de creació de l'entitat: «Any 1891».

L'estendard acaba amb un bonic coronament de llautó d'aire medieval, presidit per una creu de quatre braços. El coronament pren una forma esfèrica creada amb un entramat complex de peces de llautó retallat que dibuixen diferents sanefes. En el conjunt, hi són presents l'escut de Catalunya, el de Barcelona i la Creu de Sant Jordi.

L'estendard de l'Orfeó Català és sens dubte una obra mestra de Gallissà i del modernisme català, i podem considerar-lo un model representatiu de l'estètica del moment, ja que amb tota l'elegància i la sumptuositat tampoc no s'allunya dels cànons establerts.

Tanmateix, si posem aquesta tipologia d'estendard tradicional, format per un pal i una tela decorada, al costat de l'estendard de l'Orfeó Feliuà, aparegut sis anys després, veurem la gran diferència conceptual entre ambdós. En mans de Gaudí, l'estendard, sense renunciar a la seva naturalesa artística i simbòlica, adquireix una nova dimensió corpòria en l'espai, sense precedents a l'època.



Estendard de l'Orfeó Català. Part superior del revers.

Seguint amb l'anàlisi de l'origen de l'Orfeó Feliuà, en tant que enti-



Bagues portacintes de l'estendard de l'Orfeó Feliuà, vista posterior. © Foto: Montserrat Fontich.

tat que en certa manera pren com a model l'Orfeó Català, veiem que hi ha un aspecte que sobta en el nom. El gentilici de Sant Feliu de Codines és «codinenc, codinenca». Potser el nom més natural per al nou orfeó hauria estat el d'Orfeó Codinenc; però, atès que van preferir centrar-se en el nom del sant, com s'explica que optessin per la variant «Feliuà» en lloc de «Feliuenc»? Ens aventurem a afirmar que, tal vegada, aquest desig d'assemblar-se a l'Orfeó Català va fer que es preferís una fórmula fonètica més propera a l'entitat barcelonina.

Una de les diferències que, pel que fa al disseny pràctic, trobem entre els estendards català i feliuà és l'element destinat a portar les cintes que els orfeons rebien en commemoració de les seves actuacions. L'estendard de Gallissà no disposava de cap element específic de subjecció d'aquestes cintes, mentre que el de Gaudí sí que incorporava de bon principi una extensió independent del pal principal, dotada de dues bagues de filferro de llautó, artísticament corbat a l'altura de la base de la creu, que haurien permès lligar-hi les cintes que havien de penjar a ambdós costats del pal, darrere la roda de molí.

Era tan important per als orfeons poder incorporar als estendards el testimoniatge de les actuacions mitjançant les cintes, que, un cop detectada aquesta mancança en el de l'Orfeó Català, es va decidir dotar-lo d'una argolla que se subjectés al voltant del pal, proveïda de dues bagues destinades a aquesta finalitat. Va ser una iniciativa del partit Unió Catalanista, finançada amb una subscripció popular, per commemorar la reaparició en públic de l'estendard de l'Orfeó Català després d'haver estat embargat pel fisc per motius que traslluïen un rerefons de repressió ideològica. L'argolla portacintes, feta d'or i esmalts, constituïa ella mateixa una joia, disseny d'Alexandre de Riquer, en la qual destaca un medalló amb la figura de sant Jordi matant el drac. L'execució va anar a càrrec de l'orfebre Pere Mascaró i va ser lliurada a l'Orfeó Català en el decurs d'una celebració que tingué lloc el diumenge 22 de setembre del 1901.[55]

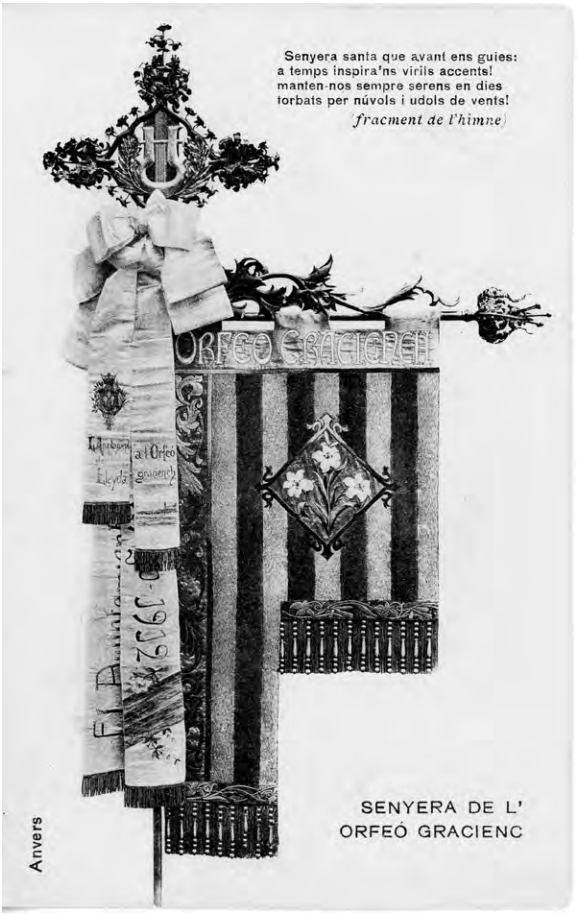
Aprofitem per remarcar que Riquer també va ser un important dissenyador d'estendards, autor, entre altres, d'obres com ara les banderes de la Unió Catalanista i del Cercle Artístic de Sant Lluc. Justament en una de les fotografies més conegudes de Gaudí, feta el 1924, quatre anys després de la mort de Riquer, s'hi veu l'arquitecte a la porta de la catedral de Barcelona amb motiu de la processó de Corpus, formant part de la comitiva del Cercle Artístic de Sant Lluc, sota l'aixopluc de la seva bandera, obra de Riquer. En aquest cas, el portador era Darius Vilàs, també pintor.

Com hem vist anteriorment, el revers d'una peça ens mostra el que no es veu a primera vista, com és el cas de la plaqueta metàl·lica de l'estendard feliuà, en què els «orfebres» van estampar el nom dels executors, el taller Hoyos, Esteva i Cia. Fent una altra passa, encara, en aquesta direcció, més enllà d'aquest diàleg que s'estableix amb l'objecte per extreure'n tota la informació que ens pot donar, també hem de saber interpretar els silencis, les absències,



Estendard de l'Orfeó Català. Argolla amb un medalló de sant Jordi i anelles portacintes, disseny d'Alexandre de Riquer.

55 Trenc, Eliseu; Jové, Xavier (2019).



Estendard de l'Orfeó Gracienc, cap al 1912, carregat de cintes commemoratives de les actuacions. Postal Missé Germans.

allò que no es veu i que fa referència a les mancances, que poden ser tan importants com les presències.

En l'estudi de l'estendard feliuà en tant que artefacte, i com a fenomen social que crea un entorn mediàtic, hi descobrim dues absències que reforcen la descoberta expressada per Francesc Garriga sobre el fet que l'estendard feliuà no va arribar mai a ser estrenat. Tal com hem vist, en l'estendard de l'Orfeó Català va caldre incorporar-hi un braçalet portacintes per tal de penjar-hi aquesta mena de trofeus de les seves actuacions. De fet, en la majoria de les fotos antigues en què apareixen estendards, es veuen carregats de cintes que

testimonien el bagatge de les actuacions. La cinta commemorativa representava, per tant, una distinció molt preuada pels orfeons; era un motiu d'orgull i es mostrava públicament. L'absència de cintes lligades a l'estendard de l'Orfeó Feliuà fa pensar que mai no es van arribar a aconseguir. Altrament, com que aquestes cintes eren considerades trofeus, no tindria lògica conservar l'estendard i alhora desposseir-lo del testimoni de les glòries.

L'altre indici que corrobora que l'estendard feliuà va néixer «sense vida» és la manca de «bateig». Tornem en aquest cas a fer referència a la presentació de l'estendard de l'Orfeó Català, on es va fer una gran festa a Montserrat amb motiu de la seva benedicció, coincidint amb l'estrena de l'himne, *El cant de la Senyera*. Si l'Orfeó Feliuà hagués seguit aquest patró d'actuació, comú a la majoria de les entitats que es creaven, i més en aquest cas, en què l'Orfeó Català era el referent directe, n'hauria quedat un ressò mediàtic, encara que fos d'àmbit local i, molt probablement, una partitura de l'època amb l'himne de l'entitat.

En resum, la història del taller Hoyos, Esteva i Cia. està íntimament relacionada amb Gaudí. En aquest revers ben acabat es denota la bona feina duta a terme en col·laboració. La mateixa plaqueta amb el nom del taller és en ella mateixa una bella creació que va ser feta exclusivament per a l'ocasió i que no trobem en cap altre objecte produït pel taller. Les característiques de lleugeresa i portabilitat feien que l'estendard fos un objecte que estava predestinat a ser efímer, i, malgrat la seva fragilitat extrema, ha perdurat en el temps; per això es pot considerar com un autèntic «objecte miracle». L'atzar, de vegades, juga a favor de la conservació patrimonial. Sens dubte, és una peça que Gaudí va conceptualitzar amb una gran originalitat, en la qual planteja un joc de percepcions múltiple: els efectes sonors, la funció rítmica, acústica i visual. L'estendard estava pensat per onejar com una bandera, amb oscil·lació de la part baixa, endavant i enrere, de forma compassada i al ritme de la marxa de la coral. Tenim, doncs, la sort de comptar amb una peça única i excepcional, que serva intactes el llenguatge i l'empremta gaudinianes, un estendard que ens mostra, fins al més petit detall, les intencions de l'univers simbòlic i emocional del seu creador.

Tal com per testimoni oral recull la família Garriga, va ser Ignasi de Solà-Morales qui va interessar-se primer pel revers de la peça, convençut que podria revelar-nos una informació cabdal. I, finalment, així ha estat, tal com nosaltres hem intentat explicar.

►Clau de sol continguda a la primera lletra del nom de l'Orfeó Feliuà, disposada damunt d'un pentagrama. © Foto: Montserrat Fontich.



ANNEX 1: L'ESTENDARD DE L'ORFEÓ FELIUÀ (ANTONI GAUDÍ, 1902). ENTORN SOCIAL, OBLIT I RESCAT

Francesc Garriga i Cassart[56]

Introducció

Amb motiu de l'any Gaudí 2002, el Museu Municipal Can Xifreda de Sant Feliu de Codines va restaurar l'estendard de l'Orfeó Feliuà i va presentar en públic aquesta obra mestra en el seu aspecte original. Se'n va fer un llibret monogràfic[57] amb la intenció de recollir en una publicació tot el que s'havia pogut aplegar d'aquella peça tan desconeguda de la producció gaudiniana.

Com que hi havia hagut informacions contradictòries i disperses, s'hi va voler posar ordre. No obstant això, la informació documental directa o pròxima a la creació de l'estendard era molt escassa i es va haver de recórrer a la tradició oral, que, tot i la seva volatilitat, no anava gaire desencaminada.

Es va recollir el que es tenia i es va publicar. I, com sempre passa amb aquestes coses, l'aparició del llibret va generar un interès nou, tant dins com fora de Sant Feliu, per aquesta senyera. Durant els anys que han passat des d'aleshores, hi ha hagut un degoteig de petits descobriments, un document aquí, un altre allà, que s'han anat recollint i que avui ens permeten descobrir una mica més l'entorn social en què va néixer l'estendard i conèixer la cadena de transmissió de la peça fins als nostres dies.

---

56 Aquest treball ha comptat amb la col·laboració de Teresa Macià i Ramon Rodés, genealogistes i col·laboradors del Museu Municipal Can Xifreda, a qui hem de donar les gràcies, sobretot a l'hora de conèixer els personatges, les èpoques i les relacions de parentiu. La fotografia del dia del lliurament de l'estendard a l'ajuntament ha estat cedida amablement per Joan Casanovas Permanyer, fill de l'alcalde d'aquells anys.

57 Casalé, Ramon; Garriga, Francesc (2002).

Havia quedat en l'aire la data de construcció de la senyera, que es va estimar al voltant de l'any 1901. És cert que de llavors ençà hi ha hagut coses que no han canviat: no ha aparegut informació directa de l'encàrrec, la factura, el disseny o els documents de l'Orfeó. Però la digitalització de la premsa històrica, a falta de documents originals, ens ha donat informació contemporània dels fets. Ja sabem que la premsa amaga molts errors i moltes omissions, però, davant de res, això és el millor que tenim. Filtrant, remenant, ordenant, confrontant la premsa generalista i la comarcal, hem pogut encaixar força peces més del trencaclosques.

Sabem que això no acabarà aquí, però després de gairebé vint anys de la primera publicació ja era hora de fer una actualització amb les novetats.

Aquesta publicació, tal com hem dit, vol esmenar la primera monografia, posar ordre a la narració dels fets, aclarir l'entorn social que va generar l'estendard de Gaudí, el seu recorregut fins als nostres dies i els motius pels quals va passar tan desapercebut. Aquí parlarem de l'Agrupació Catalanista de Sant Feliu de Codines, del primer Orfeó Feliuà, del Círcol de la Pau, de l'Ateneu Feliuà, del segon Orfeó Feliuà, del lliurament a l'ajuntament i del dipòsit al Museu Municipal Can Xifreda. I, finalment, podem aportar la data fidedigna de la seva construcció.

L'Agrupació Catalanista i el primer Orfeó Feliuà (1898-1902)

Les agrupacions cantaires de la segona meitat del segle xix a Catalunya solien venir del moviment coral claverià que ens arribava a través de les associacions de defensa de l'obrer. A Sant Feliu se sap que hi havia una societat que el 1869 ja pagava quotes al Centro Federal de Sociedades Obreras.[58]

La primera referència a una societat coral apareix onze anys més tard, quan en *El Diluvio*[59] s'explica que la Coral Antigua de Granollers va fer una excursió a Sant Miquel del Fai i que va ser molt ben rebuda per la Sociedad Coral de San Felío de Codines, entitat de la qual no es té altra referència que aquest esment puntual.

58 *La Federación: órgano del Centro Federal de las Sociedades Obreras* (29/08/1869), p. 3.

59 *El Diluvio* (02/07/1880), p. 5171.

A partir del 1880, com a molts llocs de Catalunya, la Renaixença comença a fer-s'hi present com a reivindicació d'una llengua i d'una cultura que havien resistit molts anys de menysteniment. I encara més a Sant Feliu, que rebia molts estiuejants de la burgesia barcelonina que trobaven en aquest racó del Vallès aquells valors d'autenticitat que a la ciutat es redescobrien.

Així, a *La Veu de Catalunya*[60] llegim que:

> S'ha constituit á Sant Feliu de Codines una Associació de Beneficencia, que ha adoptat nostra llengua com á parla oficial en tota la seva documentació.

En aquest punt, el llibre *Historia de la Villa de San Felío de Codines*[61] transcriu una memòria de Joan Puigdomènech i Passarell[62] en referència a la formació de la Societat Coral La Poncella —que avui encara existeix—, que havia arribat per tradició oral:

> Uns quants joves de l'art de la terra, que es reunien els dissabtes i dies festius en una taberna de la Quintana, allà l'any 1898, concebiren la idea de formar una Societat Choral amb elements del seu braç, ja que allavors n'existia una altra integrada per obrers de l'art tèxtil, anomenada «Benèfica Obrera».[63]

Apunta com a coral més antiga aquesta Benèfica Obrera, que podem suposar pel seu nom que estava lligada a una Societat Obrera o a l'Associació de Beneficència en l'òrbita del moviment claverià. No obstant això, aquesta coral es troba esmentada a la premsa només dues vegades. La primera, de la qual ja hem parlat, i una segona de manera poc consistent, com veurem més endavant.

Reprenent el fil del catalanisme, el dia 1 de gener del 1898 es produeix un fet cabdal que *La Veu de Catalunya*[64] recull amb aquestes paraules:

---

60 *La Veu de Catalunya* (08/08/1897), p. 265-266.

61 Palma de Mallorca, P. Andrés de (1946), p. 447.

62 Celebració dels vint-i-cinc anys de La Poncella, l'any 1927. Per tant, és un text d'exactitud dubtosa, tant pel que fa a la data de fundació, com a la de celebració. La Poncella Feliuense s'havia fundat el maig del 1899.

63 Malgrat el que recull Andreu de Palma el 1946, a les memòries de Joan Puigdomènech no consta que el 1898 existís encara la Benèfica Obrera. Potser vol dir que havia existit.

64 *La Veu de Catalunya* (09/01/1898), p. 13.

> Lo día primer d'any se constituhí la Agrupació Catalanista de Sant Feliu de Codines, d'acort ab las bases de la Unió Catalanista. Sa Junta está composta per los Srs.: En Nicomedes Soler y Vallcorba, President; En Joseph Farnés y Corney, Vicepresident; En Joan Puigdoménech, Secretari; En Albert Rosás y Maciá, Tresorer-comptador y En Joan Deu y Roura, En Carles Vila y Massanet y Emili Serra y Mach, Vocals. Al constituhirse en agrupació nostres companys, acordaren ferho saber á la Junta Permanent de la Unió, y á totes les entitats catalanistes de la comarca vallesana, descobrintse en tots los acorts un gran entussiasme pera treballar d'una manera resolta per la autonomía de la Patria Catalana. Al saludar *La Veu de Catalunya* á la nova agrupació, li ofereix tot son concurs, pera quant siga de profit pera la propaganda dels ideals catalanistes.

Notícia que repeteix el setmanari de Sabadell *Lo Catalanista*.[65]

L'Agrupació Catalanista de Sant Feliu, tant pel fet de ser de les primeres de constituir-se al Vallès com pels personatges fundadors, fou una entitat que va deixar molta empremta.

L'activitat política de propagació del catalanisme va utilitzar una cosa molt nostra i emocional, que és la música popular. La capacitat d'agermanament a través del cant coral, música per al poble interpretada pel poble, ja havia quedat demostrada des dels temps d'Anselm Clavé, i la proliferació de corals havia portat una explosió d'alegria a totes les viles del nostre país.

Així doncs, no ens ha d'estranyar que l'Agrupació Catalanista de seguida promocionés el cant coral. Mig any després de la fundació, a *La Veu del Vallès*[66] hi aparegué aquesta nota:

> Sant Feliu de Codinas.
>
> La nostra Agrupació Catalanista va adquirint la preponderància que 's mereix.
>
> Aviat comptará ab un local propi, ahont hi ha'l ferm proposit de donarhi llisons de lectura, escriptura y de geografia de Catalunya. Donada la importancia innegable d'aquest projecte, ja parlarem mes extensament quant se realisi.
>
> Además ab lo major gust fem constar que es un fet la constitució d'un coro infantil que cantarà cansons catalanas. Lo inteligent Emili Serra, entussiasta individuu de l'Agrupació es lo director d'aquest cor, del que tothom se'n espera molt de bó.

65 *Lo Catalanista* (12/01/1898), p, 8.

66 *La Veu del Vallès* (26/06/1898), p. 6-7.

Emili Serra Mach, nascut a Barcelona, de pare de Blanes i mare de Terrassa, va ser el més jove dels fundadors de l'Agrupació Catalanista. Només tenia vint anys.[67] Com veurem, aquest personatge va ser l'ànima del moviment musical que ens portarà a l'orfeó que és objecte d'estudi.

Els cantaires infantils de l'Agrupació ja tenien activitat el juny del 1898; La Poncella també començava a rutllar informalment fins que el 24 de maig del 1899 es va fundar oficialment.[68] La Poncella, lligada a la pagesia, era de caràcter totalment claverià: només homes.

La Veu del Vallès[69] parla de l'Agrupació Catalanista en una nota en què informa que:

> Moltas llohansas tenim de donar al ferm catalanista D. Emili Serra, director del coro del Circol de la Pau, el qui tots els vespres fa cantar a son coro cansons catalanas. Entre ellas es aplaudit sempre especialment l'himne nacional de Catalunya.

Aquí ja queda clar que el cor de l'Agrupació té casal al Círcol de la Pau, un dels locals socials de Sant Feliu, ben bé a la plaça gran. I tenim motius fonamentats per creure que, quan fa referència a «son coro», ja no vol dir només una coral infantil, sinó que també assajava als vespres amb adults: homes i dones. Aquesta coral era més «moderna». Igual que l'Orfeó Català de Barcelona, tenia secció d'homes, dones i nens.

Aleshores, l'Agrupació Catalanista va prendre una iniciativa totalment excepcional per la festa major d'aquell any: va fer venir a actuar a Sant Feliu ni més ni menys que tot l'Orfeó Català de Barcelona.

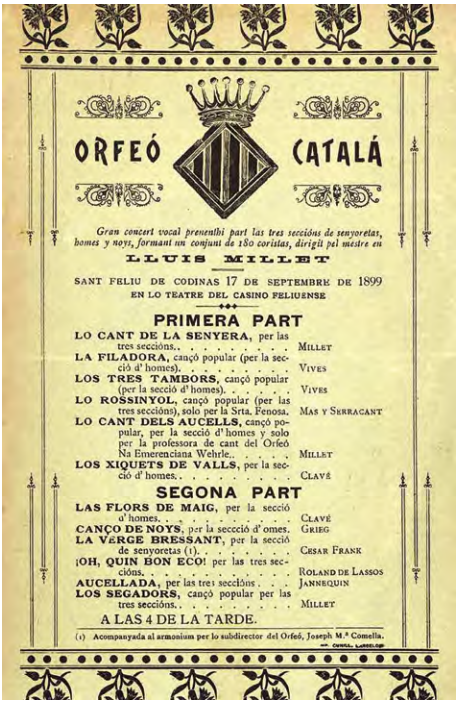
Aquest fet, en un poble com Sant Feliu de Codines, en aquell temps mal comunicat, allunyat físicament i mentalment de la vida de ciutat, va ser l'esdeveniment del segle. Això va ser possible gràcies a una entesa entre l'Agrupació Catalanista i l'Associació de Propietaris Forasters, que englobava les famílies de la burgesia barcelonina que, quan hi pujaven als estius, es procuraven les distraccions a còpia de celebracions, balls, excursions i tot un seguit d'activitats lúdiques i culturals de les quals la gent del poble es beneficiava.

---

67 Segons les dades de Teresa Macià i Ramon Rodés.

68 Collazos, Josep (1999), p. 8.

69 *La Veu del Vallès* (13/08/1899), p. 7.



ORFEÓ CATALÁ

Gran concert vocal prenentlhi part las tres seccións de senyoretas, homes y noys, formant un conjunt de 180 coristas, dirigit pel mestre en

LLUIS MILLET

SANT FELIU DE CODINAS 17 DE SEPTEMBRE DE 1899
EN LO TEATRE DEL CASINO FELIUENSE

PRIMERA PART

LO CANT DE LA SENYERA, per las tres seccions. . . . . MILLET
LA FILADORA, cançó popular (per la secció d'homes). . . . . VIVES
LOS TRES TAMBORS, cançó popular (per la secció d'homes). . . . . VIVES
LO ROSSINYOL, cançó popular (per las tres seccións), solo per la Srta. Fenosa. MAS Y SERRACANT
LO CANT DELS AUCELLS, cançó popular, per la secció d'homes y solo per la professora de cant del Orfeó Na Emerenciana Wehrle. . . . . MILLET
LOS XIQUETS DE VALLS, per la secció d'homes. . . . . CLAVÉ

SEGONA PART

LAS FLORS DE MAIG, per la secció d'homes. . . . . CLAVÉ
CANÇO DE NOYS, per la seccció d'omes. GRIEG
LA VERGE BRESSANT, per la secció de senyoretas (1). . . . . CESAR FRANK
¡OH, QUIN BON ECO! per las tres seccións. . . . . ROLAND DE LASSOS
AUCELLADA, per las tres seccións . . . JANNEQUIN
LOS SEGADORS, cançó popular per las tres seccións. . . . . MILLET

A LAS 4 DE LA TARDE.

(1) Acompanyada al armonium per lo subdirector del Orfeó, Joseph M.ª Comella.

Programa de l'actuació de l'Orfeó Català a Sant Feliu de Codines el 17 de setembre del 1899. Col·lecció particular.

Que l'expectació va ser monumental a tot el Vallès ho palesa el comentari següent:[70]

> L'anada del Orfeó Català à la pintoresca vila de Sant Feliu de Codinas porta enrenou à tota la comarca del alt Vallés y á las del voltant, puig sabem que son moltas las personas de Moyà, Castelltersol, Sant Llorens, Sentmanat, Sabadell, Caldas, Granollers, Bigas y La Garriga que organisan expedicions pera anar à la Festa Major de Sant Feliu y aprofitar l'ocasió pera escoltar las tan aplaudides cansons catalanas y demés hermosas composicions que canta l'Orfeó y ab tan d'entusiasme son acullidas per tot arreu.

Per a l'Orfeó Català, allò va ser una excursió festiva. Van sortir de l'estació del Nord els cantaires i les seves famílies, unes tres-centes persones, en un tren especial que els va portar de Barcelona a Mollet. Allà van haver d'agafar un altre tren, habilitat per a l'ocasió, de la línia Mollet - Caldes de Montbui. A Caldes ja els esperaven, perquè els diaris havien anunciat aquest viatge com un gran esdeveniment. En arribar a Caldes, els van rebre amb tots els honors i els van fer cantar. De Caldes van pujar amb una multitud de cotxes de cavalls fins a Sant Feliu, on els esperava tota la gent del poble amb una gran bandera catalana onejant al Serrat del Cubert.[71] Van ser rebuts a l'ajuntament, i «l'Orfeó cantà entre grans aplaudiments el cant de la "Senyera" y els "Segadors". Las societats corals [de Sant Feliu] cantaren també duas composicions, entre aplaudiments y viscas à

70 *La Veu de Catalunya* (14/09/1899), ed. vespre, p. 2.

71 Avui, plaça del Gurugú. Casas, Jaume (2016), p. 294, «Can Xifreda».

Catalunya».[72] Després, l'Orfeó Català va cantar a l'església i al Casino Felicense, que era el local amb més capacitat. Hi van fer un concert amb dotze cançons. El senyor Antoni Gifreda, com a coordinador de la festa, els va convidar als jardins de la seva finca,[73] on es van fer focs artificials i un gran comiat.



L'Orfeó Català pels carrers de Sant Feliu de Codines, 1899. P. Andrés de Palma de Mallorca (1946).

D'aquella feta se'n podria fer un monogràfic, perquè va ser esmentada amb tota mena de detalls per molts diaris. Sens dubte va ser un fet extraordinari en l'àmbit comarcal, en especial per a Sant Feliu i tots els pobles del trajecte fins a Barcelona, que no s'estaven de saludar-los efusivament al pas del tren.

L'acte va donar un impuls definitiu a l'afició cantaire de Sant Feliu, que ja tenia dos orfeons en actiu: l'Orfeó del Círcol de la Pau i La Poncella.

L'any següent, *La Vanguardia*[74] va fer un esment breu de l'Orfeó de l'Agrupació amb aquestes paraules:

> El domingo de Pascua se dejó sentir por vez primera el coro de hombres, niños y señoritas, organizado por el joven pianista don Emilio Serra, dejando satisfechos á todos cuantos tuvimos el gustó de oírles, recibiendo dicho joven muchas y merecidas felicitaciones.

Això ja indica que l'Orfeó estava totalment constituït i operatiu amb les tres seccions. La tasca d'Emili Serra havia sigut imponent.

---

72 *La Veu de Catalunya* (19/09/1899), ed. matí, p. 1-2. Les dues societats corals eren l'Orfeó Feliuà i La Poncella.

73 Finca que incloïa l'edifici de l'avui Museu Municipal, el Parc Xifreda, els dos costats del carrer Castanyers i tot el turó del Gurugú.

74 *La Vanguardia* (23/06/1900), p. 6.

L'agost del 1900, el *Diari de Catalunya*[75] esmentà la coral de Sant Feliu, però en termes equivocats:

> Sant Feliu de Codinas. Degut tal vegada à la visita feta l'any passat per l'Orfeó Català, s'ha desenrotllat de una manera extraordinària en aqueixa població l'afició à la música, y la millor prova es que també s'ha constituit un Orfeó que, gracias al apoyo que ha trobat en els elements sanitosos de la vila, ha pogut ja donar dos concerts en el «Circol de la Pau», els quals s'han vist afavorits per lo millor de la vila y lo més selecte de la distingida colònia forastera. [...] Rebi nostre estimat Director, el jove don Emili Serra, la més coral enhorabona; continúhi ab la fé y constància que fins ara ha demostrat, y recullirà ab excés el premi de sos esforsos.

Aquest comentari va portar l'equívoc durant molt de temps i a molts autors que les dues societats corals d'aquella època havien sorgit després de la vinguda de l'Orfeó Català, però res més lluny de la realitat. Ja hi havia a Sant Feliu una tradició coral de feia temps, tot i que és veritat que la visita de l'Orfeó Català va augmentar-ne l'interès, que es va manifestar en un creixement de les dues entitats. Així ho palesa un nou comentari del mateix diari:[76]

> La vinguda del Orfeó Catalá l'any passat fou un poderós estímul pera refer l'Orfeó Feliuá que, mercès á la forsa de voluntat de son director Emili Serra, es avuy un motiu més d'orgull pera la nostra vila. El composan uns 40 ó 45 individuus entre homes, noyas y noys y cantan ab molt de gust y afinació.

La paraula «refer» significa millorar la coral existent, més que refundar-la de nou, perquè ja existia amb una mida més discreta, com hem anat veient. En el mateix article, diu:

> Dias enrera anaren á La Garriga á donar un concert al Circol del Recreo. Cantaren «L'Emigrant» den Vives; «L'arre Moreu» den Ventura; «El cant dels aucells» den Millet y «L'arbre sagrat» den Morera; «Els pescadors den Clavé»; «La Verge bressant» de Cessar Frank; «El rossinyol» den Mas y «La Cansó de noys» de Grieg.
>
> Totas foren aplaudidas d'una manera molt entusiasta y la majoria tingueren de repetirse.

75 *Diari de Catalunya* (19/08/1900), p. 3; *Diari de Catalunya* (20/08/1900), p. 4.

76 *Diari de Catalunya* (26/08/1900), p. 4.

El setembre, *La Veu del Vallès*[77] avança que l'Orfeó anirà a Granollers:

> Ab tota la efusió del nostre cor, saludem al benemèrit Orfeó Català, de Sant Feliu de Codinas, que's diu que vindrà à visitarnos per la Festa Major. Benvinguda sia aquesta apreciabilíssima societat coral.

El *Diari de Catalunya*,[78] dos dies més tard, lamenta la cancel·lació del concert:

> Els festejos del Ajuntament
>
> Com era d'esperar, l'Ajuntament ha fet poca cosa pera atreure gent y encara en part li ha sortit esguerrada. Havia de venir el coro de Sant Feliu de Codinas peró circunstansias imprevistas ho han impedit.

Segons el llibre *La Poncella, 100 anys de cant coral*,[79] l'arxiu d'aquesta societat registra que el dia 4 de desembre del 1900 decideixen encarregar un estendard a la casa Medina, una sastreria al capdavall de les Rambles de Barcelona.

L'estendard era un element estètic de totes les corals. N'era l'emblema, la bandera, el que avui en diem la seva imatge de marca. Totes les corals consistien en un grup amb un estendard que s'elevava per sobre dels cantaires. I era tradició regalar una cinta que s'afegia a l'estendard quan se'ls volia afalagar després d'una actuació. Els que portaven moltes cintes penjades mostraven que havien rebut molts reconeixements.

Així, el 7 d'abril del 1901, La Poncella va recollir el seu estendard acabat de fer.

Més endavant apareix a *La Vanguardia*[80] una nota que no podem més que qualificar de misteriosa. En referència a una excursió de la coral Amics de la Unió de Granollers, convidats per La Poncella, s'expressa amb aquestes paraules:

> Señor director de *La Vanguardia*
> Debemos ocuparnos de la excursión verificada por la sociedad «Amigos de la Unión», Granollers, invitada por «La Ponsella» de San Feliu de Codinas, que más que fiesta coral pareció un desahogo de dos poblaciones que se quieren.

---

77 *La Veu del Vallès* (02/09/1900), p. 7.

78 *Diari de Catalunya* (04/09/1900), p. 2.

79 Collazos, Josep (1999), p. 43-44.

80 *La Vanguardia* (17/04/1901), p. 1-2.



Estendard de la Societat Coral La Poncella de Sant Feliu de Codines, c. 1901.
Arxiu digital del Museu Municipal Can Xifreda. Foto: Francesc Garriga.

Los coristas de Granollers, llegaron á San Feliu por la tarde del 7, esperándoles «La Ponsella» con su estandarte y la música «Los Feliuenses»; organizándose la comitiva presidida por el socio honorario don Pedro Pinart Novellas y los presidentes y secretarios de ambas sociedades.

A los acordes de la orquesta púsose en marcha la comitiva que desfiló por las principales calles de San Feliu en donde un gentío inmenso, lleno de entusiasmo, presenció bullicioso el paso de los coristas.

Se cantaron unas piezas frente al local de «La Ponsella» que fueron muy aplaudidas por la inmensa multitud que las escuchó en religioso silencio.

> [...] «La Benéfica Obrera», sociedad coral, con los coristas de Granollers y «La Ponsella», celebró un baile coreado en sus espaciosos salones.

Aquí parla de l'assistència de tres grups corals: La Benèfica Obrera, els coristes de Granollers i La Poncella. El més curiós del cas és que una coral amb el nom de La Benèfica Obrera no existia a Sant Feliu des de feia anys, i, per tant, això dona peu a la suposició que algú va donar equivocadament al periodista el nom d'una coral antiga per referir-se a l'Orfeó del Círcol de la Pau. En tot cas, La Benèfica que esmenta no existia l'any 1901. L'única coral contemporània de La Poncella va ser l'Orfeó Feliuà.

Per l'article també sabem que La Poncella ja va fer servir l'estendard nou de trinca, tot i que, segons Josep Collazos, no es va fer la festa de presentació oficial fins al dia 10 d'agost, i des de llavors van utilitzar sempre més la seva senyera en les actuacions.

Tornant a l'Orfeó Feliuà, a *La Veu de Catalunya* del 17 d'agost del 1901 llegim que va fer el primer dels tres concerts a Castellar del Vallès que, sense saber-ho, el portarien més endavant a tenir el seu propi estendard.

> Castellar. – Per estrènyer llassos de germanor, no hi hà com parlar al cor, y per parlarhi, rés més bó que'l llenguatge de la terra, vestit de las galas de la música, y encara millor si aquesta ha sortit del poble. Entenentho aixis, l'Orfeó Feliuench, té acordades excursións artisticas periòdicas, y la darrera d'ellas, es la que efectuá dijous á la nostra població.
>
> A l'acte de la salutació que endressà al senyor Alcalde, y en que s'executaren «Els Pescadors», den Clavé, y «El Rossinyol», armonisat per en Mas y Serracant, ja's pogueren convèncer els excursionistas del exitás que havian d'obtenir. Y efectivament, aquet fou ben positiu en el gran concert que donà l'Orfeó à la sala de la Ruixadora.[81] [...]
>
> Tot fou aplaudit ab entusiasme y, tan el director com els orfeonistas, reberen mostres indiscutibles d'apreci y agraiment y la súplica, que també els hi fem nosaltres, de que segueixin avant per aquet camí segur de que ha de recullirne honra y profit.

81 Coincideix amb el que explica Josep Umbert Rosàs en el programa de la festa major del 1966.

El setembre del 1901, *La Veu de Catalunya*[82] informa que l'Orfeó Feliuà del Círcol de la Pau de Sant Feliu de Codines torna a Castellar del Vallès a cantar a casa de la Marquesa. És la primera vegada que apareix el nom de l'Orfeó Feliuà i la primera que no se'l relaciona amb l'Agrupació Catalanista, sinó directament amb la seva seu social: el Círcol de la Pau.

Segons el llarg article, que presentem sencer perquè es vegi la impressió produïda, sembla que l'Orfeó Feliuà va causar a Castellar el mateix efecte que l'Orfeó Català quan va anar a Sant Feliu dos anys abans.

> Sant Esteve de Castellar.
>
> —Nostre poble ha gosat d'una festa, qual recort sera perdurable.
>
> L'«Orfeó Feliuà» del Circol «La Pau» de Sant Feliu de Codinas, que, com tots els fills d'aquestes encontradas, ha sentit agraïment envers la caritat qu'exerceix aquí una dama senzilla y modesta, ha volgut ferli visita y ab l'harmonia dels seus cants, dedicarli un testimoni d'admiració y respecte.
>
> Aixís, ahir tarde, sens témer las xardors del sol, arribaren à nostre poble, poch abans de las tres, els simpàtichs orfeonistas sens mancarne ni un, en sas tres seccions d'homes, noys y noyas.
>
> Quina formalitat més catalana!, diguérem tots, al véurels entrar, à la casa-palau de la Marquesa de Castellar, ahont trobaren els brassos ben oberts y com ells totas las portas.
>
> Com la visita havia estat anunciada, allà s'havían reunit, en nombre tal amichs y coneguts, que fou impossible à molts entrar en la sala hont l'Orfeó devia cantar sas més triadas cansons, quedantse á fora escampats pels jardins.
>
> Comensà el concert ab la cansó «Lo pardal», del mestre Mas; gaudírem després dels magestuosos acorts, sadollats del més gran y més pur misticisme, d'aquellas sublims harmonias que sols el geni portentós d'un Palestrina ha pogut produir.
>
> Aquet segon número refermà en grau extraordinari la fonda impresió causada en l'auditori, y's vejé coronat com l'anterior per xardorosos aplaudiments.
>
> Fora massa llarch si anés detallant l'efecte causat y'ls entusiasmes promoguts per cada número del programa, ab aixo sols dirém que s'executaren d'una manera magistral «L'Emigrant», den Vives; «La Verge bressant», den Franch; «El Rossinyol», «Sant Ramon», den Morera; «Pàtria Nova» y «Cansó de noys», den Grieg, y «Els Segadors», qu'enardiren com sempre al públich.
>
> Aquestas composicions, com altras que no esmento, foren interpretadas ab tant ajust, tanta delicadesa y tant relleu, que'ls que escoltàvem no'ns cansavam d'aplaudir ni demanar que's repetissin.

82 *La Veu de Catalunya* (04/09/1901), ed. vespre, p. 4.

Aquí, y encara que només siga com à dato, vull fer constar la satisfacció que vaig experimentar al sentir á una senyoreta, de nacionalitat inglesa, quant escoltà nostres cants populars, desconeguts per ella, va exclamar, humitejats sos ulls: —Els cants de vostra terra fan plorar... qué hermosos son; van à l'ànima!...— ¿Veritat que no necessita comentaris?

Acabat el concert, l'Emili Carles Tolrá, nebot de nostra bona Marquesa, convidà y acompanyà als orfeonistas à un refresch, preparat en son obsequi en el «Centre Castellarench». Aquet tingué lloch en el magnífich jardí del Centre, y allí reunidas mes de setanta personas, entre convidats y orfeonistas, dominadas encara per l'emoció, disfrutarem del expléndit obsequi en bona germanor y complerta alegria.

En pochs moments, l'hermosa sala-teatre del Centre se va omplir de socis y algunes de las sevas familias que tenien confiansa de sentir altra volta l'Orfeó; aixis es que al entrar els coristes en dit lloc pera visitarlo, no tingueren més remey que oblidar el cansanci y cedir al desitg dels qui havian vingut pera admirarlos y aplaudirlos.

Varias composicións foren de nou cantades, y fou tal l'ajust, l'expressió y el relleu colossal que'ls coristas hi donaren, obeint ab una disciplina exemplar als més insignificants moviments de la batuta de son excepcional director, que produïren un efecle indescriptible.

Ben clar se vegé que l'emoció sentida per tots havia sigut gran, puig que'l nombrós auditori restà uns moments callat, moments curts peró sublims, perquè sentia l'aclaparament, l'encís de l'emoció verament artística que'l feu enlayrar per sobre de la terra, transportantlo à las regións puras del art... —l'influencia ja no existia, que encara se sentia dominat per aquella forsa!— peró vingué'l despertar, y allavoras l'ovació fou delirant, entusiasta, unanim, llarguíssima y potent, que durà fins que s'oiren repetir els cants altra volta. Aquesta ovació franca y ben llegítima no deuràn oblidarla jamay els orfeonistas, y ella'ls té d'encoratjar pera seguir avansant sempre en son treball artístich, pel que tanta abnegació, voluntat y bona fé han demostrat, empenyentlos ja à pujar ab bon pit l'espadada montanya de la glòria.

Molt s'hauria allargat aquesta segona part si las rojors del sol ponent no haguesen recordat als coristas que devian retornar á las sevas llars. Llavoras anaren à despedirse de la senyora Marquesa, d'aquell angel de caritat que ofega penas, aixuga llàgrimas, y fa reviure l'esperansa en tantas casas, de las que semblava haverne fugit pera sempre l'alegria, fent del nostre poble un poble felis y tranquil que s'adorm confiat en la bona protectora que per ell constantment vetlla.

Las paraules qu'exiren, més que dels llavis, del fons del pit dels orfeonistas, han de compensarli bona part dels seus sacrificis y degueren ressonar tan endins de la seva ànima noble, que no dubtem li donarán novas forsas pera cumplir la missió benèfica que s'ha imposat.

La despedida fou llarga, puig semblava que als que quedavan y als que marxavan, els hi raqués de separarse; peró després de un seguit d'estretas de mans que pera sempre han de quedar amigas, arrencaren els cotxes y tartanes emportantsen els orfeonistas.

Ab aqueslas ratllas enviém al «Orfeó Feliuà» nostre més coral felicitació per el grau de cultura artística à que ha arribat y arribarà encara, puig que ha demostrat tenir vida, y vida jove y plena; y las més grans mercès per haver vingut á nostre poble, à rendir una prova d'afecte à la virtuosa y senzilla Marquesa de Castellar, demostrantli ab sa vinguda que no's recullen sempre ortigas y no hi creixen sols agrams en el pedregós camí de la vida, sinó que també de tant en tant s'hi aspira la dolsa flayre de las flors hermosas.

El goig que sent tot bon fill, al veure acariciada y alabada à sa mare, se llegia ahir en la mirada de tots els fills de nostre poble; per lo que jo soch un d'ells, creyent interpretar els seus desitjos, repeteixo las grácias al dit Orfeó per la seva simpàtica vinguda, que preguem no siga la darrera.

Tot un èxit que, com veurem més endavant, va tenir la seva compensació.

Per la festa major del 1901, *La Vanguardia*[83] torna a escriure sobre l'Orfeó, i insisteix a anomenar-lo «Orfeó Català». No ens ha d'estranyar la variabilitat de la denominació que li donen, perquè, com que no tenien estendard, la coral tenia un nom «parlat» però no «escrit», no fixat ni explicitat.

La Fiesta Mayor de San Feliu de Codines

Como se ha distinguido la de este año por varios conceptos, vamos á dar una reseña ligera de la misma. Aparte las fiestas y diversiones propias del caso han llamado la atención tres: el «Orfeó Catalá» de San Feliu, el Certamen literario y la distribución de premios en el Colegio de San José.

El «Orfeó Catalá» es una institución que merece los plácemes y respetos de todos. Constituido por cincuenta cantores, hombres, niños y niñas, jornaleros casi todos, ejecutan á la perfección las piezas de su vasto repertorio, bajo la inteligente batuta del joven y entusiasta maestro don Emilio Serra. Así lo han demostrado estos días en los conciertos que han dado en casa del Rdo. doctor Xercavins en obsequio de éste y del poeta premiado con la flor natural, don José Paradeda; en el que dieron en el Casino de la Pau y en las piezas ejecutadas en la fiesta de ayer lunes de que habláramos. Las piezas ejecutadas han sido: «Los Pescadors», «Lo Rusinyol», «Lo Pardal», «Cansó de noys», «L'Emigrant», «L'Arbre Sagrat», «Cap al tort», «La Verge bressant», «El Kirie de Palestrina», «Sant Ramón», «Patria nova»

83 *La Vanguardia* (18/09/1901), p. 3.

> y «Los Segadors». Es más de admirar la precisión y acierto del Orfeó, cuanto casi ninguno de los cantores conoce la nota.

Va ser una festa major de primera, ja que en el certamen literari hi havia «el bon patrici D. Angel Guimerá, tan ben secundat per los no menos amants de Catalunya D. Ricart Permanyer, D. Sebastiá Farnés, D. Antoni de P. Campmany, D. Antoni Gifreda, D. Pere Argemir y D. Joaquím Mas»,[84] i s'havia convidat mossèn Cinto Verdaguer. Més endavant continua la narració:

> El acto del reparto de premios á los niños que asisten al colegio de San José ha sido una fiesta muy animada. Leyó un discurso alusivo al acto el doctor Xercavíns, de Barcelona, se repartieron á los niños premios de mucho valor, cantaron escogidas piezas los coros «La Poncella», el «Orfeó Català» y dos himnos acompañados con orquesta los niños del Colegio y dijo un sentido discurso de gracias el señor Alcalde de la población. La presencia en la fiesta de mosen Jacinto Verdaguer, presbítero, hizo que en su obsequio cantara el «Orfeó» la composición del mismo «L'emigrant», y que un niño recitara su *Oda á Barcelona*.

Per tant, podem veure que van actuar conjuntament La Poncella i l'Orfeó Feliuà. L'any següent, el 1902, *La Veu de Catalunya* recull la tercera audició de l'Orfeó a Castellar del Vallès[85] amb motiu de l'estada del cardenal Casañas a casa de la marquesa de Castellar:

> Sant Esteve de Castellar. – Aquet poble's troba desde'l dimars prop passat de joya pera hostatjar al Cardenal Casañas el seu Reverendíssim senyor Bisbe. [...]
>
> L'acte no podia ser més sever. L'Ajuntament acompanyat de las juntas locals, jutjat municipal y demés personalitats significadas y convidadas al acte, reunidas en l'antiga Casa Comunal han passat al palau de la senyora marquesa, ahont s'hostatja S. E. el senyor Cardenal, qui acompanyat de la dita senyora, nebots don Emili Carles Tolra, simpàtica y bella esposa y fills, del clero parroquial y familias de S. E., al compàs d'una airosa marxa, executada per nostra reputada orquesta, ha passat al lloch de la nova casa del poble. [...]
>
> Per la tarde, l'Orfeó de Sant Feliu de Codinas cantà en dit palau tot lo més escullit de son repertori, y més tart nostra música li donà una serenata, mentres que la població gran y petita omplia de gom a gom la casa, aixís com els carrers enllu-

84 *Lo Alt Vallès*, núm. 1, p. 2.

85 *La Veu de Catalunya* (19/06/1902), ed. vespre, p. 3. La segona audició es va fer el 04/09/1901.

> menats, que també dugueren l'alta honra de ser visitats, de nit, per Sa Eminència, confós com un verdader pastor, entre llurs ovelles, delirants de goig, tots plegats per l'esclat d'efectes que realisa'l calor d'aquella festa de la pau cristiana.

L'estendard de Gaudí

Segons el relat de Josep Umbert Rosàs, fou arran d'aquesta tercera visita de l'Orfeó Feliuà a casa de la marquesa de Castellar que ella, en veure que no tenien estendard, s'oferí a pagar-los-en un.[86]

Mossèn Baldelló explica que Francesc Ullar i Roca havia estudiat a Vic, i allà va conèixer mossèn Cinto Verdaguer, amb qui va compartir una llarga amistat. Coincidien en el cercle de poetes vigatans i el convidava sovint a Ca n'Ullar de Sant Feliu. Baldelló, que el qualifica de «lletraferit»,[87] li atribueix la iniciativa dels Jocs Florals de la festa major del 1901, presidits per Àngel Guimerà, on el convidat d'honor fou mossèn Cinto.

Ullar i Roca no és, doncs, el mer propietari de la casa on estiuejava Gaudí, sinó que també era un dels activistes de la Renaixença, signant de l'adhesió al «Missatge a la Reina Regent» del 1888[88] i un dels assistents a l'Assemblea de Girona del 1897.[89] Per tant, l'amistat d'Ullar amb mossèn Cinto i Gaudí, amics entre ells,[90] va aplanar el camí cap a l'estendard de l'Orfeó Feliuà quan se'n va presentar l'ocasió.

Antoni Gaudí era un dels estiuejants que pujaven a Sant Feliu, però, pel seu caràcter, passava desapercebut, i no se sap quan van començar ni acabar les seves estades.[91] La bona amistat amb l'amo de la casa on s'estava va permetre que, quan la marquesa de Castellar va fer l'oferiment, demanessin a Gaudí el disseny d'una senyera. Potser sense saber a qui feien l'encàrrec, perquè, si esperaven un estendard com el que tenien totes les agrupacions corals

86 Josep Umbert Rosàs ho explica en el programa de la festa major del 1966.

87 Baldelló i Benosa, Francesc (1953), p. 7-13.

88 *Lo Catalanista* (22/07/1888), p. 11.

89 *Lo Catalanista* (09/05/1897), p. 13.

90 Boada, Antoni (2002), p. 39-40.

91 Racionero, Luis (2016), p. 360, situa la primera pujada de Gaudí a Sant Feliu de Codines l'any 1885.



Base de la creu de suro. © Foto: Xavier Jové.

—format per dos suports, un de vertical i un d'horitzontal, dels quals penjava un domàs amb el nom de l'entitat brodat, com el de La Poncella mateix—, es trobarien amb una sorpresa. I és que Gaudí, a cinquanta anys, plantejava qualsevol disseny sense referents. Començava de zero i feia la seva pròpia creació.

Així que els va dissenyar un estendard amb els símbols oficials de Sant Feliu: la roda de molí, la palma i la corona de llorer. Va adoptar la denominació popular de Sant Feliu de Codines com a Sant Feliu del Pinyó,[92] perquè era el poble del Vallès que en collia més, i va adornar-lo amb moltes pinyes. Va fer explícit l'objecte social de l'entitat musical posant-hi un pentagrama amb la clau de sol i el nom, «Orfeó Feliuà».[93] A banda d'aquest aplec de símbols, l'estructura de l'estendard es va allunyar totalment del que era habitual: el suport era una gran creu, l'estètica visual no era el d'una bandera penjant, un estendard en dues dimensions, sinó que el contingut simbòlic tenia volum i s'apartava de qualsevol estendard comú. Tanmateix, va com-

92 Denominació popular ja recollida per Maria de Bell-lloch a *La Renaxensa* (15/09/1875), p. 278-283.

93 Vegeu-ne una descripció més detallada a *L'estendard de l'Orfeó Feliuà*, p. 37-45.

pletar la decoració amb picarols, formes vegetals metàl·liques i «diamants» de vidre. Conclusió: que en comptes d'un estendard-bandera va fer un estendard escultòric.

Mentre l'estendard es construïa, *La Veu de Catalunya*[94] informà d'una actuació de l'Orfeó a la festa major de Moià, que havia de ser l'última:

> Dia 17. – Solemnes Oficis per l'Orfeó de Sant Feliu de Codines, concert pel mateix Orfeó, compost de setanta individus de abdós sexos.

Una informació que repetiren també altres mitjans. I, atenció, que a *La Vanguardia* del 19 de setembre del 1902, una setmana abans de la festa major de Sant Feliu, hi surt una petita nota críptica però molt rellevant:[95]

> En la casa «Hijos de Esteva y Compañía» hállase expuesta una fastuosa «senyera», proyectada por el eminente arquitecto don Antonio Gaudí, la cual llama la atención no solo por la original y acertada combinación de los instrumentos musicales que la integran, sino también por la riqueza con que ha sido decorada.

A l'empresa l'anomena erròniament, perquè es deia «Hoyos, Esteva i Cia.», tal com consta darrere la placa de l'estendard. Es tracta del taller que va canviar de denominació quan va morir Claudi Hoyos tres anys més tard.[96]

On diu «Instrumentos musicales» hem de suposar que volia dir «Ornamentos musicales» perquè només hi ha, com hem dit, un pentagrama amb la clau de sol. I enlloc no parla de l'Orfeó Feliuà ni de Sant Feliu de Codines.

Identificar l'estendard de Gaudí amb aquesta descripció costa; però, com que Gaudí només va fer l'estendard de l'Obrera Mataronesa (1884), el de la Mare de Déu de la Misericòrdia (1900) i el de l'Orfeó Feliuà —a banda de la bandera del Gremi de Serrallers (1906)—, aquesta descripció maldestra de la senyera d'una entitat musical ha de ser la de l'Orfeó de Sant Feliu.

---

94 *La Veu de Catalunya* (11/08/1902), ed. matí, p. 3.

95 Teresa Sala i Xavier Jové (2019), p. 265-306, van ser els que van descobrir aquesta nota tan confusa a *La Vanguardia* mentre investigaven el taller Hoyos, Esteva i Cia.

96 Sala, Teresa-M.; Jové, Xavier (2019), p. 286-307.

Posteriorment, va ser localitzada una segona notícia a *El Diario Catalán*, núm. 3389. De contingut inequívoc, aquesta s'havia publicat coincidint amb la setmana de la Festa Major de Sant Feliu, el 17 de setembre del 1902. [97]

En tot cas, aquests dos breus retalls de premsa permeten saber que l'estendard de Gaudí es va fer l'any 1902, i posen fi definitivament als dubtes de datació de la peça.

Llavors, segons explica Josep Umbert Rosàs, va ser el mateix nebot de la marquesa de Castellar qui el va pujar a Sant Feliu amb el seu cotxe. La sorpresa, però, és que de la festa major del 1902 no se'n parla a cap diari, ni generalista ni comarcal. I, a partir d'aquest últim esment a *La Vanguardia*, mai més no es tornà a parlar de l'Orfeó Feliuà sota cap de les denominacions amb què se'n feia referència.

L'estendard va arribar tard. Amb molta probabilitat no es va utilitzar mai.

La desaparició

Alguna cosa desfavorable havia passat. Ho podem resseguir si reculem al maig d'aquell mateix any, quan es publicà el següent text a *La Veu de Catalunya*,[98] en referència a la fundació de la nova entitat Ateneu Feliuà:[99]

> Sant Feliu de Codinas. – Personas complertament separadas de partits politichs, amichs de tot lo que significa moralitat y progrés, dolentse de que aquesta Vila careixés d'un lloch d'esbarjo que al mateix temps de recreatiu sia instructiu, han fundat un Ateneu; en ell segons el propòsit de la Junta, que ja està en funcions, s'hi crearà una biblioteca, s'hi obriran classes nocturnas gratuitas d'ensenyansa elemental, s'hi donaran vetlladas literarias, alguna funció teatral y se procurarà també que no hi faltin conversas agrícolas donadas per persona competen, tot ab el fi d'ilustrar a nostres pagesos, y agermanar a totas las classes de la població pera poder ser digne model de correcció y sensatesa.

97 Notícia reproduïda al capítol «Disseny i execució de l'estendard de l'Orfeó Feliuà» del present llibre (p. 57-58).

98 *La Veu de Catalunya* (24/05/1902), ed. vespre, p. 5.

99 L'Ateneu Feliuà és una refundació de l'Agrupació Catalanista després d'haver aconseguit un local per ampliar-ne l'abast social. Els membres de la nova entitat eren gairebé els mateixos que els de l'Agrupació Catalanista.

> Es de desitjar que la Junta y especialment son president, penetrat de l'importància de l'empresa, donaran provas d'activitat, donant tota la pressa possible a las obras que fallan en el local, perquè en breu plasso sia un fet l'inauguració de tan falaguer centre de cultura.
>
> — Malgrat el temps plujós y rúfol, avem passat las Pasquas hermosas; ens han honrat ab sa presencia algunes familias de la colònia barcelonina y avem que encara que no son de las que avemoses aquí, las avem hostatjat ab molt de agrado.
>
> Las funcions avemoses han sigut lluidas com sempre acostumen a n'aquesta Vila y las profanas, a més de lo que ja es consuetut, avem tingut concert del «Orfeó Feliuench» y del coro «La Llebra» de Castellar,[100] donat al Ateneu, cantant magistralment, un y altre alternats, escullidas pessas, conquistantse l'aplauso unánim del nombrós auditori que'ls va despedir ab desitg de sentirlos un altre dia no llunyà.

L'Orfeó Feliuenc —com n'hi diuen aquest cop— actuà al casal del nou Ateneu.

Un mes després, a *La Veu de Catalunya*,[101] hi llegim un comentari amarg que fa l'Ateneu Feliuà:

> Es de doldre que no hi hagi hagut avinensa entre la junta del Ateneu y els accionistas del Círcol de la Pau, perquè es indubtable que'l Círcol hauria prés altra alenada de vida que no té.

Podem suposar que hi va haver una col·lisió de dues lògiques divergents. Per un costat, l'Ateneu devia pensar que, si l'Orfeó i l'Ateneu havien sorgit de l'acció cultural de l'Agrupació Catalanista, es podrien retrobar i, per què no, en el local del Círcol ja existent per no incórrer en el despropòsit de generar una segona entitat que, malgrat estar en dos locals separats, seria veïna de l'altra paret per paret, cosa que finalment va acabar succeint. No obstant això, el Círcol devia malfiar-se de compartir el seu millor actiu, l'Orfeó Feliuà, amb una entitat descendent d'una agrupació amb clars interessos polítics i una actitud acaparadora, encara que l'Ateneu es definís com a apolític en els seus estatuts.

Per tant, s'ha d'entendre que unes desavinences entre les dues societats per la possessió de la coral van tensar l'Orfeó Feliuà. I això ens referma en la

100 Que va actuar corresponent a la visita que havia fet l'Orfeó Feliuà a Castellar.

101 *La Veu de Catalunya* (16/06/1902), ed. matí, p. 5. Aquest comentari indica clarament que hi havia hagut una proposta inicial de refondre l'Ateneu i el Círcol.

idea que l'estendard de Gaudí va arribar el setembre del 1902, després que l'Orfeó s'hagués dissolt per una divisió irreconciliable entre els cantaires.

Si haguéssim de sintetitzar la trajectòria del primer Orfeó Feliuà, caldria dir, doncs, que va néixer de l'Agrupació Catalanista del 1899, que en va ser l'impulsor l'entusiasta Emili Serra Mach, que la seva seu era el Círcol de la Pau, que va tenir èxit i que Antoni Gaudí els va fer un estendard que no va ser utilitzat perquè l'entitat va arribar al final de la seva existència.

Cal tenir en compte la vida de l'Orfeó per entendre el recorregut posterior de l'estendard fins a arribar als nostres dies.

Temps d'espera (1902-1927)

Tot i que l'Orfeó es va desfer, podem seguir una part de la trajectòria del seu director.

En paral·lel a la direcció de l'Orfeó Feliuà, Emili Serra dirigia el cor de nens del col·legi parroquial Sant Josep. Això ho podem llegir al *Diari de Catalunya*:[102]

> —El diumenge, 5 del corrent, varen acabar las representacions dels «Pastorets», que venian representantse ab molt èxit en el teatre del Colegi de Sant Joseph, gracias al esfors del digne director del Colegi, el reverent Xercavins.
>
> Els solos y chors que en dits «Pastorets» ha intercalat el mestre de música de dit Colegi, l'Emili Serra, y que tenen un sabor popular molt agradable per ser dits «Pastorets» escrits en català, foren cantats pels alumnes actors ab justesa y gust, lo que ha deixat sentat que en l'estudi de la música no's quedan més endarrera que en la declamació.

Va ser en aquest col·legi on Serra va conèixer un altre personatge amb qui, per aficions compartides, va fer una gran amistat que es va allargar en el temps, fins i tot després de la seva partida cap a Cervelló: «El senyor Bisbe de la diócessis ha disposat els següents nombraments: [...] mossen Rossendo Molera, de Sant Felio de Codines».[103] Mossèn Rossend Molera i Calmet (1872-1936) era un

102 *Diari de Catalunya* (10/02/1901), p. 4.

103 *La Veu de Catalunya* (18/01/1900), ed. vespre, p. 2; *La Publicidad* (01/02/1900), ed. noche, p. 3.

beneficiari, en aquells anys destinat a Sant Feliu.[104] Religiós i músic, entre altres tasques s'ocupà de mantenir el cor parroquial i el de l'escola. Pel que sembla —posteriorment en veurem més arguments a favor—, va tenir molt bona sintonia amb Emili Serra i s'ajudaven entre ells. Trobem aquesta nota de *La Veu del Vallès*[105] en referència a Llerona:

> Una nutrida masa coral de Sant Feliu de Codinas, baix la direcció del Vicari d'aquella parròquia, Mossèn Rossendo Molera, cantá ab notable afinació la missa den Parera, ab acompanyament d'instruments de corda.

De «nutrida masa coral» de Sant Feliu de Codines només n'hi havia una: l'Orfeó Feliuà. Tant La Poncella, en els primers anys, com el cor parroquial disposaven de pocs cantaires. Podria molt ben ser que Molera hagués demanat la col·laboració de l'Orfeó que dirigia el seu amic Emili Serra.

Quan La Poncella canvia de director el 1905 amb la sortida d'Antoni Galindo, entra en el seu lloc Emili Serra, que s'hi està fins a l'any 1913.[106] Per tant, es fa càrrec de l'únic cor que quedava al poble.

Consta que va dirigir en paral·lel una coral a Sant Esteve de Castellar del 1910 al 1912. Un fet comú, si recordem que allà era conegut per les seves tres visites amb l'Orfeó Feliuà. També se sap que Serra va ser ajudant del secretari de l'Ajuntament de Sant Feliu i que el substituïa en la seva absència.[107]

Emili Serra havia arrelat a Sant Feliu en casar-se amb Lluïsa Puig Tura el desembre del 1900, amb qui va tenir un fill i una filla (el fill va morir, però).[108] Segurament per qüestions de feina, la família es va acabar traslladant a Sant Esteve de Cervelló, on també va ser secretari de l'ajuntament i dirigí la veterana Coral Diana.

I on era, mentrestant, l'estendard de Gaudí?

---

104 Dades recollides per Raimon Elias a l'Arxiu del Bisbat de Barcelona el juliol del 2004.

105 *La Veu del Vallès* (14/10/1900), p. 2.

106 Collazos, Josep M. (1999), p. 60. Mestres de La Poncella.

107 Acta de l'Ajuntament de Sant Feliu del dia 27/04/1909.

108 Segons dades de Teresa Macià i Ramon Rodés.

El segon Orfeó Feliuà (1927-1929)

En una acta de l'Ateneu Feliuà de l'últim dia de l'any 1926, hi podem llegir:

> Reunida la Junta del Foot Bol Club en su domicilio social Ateneo Felicense bajo la presidencia de D. Juan Roura[109] [...] se tomaron los siguientes acuerdos: Deseando la Junta hacer obra cultural se acuerda organizar un Orfeón entre sus socios y que se compondrá de tres secciones de hombre, señoritas y niñas [...] y nombrar Maestro Director del Orfeo á D. Juan Vila [...].

I en l'anotació del 12 d'abril del 1927 diu:

> En reunión extraordinaria celebrada por la Junta de Sports y Cultura (ó sea del Orfeón en su domicilio Ateneo Felicense bajo mi Presidencia D. Juan Deu Roura se tomo el siguiente acuerdo por unanimidad. Considerando que D. Juan Deu Furriol[110] Presidente del Orfeó Feliua actualmente disuelto su masa Coral, que con su celo y voluntad conserva bien resguardada La Senyera y todo el archivo del antiguo Orfeón, la Junta después de darle un voto de gracias se acuerda nombrarle socio de Mérito del nuevo Orfeón [...].

En aquest punt hem de recordar que Joan Deu i Roura havia sigut un dels fundadors de l'Agrupació Catalanista del 1899, que havia generat el primer Orfeó Feliuà, i que, per tant, va ser l'enllaç entre el primer i el segon Orfeó Feliuà, que ara volia fer reviure l'Ateneu. Tanmateix, era el propietari del local de l'Ateneu.

Recordem també que l'any 1902 l'Ateneu ja havia intentat un apropament al Círcol de la Pau, segurament perquè li cobejava l'Orfeó, però en aquella ocasió van acabar sense entesa.

A l'acta anterior es recull que Deu i Furriol havia guardat l'estendard i l'arxiu, però no diu on, ni tampoc explicita que l'hagués cedit a l'Ateneu. Més endavant, veurem que és molt probable que l'estendard es quedés al Círcol de la Pau, retingut pels socis del casal del primer Orfeó.

Els dies avancen, i a l'acta del 9 de maig del 1927 es diu el següent:

---

109 Es refereix a Joan Deu i Roura. Vegeu l'apartat «Entitats», al final.

110 Joan Deu i Roura i Joan Deu i Furriol no tenien cap relació de parentiu, malgrat la similitud de noms, segons dades de Ramon Rodés.

> [...] se aprobaron los reglamentos que tienen que regir al nuevo Orfeón, contestar al Sr. Mirabent sobre las insignias y sello de los cuales se está conformes con todas las indicaciones [...] y por último en vista de la imposibilidad de hacer la inauguración del Orfeón el dia cuatro de junio se aplaza para el dia veinte y cinco de Julio.

Aquí apareix Francesc Mirabent, professor de Belles Arts, que pertany a la colla del mecenes Nicolau Usart. Els dissenya una medalleta que en les fotografies podem veure que llueixen els cantaires. Però a cap de les fotografies del segon Orfeó Feliuà no es veu l'estendard. No el feien servir o no el tenien? [111]

Del 1902 al 1927 els gustos estètics havien canviat bastant. El modernisme era vist com un excés d'imaginació, potser massa experimental, massa barroc, massa carregat, i s'havia basculat cap a una simplificació de les formes. La medalla de Mirabent anava en aquesta línia.

Aquest segon Orfeó Feliuà va encarregar un himne a mida. La música l'encarregà a mossèn Rossend Molera (l'amic d'Emili Serra que enllaçava amb la primera època de l'Orfeó), i la lletra, a Francesc Mirabent. Diu:

> Fins tenim a la vegada
> ric joiell per tornar a lluir,
> bé és relíquia venerada
> la senyera d'en Gaudí.
>
> Si tot temps bandera vella
> honra ha estat del capità,
> enaltim-la, que honra és ella
> de l'Orfeó Feliuà.

Al nostre entendre, en el primer vers, Mirabent reconeix que l'estendard de Gaudí és un «joiell», és a dir, que en fa ressaltar el caràcter que el destaca dels altres estendards. I en el segon vers demana respecte per ell, malgrat que el qualifica de vell, que devia ser com se'l veia en ple noucentisme.

A part d'aquestes paraules enaltides, la documentació del segon Orfeó Feliuà conté una anotació comptable sorprenent on es llegeix: «Per fer la senyera recollit 65 ptes». D'aquesta anotació, que primerament es va interpretar com una prova fefaent del fet que volien encarregar un nou estendard més al gust

111 Casalé, Ramon; Garriga, Francesc (2002), p. 25. Dues fotos dels cantaires del segon orfeó i, a la pàgina 27, la medalla.

del moment, tenim prou indicis per creure que l'Orfeó de l'Ateneu mai no va posseir l'estendard, malgrat la «propietat» que feien reivindicar a Mirabent. Això ho ampliarem més endavant.

El nou Orfeó Feliuà va començar a caminar:

> 08-08-1927. Explicaciones del resultado de la inauguración oficial del Orfeó Feliuà que tuvo lugar el 24 de julio próximo pasado en que cantaron por la mañana en la Iglesia Parroquial el Oficio solemne por las tres secciones y por la tarde y noche concierto y baile a la Plaza de José Umbert [...]

Però estirava més el braç que la màniga:

> 16-08-1927. [...] habiendo recaudado de la Junta del Ateneo Felicense y de la Colonia veraniega un total de ochocientas treinta pesetas y siendo los gastos dos mil ochocientas sesenta y dos pesetas, se acuerda pedir a nuestro Presidente Honorario D. Enrique Casanovas Argelaguet la cantidad de mil setecientas treinta y dos pesetas para cubrir los gastos prometiendo a dicho señor devolverle dicha cantidad seguidamente que los fondos del Orfeó lo permitan.

El llibre d'actes té moltes pàgines arrencades. Pel que sabem, l'Orfeó no va anar mai bé econòmicament, i el 1929, quan Enric Casanovas[112] va deixar de donar-hi suport, va haver de plegar.

Les pàgines que manquen corresponen a dos anys de problemes continuats. També podria ser que, amb la victòria franquista, es volguessin desfer de documentació que relacionés una sèrie de gent amb un passat catalanista. Aquest llibre conté anotacions professionals del sastre Sureda, que havia estat el secretari de l'Ateneu. Les anotacions afegides amb posterioritat són dels anys 1945-1946. Fos com fos, el llibre d'actes es va amagar perquè podia ser comprometedor.

Van córrer la mateixa sort els documents del primer Orfeó que havia guardat Joan Deu i Furriol. Van desaparèixer.

---

112 Enric Casanovas Argelaguet va ser un industrial sabadellenc, estiuejant de Sant Feliu, soci de l'Ateneu, fundador del club de futbol i mecenes del segon Orfeó Feliuà.

Segon període d'oblit de l'estendard de Gaudí (1929-1950)

Durant aquest període tingué lloc un fet transcendental. Sabem que l'any 1934 l'Ateneu havia abandonat el seu local, i La Poncella intentà llogar-lo sense èxit, tal com comenta Collazos (1999):

> El 8 d'agost de 1934, la Junta convoca una Assemblea per comunicar als socis que, malgrat s'han buscat solars, els que s'han trobat o bé estaven fora de les possibilitats econòmiques de l'Entitat o bé estaven mal situats. També es comunica que s'han fet gestions amb Joan Deu Roure per tal de llogar-li l'Ateneu Feliuà, que ha quedat lliure.[113]

Això és perquè finalment s'havia produït la integració de l'Ateneu en el Círcol de la Pau, tants anys anhelada, cosa que confirma la curta nota de premsa que diu: «A l'antic local "Círcol de la Pau", que ha passat a ésser de l'Ateneu Feliuà, hom porta a terme importantíssimes reformes».[114]

Per tant, les dues entitats que havien cobejat l'estendard es fusionen en una de sola i desapareix la competència que hi havia hagut en el passat. El 1902 va desaparèixer el primer Orfeó Feliuà, i el segon, l'any 1929, i tampoc no va sorgir cap agrupació coral nova que volgués l'estendard de Gaudí. Però sí que se superaven les diferències passades entre els dos grups que hi havien tingut una vinculació emocional i se'l sentien seu.

L'estendard havia quedat emmagatzemat en el local del Círcol de la Pau, sota la vigilància d'alguns socis, en especial de Josep Umbert Rosàs. Queda clar, doncs, que l'estendard de Gaudí no es va moure mai del Círcol i que va estar sempre retingut per la societat que el va tenir en propietat des de la seva creació. El fet que mai no fos utilitzat, la retenció des del primer moment al magatzem del Círcol i la resistència a cedir-lo van fer que l'estendard fos una peça completament ignorada. Que fos desconegut per a gairebé tothom va ser la protecció que li va permetre passar el crític període de la Guerra Civil sense ser objecte de saqueig. Com que estava format per una creu ostentosa, el podrien haver destruït, tal com va passar amb l'altre estendard de Gaudí, el de la Verge de la Misericòrdia de Reus.

---

113 Collazos, Josep M. (1999), p. 19-20. Fa referència al local que havia ocupat l'Ateneu fins aquell any.

114 *La Veu de Catalunya* (13/07/1935), ed. matí, p. 11.

En els anys foscos de la postguerra, la figura clau passa a ser Josep Umbert Rosàs, empresari tèxtil, el qual va utilitzar la seva posició d'accionista del Círcol per aferrar-se al compliment dels estatuts de l'Orfeó del 1899, com veurem més endavant. Va demostrar una admiració i una passió tan sostingudes per l'estendard que es va erigir com el seu principal protector a llarg termini.

El 1939 dirigí una carta a l'alcalde en els següents termes:[115]

> San Feliu de Codinas, 27 de julio de 1939, año de la victoria
>
> Magnífico Sr. Alcalde Presidente del Ayuntamiento de San Feliu de Codinas
>
> Muy Sr. mío y amigo:
>
> En el local denominado «Círculo de la Paz» de esta villa, se halla depositada una «señera» donativo de la Exma. Sra. Marquesa de Castellar al entonces Orfeón de San Feliu, el cual, según los reglamentos que al efecto se promulgaron, era de la exclusiva propiedad del mencionado orfeón y, en caso de disolverse, debía depositarse, como es natural, al Ayuntamiento de la Villa, ya que nadie podía alegar propiedad particular sobre el mismo.
>
> Fue, creo, siempre Presidente del mismo Dn. Juan Deu (Ton Banet) en cuya casa tal vez se guarden los reglamentos, pero aunque hubiesen desaparecido, quedamos unos cuantos «supervivientes» que actuamos en nuestra niñez al mismo, y que nos consideramos con derecho suficiente para reclamar que esta joya artística, la cual fue modelada siguiendo los proyectos del gran escultor Gaudí, pase en poder de nuestro Ayuntamiento para que siempre y en todo momento sea honrada en la forma que se merece pues hemos tenido noticias que alguno ó algunos de los Sres. Accionistas del referido local pretenden llevárselo á su domicilio particular demostrando, una vez más, el poco respeto que les merecen las cosas ajenas y burlando si les fuese posible todo sentimiento de tradición.
>
> Tengo noticias, además, que esta joya artística se halla en un estado lamentable, y yo ofrezco, Sr. Alcalde, en el caso de que nos sea devuelta á los antiguos componentes del mencionado Orfeón, mandarla restaurar por mi cuenta, y entregarla después a éste Ayuntamiento para que la guarde y entregue.

En l'acta de l'ajuntament del 31 de juliol del 1939 s'accepta que Umbert Rosàs es faci càrrec de la restauració de l'estendard i del trasllat a l'ajuntament per a la seva custòdia. No ha de causar estranyesa, però, que mig any després que acabés la Guerra Civil, l'ajuntament no mostrés gens d'entusiasme per un objecte artístic, i encara menys de caràcter catalanista.

115 Document localitzat per Xavier Bassas.

Umbert Rosàs devia continuar insistint-hi perquè, nou anys més tard, en l'acta de l'ajuntament del 17 d'agost del 1948, s'hi llegeix: «Senyera de l'Orfeó Feliuá. Aceptose la sugerencia del Sr. Umbert Rosas de dar estado oficial al Ayuntamiento para dar cumplimiento a los Estatutos que rigieron dicha institución coral». No obstant això, tampoc no hi va haver cap trasllat.

L'exposició del 1950 i la via de transmissió de la història de l'Orfeó

L'any 1950 s'esdevé un fet inesperat. Mossèn Baldelló, el doctor Josep Borrell, Antoni Cot, Ricard Guille, Ernest Guille, Jaume Masdeu, Jaume Segalés i Josep Paracolls, tots ells persones amb inquietuds culturals, organitzen una exposició d'objectes antics per la festa major d'aquell any.

A l'agost, es fa una convocatòria demanant objectes d'uns temes concrets. Responent a aquesta crida, molta gent hi aporta objectes, i el Círcol de la Pau hi posa l'estendard de Gaudí, tot i que no era una de les temàtiques previstes.

Es fa l'exposició a «Cultura»[116] i corre la veu que hi ha un objecte de Gaudí. Immediatament, Isidre Puig Boada —que havia treballat a l'estudi d'Antoni Gaudí—, Josep Maria Ros Vila —en aquell moment degà del Col·legi d'Arquitectes— i Francesc Maspons i Anglasell —jurista de professió i gran defensor del gaudinisme— es presenten a l'exposició per verificar l'aparició del que seria una obra no catalogada fins a aquell moment. Surten convençuts de l'autoria de Gaudí. A més, Cèsar Martinell publica una columna a la revista *Destino* explicant aquest fet, que complementa amb la història que mossèn Baldelló coneix de l'Orfeó Feliuà original.

La cadena de transmissió oral d'aquesta història, per la informació recollida, seria la següent: com hem dit, mossèn Rossend Molera, vicari de Sant Feliu del 1900 al 1901 i musicòleg, va ser molt amic d'Emili Serra, fundador i director del primer Orfeó Feliuà. Encara que Molera marxés cap a una altra parròquia, va conservar l'amistat amb Serra, que el devia mantenir al dia de la vida de l'Orfeó. Amb els anys, Rossend Molera passà a viure al carrer del Bisbe, al tercer

116 L'antic local de l'Ateneu al carrer Tomàs Vila, núm. 2, utilitzat després del 1939 per l'entitat parroquial Cultura Popular (Acció Catòlica).

pis del mateix edifici on vivia mossèn Baldelló al quart.[117] Tots dos eren capellans, músics, compositors i musicòlegs. La seva relació havia de ser d'amistat per interessos artístics comuns, i per això mossèn Baldelló coneixia molts detalls de la història de l'Orfeó Feliuà de primers de segle. Per tant, la narració que fa Cèsar Martinell a la revista Destino[118] li arribà, com ell mateix indica, a través de mossèn Baldelló, baula d'una cadena ben informada.

La conseqüència de l'exposició del 1950 és que, a partir de llavors, Isidre Puig Boada recordà als investigadors l'existència, al seu poble d'adopció, d'aquesta obra oblidada de Gaudí. I, d'aquesta manera, l'estendard de l'Orfeó Feliuà aparegué en els catàlegs d'estudis gaudinians.

Entrega de l'estendard a l'ajuntament (1955)

Van haver de transcórrer encara set anys fins a l'entrega de l'estendard a l'ajuntament. En quedà constància gràcies a l'acta del secretari Antoni Cot Mayol, que amb un punt d'emoció escrigué:[119]

> En la villa de Sant Feliu de Codinas, siendo las cinco horas del día dos de octubre de mil novecientos cincuenta y cinco, reunido previamente convocado el Consistorio Municipal, bajo la presidencia del S. S. Alcalde-Presidente Don Juan Casanovas Daví, asistiendo el secretario que refrenda, S. S. declara abierta la sesión y seguidamente expresa a los reunidos que el objeto de la misma, según se desprende por la notificación que al efecto recibieron, la motivaba la anunciada comparecencia de elementos supervivientes de la institución que un día fue el «Orfeó Feliuá» portadores del estandarte obra del gran Arquitecto fallecido que sentó escuela internacional, Gaudí; pretenden, después de tantos lustros dejado a custodia del local que fue «Círculo de la Paz», pase a ser custodiado por los ediles municipales depositándolo al efecto en la Casa de la Villa.
>
> Sigue diciendo que la persona visible desveladora de la realización de esta entrega es el benemérito patricio Don José Umbert Rosás, el cual con atenta comunicación a la Alcaldía y anteriores conversaciones, puso de relieve el interés que va a concre-

117 Baldelló, Francesc (1963), p. 62.

118 Martinell, Cèsar (28/10/1950), p. 7-8.

119 Antoni Cot Mayol, format a l'Escola d'Administració Local de Catalunya, havia estat membre de la Lliga Regionalista. Document localitzat per Francesc Pineda.

tarse en el día de hoy, que él mismo facilitó la lista de aquellos pretéritos cantores, todos los cuales de no impedírselo su estado de salud harán acto de presencia.

Añade que la lista meritada incluye los nombres del comunicante y de Miguel Puig Tura; Amadeo Pedragosa Vallcorba; José Miralda Fonoll; Jaime Escorsa; Francisca Ballús; José Segalés Tura; Teresa Argullós Valls; Francisco Vallcorba Tura; José Mauri Ullar; Luis Roura; Antonio Puig; Catalina Roura; Juan Pallerols Fité; Nicomedes Ullar Margenat; Maria Maciá; Juan Vilanova; Jaime Collet; Rdº Mossén Domingo Capdevila pbtº; Emilio Serra Mas, maestro director, Juan Deu Roura y Josefa Argullós Valls.

Que en mérito a todo lo expuesto, espera su presencia de un momento a otro para su llegada en cívica comitiva, por lo que propone suspender momentáneamente la sesión y dirigirse a la entrada principal de esta Casa de la Villa para espresar a los visitantes con los propósitos expresados (haciendose así y trasladándose al pié de la escalera principal).

A la hora que se indica al comienzo de esta acta reemprendióse la sesión con asistencia de los sres de este Ayuntamiento, y los comparecientes que firmarán con ellos esta acta, por duplicado a un solo efecto, una para archivar en el Ayuntamiento y otra para su entrega a D. José Umbert Rosás, propulsor de este acto con la aquiescencia de sus coetanos pertenecientes a la referida masa coral. Estos llegaron acompañados de inmensa masa de convecinos que presenciaron el acto.

El Sr. Umbert Rosás con sentidas frases hace entrega a S. S. Alcalde-Presidente con la máxima representación de autoridad civil en nuestra Villa del estandarte, y en su nombre del Ayuntamiento, este lo acepta manifestando que se hallará custodiado en esta casa de la Villa, y en todo caso con las debidas garantías se entregará en usufructo a cualquier institución coral mixta de Orfeón que pueda constituirse en nuestra villa siguiendo las huellas de los que emocionados hoy lo entregan.

Aquesta acta informa que es van congregar a l'ajuntament els personatges que havien concorregut a l'Orfeó Feliuà a la primeria del segle xx.

Hi signen: Josep Umbert Rosàs, cantaire infantil del primer Orfeó Feliuà i soci del Círcol; Miquel Puig Tura, germà de l'esposa feliuenca d'Emili Serra, que havia mort jove; Nicomedes Ullar Margenat, fill de Francesc Ullar Roca, que havia vist Gaudí estiuejant a casa seva; i Joan Deu Roura, fundador de l'Agrupació Catalanista el 1898 i president de l'Ateneu durant la constitució del segon Orfeó l'any 1927.

Cal destacar molt especialment la presència d'Emili Serra, que havia estat impulsor i director del primer Orfeó Feliuà, i que més tard va ser director de La Poncella. Per aquest doble motiu, l'estendard de Gaudí va ser lliurat a l'ajuntament en un acte acompanyat per La Poncella i el seu estendard.

La resta dels signants del document de donació són antics cantaires de l'Orfeó.



Acte de lliurament de l'estendard de l'Orfeó Feliuà a l'Ajuntament de Sant Feliu de Codines, 2 d'octubre del 1955. Arxiu digital del Museu Municipal Can Xifreda, col·lecció Joan Casanovas Permanyer.

Del 1955 a l'any 1998

En aquells anys, l'estendard va quedar mal guardat al replà de l'escala dels habitatges dels agutzils Josep Palos i Joan Ors,[120] al segon pis de l'ajuntament del carrer de Vic.

A mitjan anys seixanta, i, segons paraules de l'exalcalde Àngel Falqués, «per l'interès que van manifestar algunes persones de Barcelona», van construir una vitrina de fusta i vidre per protegir-lo. La vitrina amb l'estendard es va baixar al local de l'Hogar Rural de Falange. Més endavant, va anar a la sala de plens, on va ser fins que va ser transferit al Museu Municipal Can Xifreda.

De les «persones de Barcelona» que hi havien mostrat interès, en destaca Isidre Puig Boada, estiuejant de Sant Feliu de Codines des de l'any 1910, quan just començava la carrera d'arquitecte.

Isidre Puig Boada va ser deixeble i col·laborador de Gaudí. L'estreta coneixença personal del seu mestre el va portar a ser un coneixedor de la seva obra, i va ser un punt de referència per als investigadors de tot el món. Era ell, com a figura de prestigi, qui portava els estudiosos a visitar l'estendard de Sant Feliu perquè l'incloguessin en les seves publicacions, tot i que molts van definir l'estendard com una «obra menor» més pròpia de les arts decoratives. Però, sens dubte, va ser ell qui va mantenir l'existència de l'estendard de l'Orfeó Feliuà en els circuits dels estudis gaudinians erudits.

Quan el 1998 el Museu Municipal ja estava ben instal·lat a l'edifici modernista de Can Xifreda, es va demanar el trasllat de l'estendard i altres objectes històrics de l'ajuntament per tal de ser exposats i divulgats convenientment.

De l'any 1998 fins avui

L'any 1998, al Museu d'Història de Catalunya es va fer una exposició del modernisme amb el títol «Escolta, Espanya». En aquella ocasió es va retre homenatge a les entitats corals i es dedicà un espai als seus estendards. El problema va ser que tots els estendards eren tallats més o menys per un mateix patró: domàs

120 Segons va explicar Assumpció Palos, filla de Josep Palos, quan es preparava la publicació de la primera monografia el 2002.

penjant amb un efecte pancarta. Tots menys un: el de Gaudí. La unitat expositiva tenia una excepció, un punt i a part. Finalment, van exposar els estendards en un passadís: tots a un costat i el de Sant Feliu a l'altre, en solitari. Aquesta ha estat sempre la seva ubicació real. És diferent.

L'any 2002, en ocasió de la celebració del 150è aniversari del naixement d'Antoni Gaudí, promoguda des de la Fundació Caixa de Catalunya, el museu va demanar ajuda per a la restauració de la peça amb la voluntat d'incorporar-se a les celebracions com a seu externa. La restauració s'escapava a les possibilitats d'un museu local com el de Sant Feliu; però, com que l'esforç valia la pena, entre la Fundació i l'ajuntament es va abordar finalment una restauració completa que li va retornar la fesomia inicial.

Per al Museu Municipal Can Xifreda de Sant Feliu de Codines és un goig poder mostrar al món aquesta obra trencadora d'un arquitecte que no necessita presentació. I si, d'una banda, aquesta història de desconeixement de l'estendard per part dels mateixos santfeliuencs és una mica decebedora, de l'altra, com hem pogut veure, va ser la seva salvació, perquè va permetre que arribés fins als nostres dies.

En aquest punt, i per acabar, volem retre homenatge als qui conformen la cadena dels principals emprenedors i protectors de la senyera d'Antoni Gaudí:

Emili Serra Mach (1872-1963). Fundador de l'Agrupació Catalanista, impulsor i director del primer Orfeó Feliuà, el qual es va fer mereixedor de l'estendard de Gaudí.

Emília Carles i Tolrà (1848-1915). Marquesa de Castellar, que va regalar l'estendard a l'Orfeó.

Francesc Ullar Roca (1851-1919). Amic de Gaudí, a través del qual li va arribar l'encàrrec.

Joan Deu i Furriol (1867-1935). President de l'Orfeó de l'Agrupació Catalanista que va vetllar l'estendard i els documents del 1902 al 1927.

Joan Deu i Roura (1872-1955). Fundador de l'Agrupació Catalanista el 1898, d'on havia nascut l'Orfeó Feliuà, i president de l'Ateneu el 1927.

Josep Umbert Rosàs (1894-1979). Cantaire infantil de l'Orfeó. Vehement protector de l'estendard en els anys difícils i promotor de l'entrega a l'ajun-

tament. Narrador, a la seva manera, de la història de l'estendard. Recollia alguns episodis reals, però no els situava cronològicament on calia. Cal tenir en compte que l'any 1902 tenia vuit anys. Malgrat tot, finalment va resultar ser el defensor més eficaç de l'estendard.

Isidre Puig Boada (1891-1987). Arquitecte col·laborador de Gaudí, estiuejant de Sant Feliu, que va vetllar perquè no s'apagués la flama de l'estendard en l'obra historiogràfica sobre el seu mestre.

Reflexions sobre l'oblit i el redescobriment

Per què una peça que avui valorem tant va passar tants anys ignorada?

El reconeixement d'un objecte artístic el dona l'admiració dels altres usuaris. En el cas de l'estendard, hauria d'haver vingut, en primera instància, dels altres orfeons i, en segon lloc, de la comunitat artística, en el cas que s'hagués exhibit; però, com que l'estendard va ser construït i es va rebre en el mateix moment en què l'Orfeó va desaparèixer, no va ser utilitzat ni vist gairebé per ningú.

El motiu principal del desconeixement va ser, doncs, el fet que quedés guardat en l'entitat Círcol de la Pau, la qual mai més no va tenir una agrupació cantaire. Al cap de vint-i-cinc anys, quan l'Ateneu Feliuà va fer un cor amb el mateix nom d'Orfeó Feliuà i cantava l'existència de l'estendard, va topar amb els propietaris de la peça, els quals no la van voler cedir a aquella coral de nova formació i sota el paraigua d'una entitat que els era aliena.

El Círcol, que havia ajudat a créixer l'Orfeó fins a l'èxit, havia rebut el regal d'una senyera d'un autor inassequible per a les seves possibilitats econòmiques. L'estira-i-arronsa amb l'Ateneu va fer que l'Orfeó es dissolgués, i, en conseqüència, no es va fer un bon paper amb la marquesa de Castellar, ja que, com que no es va poder exhibir l'estendard, no li van poder agrair mai la seva magnànima deferència.

Per tant, l'estendard de Gaudí va estar mig segle fora de la vista del públic. Per als santfeliuencs va reaparèixer uns quants dies durant l'exposició del 1950 i en el trasllat: aquells 200 metres del Círcol fins a la Casa de la Vila el 1955. Fins i tot allà va continuar ocult fins deu anys més tard, quan se li va fer la vitrina i es va guardar a l'Hogar Rural.

Quan va aparèixer al local de Falange ningú no li va fer cas. Els usuaris d'aquell lloc eren jovenalla i passavolants que no tenien cap vincle afectiu ni

cap record d'aquell «trasto vell». La gran majoria dels que hi podien haver tingut relació molt probablement ni s'hi acostaven.

Aquestes van ser les causes que van fer ignorar l'estendard de l'Orfeó Feliuà durant les primeres sis dècades de la seva existència.

En el terreny de les valoracions artístiques, Vicenç Furió[121] apunta, com a causes de l'oblit d'algunes peces d'art en general, l'absència de documentació i la manca d'un clima a favor d'una idea artística. La recuperació depèn, doncs, de documentar, revisar o revalorar l'estil artístic passat.

En el cas de l'estendard de Gaudí, cal afegir-hi un plantejament molt personal de l'autor, des de la mateixa concepció de la peça. Dubtem molt que, pel fet de ser tan diferent dels altres, hagués sigut entès pels contemporanis de l'Orfeó Feliuà del 1902, cosa que no va passar perquè va quedar guardat des del primer moment. I quan va pujar a la sala de plens de l'ajuntament, molts anys més tard, va formar part del mobiliari sense que s'hi parés gaire atenció. El tenien allà i prou.

Furió esmenta Séverine Sofio, estudiosa del valor de l'art i de la seva evolució en el temps, i afirma que «el valor de les obres d'art atorgat per la tradició de la història de l'art canònic no rau en la seva grandesa, originalitat o universalitat, sinó en la seva adequació a les ideologies artístiques dominants»;[122] sentència de total aplicació en el cas de l'estendard de Gaudí, perquè va estar desaparegut durant molts anys, i, les poques vegades que va treure el cap, ja es va veure com una cosa passada de moda, com bona part de la producció modernista.

Per això hem de convenir que l'autèntica recepció de l'obra es va produir quan va arribar al Museu Municipal Can Xifreda l'any 1998, a l'edat de noranta-sis anys: una edat que en aquell moment ningú no sabia que tingués. A la dècada dels noranta i a començament del segle xxi, va començar una revaloració de la figura de Gaudí força potent, arribant a cotes que mai no havia assolit, i Sant Feliu es va afegir al rescat del patrimoni modernista propi, sobretot després de la restauració de l'estendard l'any 2002 (quan la peça ja tenia cent anys). A partir d'aleshores, el Museu Municipal Can Xifreda s'ha esforçat a divulgar-ne l'existència, a continuar estudiant-ne la història i a

121 Furió, Vicenç (2019), p. 35-48.

122 Esmentat per Renau, Vera (2019), p. 51.

oferir visites guiades per explicar-ne el contingut simbòlic. En definitiva, l'ha ofert al món.

Valgui aquesta publicació per fer un pas més en el seu coneixement, en la seva presència pública, i per convidar-vos a venir a veure'l. Sereu benvinguts.

Hipòtesis versemblants complementàries

Si ens allunyem de l'exposició dels fets i entrem en el terreny de les hipòtesis que esperonen noves línies d'investigació des de la perspectiva de la història que acabem d'exposar, voldríem afegir unes reflexions addicionals.

La misteriosa mort de l'Orfeó Feliuà en ple èxit

El Casino i el Círcol van ser entitats d'accionistes que havien invertit diners en la construcció i la remodelació d'uns locals amplis, havien de generar beneficis per al manteniment i la millora de les instal·lacions i repartir dividends si era possible. Per tant, les altres associacions que volguessin utilitzar temporalment la seva seu per a alguna activitat —entre elles l'Agrupació Catalanista— havien de pagar religiosament.

L'Orfeó Feliuà va anar al Círcol de la Pau perquè necessitava un local d'assaig regular que l'Agrupació Catalanista no va tenir mai. Integrar-se dins del Círcol li va permetre disposar d'un local estable de franc. La contrapartida va ser pertànyer a una entitat protectora del seu patrimoni, com ja hem vist.

Hem de tenir en compte que la militància política de l'Agrupació Catalanista també exposava l'Orfeó a les crítiques ferotges i irreflexives dels detractors del projecte catalanista, sobretot per part del republicanisme radical més espanyolista. L'aixopluc del Círcol li va permetre quedar al marge d'aquesta línia d'agra confrontació.

Quan el 1902 es creà l'Ateneu Feliuà, segregant les activitats culturals de l'acció política, alguns membres de l'Agrupació Catalanista no van renunciar a la doble adscripció. Per posar-ne un exemple, Albert Rosàs,[123] fundador de

123 Albert Rosàs i Macià era fill de Sant Feliu, i un dels grans propietaris del Vallès, emprenedor i inventor de maquinària agrícola. Va ser fundador de l'Agrupació Catalanista (1898), militant de

l'Agrupació Catalanista, quan s'integrà a l'Ateneu va promocionar el primer Certamen Agrícola i la formació continuada dels pagesos a còpia de xerrades d'experts, però en cap moment no va abandonar la seva activitat política.

Un cop rebutjada la proposta inicial d'integració de l'Ateneu al Círcol, si partim d'una premissa proactiva, és raonable pensar que per completar l'oferta cultural de conferències, classes, cafè i ball, l'Ateneu volgués atraure l'Orfeó Feliuà a casa seva, perquè en part compartien origen i s'hi mantenien amics d'abans. Però aquesta intenció va topar amb la resistència del Círcol a desprendre's d'un Orfeó que ja feia quatre anys que vivia un èxit continuat, juntament amb la malfiança envers els membres de l'Ateneu, alguns d'ells amb explícit perfil polític. Aquestes tibantors en sentits divergents devien acabar escindint l'Orfeó. I l'arribada en plena crisi de l'enlluernador estendard de Gaudí, regalat per la marquesa de Castellar, devia tancar encara més el Círcol en defensa del seu terreny.

El 1927, Albert Rosàs i Joan Deu tornen a intentar-ho, afalagant l'antic president de l'Orfeó (Deu i Furriol), creen un orfeó amb el mateix nom que l'original i componen un himne que parla de l'estendard de Gaudí com si fos seu, però tornen a topar amb el zel del Círcol de la Pau, on precisament hi havia Josep Umbert Rosàs —que havia estat cantaire del cor infantil de l'Orfeó Feliuà original—, entre més socis interessats a no negligir el patrimoni de l'entitat.

La discussió improcedent sobre si l'estendard va agradar o no

Com que no va ser utilitzat, l'estendard no va tenir l'oportunitat de ser valorat ni discutit, i va passar directament a la categoria d'art ignorat.

Podem imaginar quina controvèrsia podria haver generat en apartar-se tant del que s'esperava d'una senyera corrent i l'impacte que hauria produït si s'hagués utilitzat. És previsible que hagués causat una sorpresa als mateixos cantaires, als altres cors amb senyeres més usuals i a la comunitat artística, i, davant d'aquest efecte inesperat, s'haurien creat opinions a favor i en contra. Tanma-

la Lliga Regionalista, membre de l'Ateneu (1902), fabricant de xampany (1909), regidor de l'Ajuntament de Sant Feliu (1912), membre del Patronat de la Vellesa (1915), membre de la Cambra Agrícola del Vallès (1919), alcalde de Granollers (1930), membre de l'Institut Agrícola Català de Sant Isidre (1931) i alcalde de Sant Cugat (1945).

teix, en estar a la vista del públic, hauria entrat en el torrent de l'auge i la caiguda de les modes estilístiques, tal com va passar no tan sols a l'obra de Gaudí, sinó a tot el modernisme en general.

Però insistim que l'estendard de l'Orfeó Feliuà no va va veure's sotmès a cap procés de valoració ni va entrar en el vaivé de les modes artístiques perquè va quedar ocult des del seu naixement, com una mena de Kaspar Hauser dels estendards. La plena coneixença i les opinions sobre l'estendard de Gaudí poden començar a partir del segle XXI, quan la peça va reaparèixer per a tothom, a l'edat de cent anys.

L'estendard de l'Orfeó Feliuà, una obra sincera

És una temeritat, des de la nostra posició discreta, opinar sobre l'art de Gaudí, i encara més quan ha estat estudiat per erudits de contrastada solvència que ens sobrepassen de llarg: nosaltres no som ningú. Demanem, però, llicència per expressar la nostra opinió d'admiradors sincers.

Algunes obres de Gaudí mostren una segmentació horitzontal en la qual a la part superior hi ha una o diverses creus —Déu per sobre de tot— i a la base les activitats humanes: els rituals de culte (a la Sagrada Família), símbols identificatius del poble i l'activitat cantaire de l'entitat (en el cas de l'estendard de l'Orfeó Feliuà).

Entre el nivell més alt i el més baix hi ha la connexió de la terra amb el cel a través de la tradició, les conviccions o les emocions: unes torres altes que donen visibilitat a l'obra, les finestres per on entra tot un joc de llums, l'allotjament per a les campanes que expandeixen la crida, les voltes que apunten al cim. L'estendard també elevaria una gran creu, per sobre dels cantaires, que connecta amb els símbols de Sant Feliu per mitjà dels colors de la pàtria i una pila d'adorns lluents que criden l'atenció. És el missatge dels components del Cercle Artístic de Sant Lluc al qual pertanyien Antoni Gaudí i Claudi Hoyos.

Gaudí, en l'estendard, va repetir la seva concepció de la relació Déu-home, tal com feia amb altres creacions per més diferents que fossin l'àmbit, la mida i la tècnica. Tenint clar que l'estendard no presenta ni de bon tros els reptes de les grans construccions, en la part artística i simbòlica Gaudí hi va posar la seva ànima amb la mateixa intensitat que en qualsevol obra de la seva producció. Creiem fermament que, per a ell, l'estendard de l'Orfeó Feliuà no va ser un objecte menor ni fet de passada o amb la pressió d'un compromís ineludible.

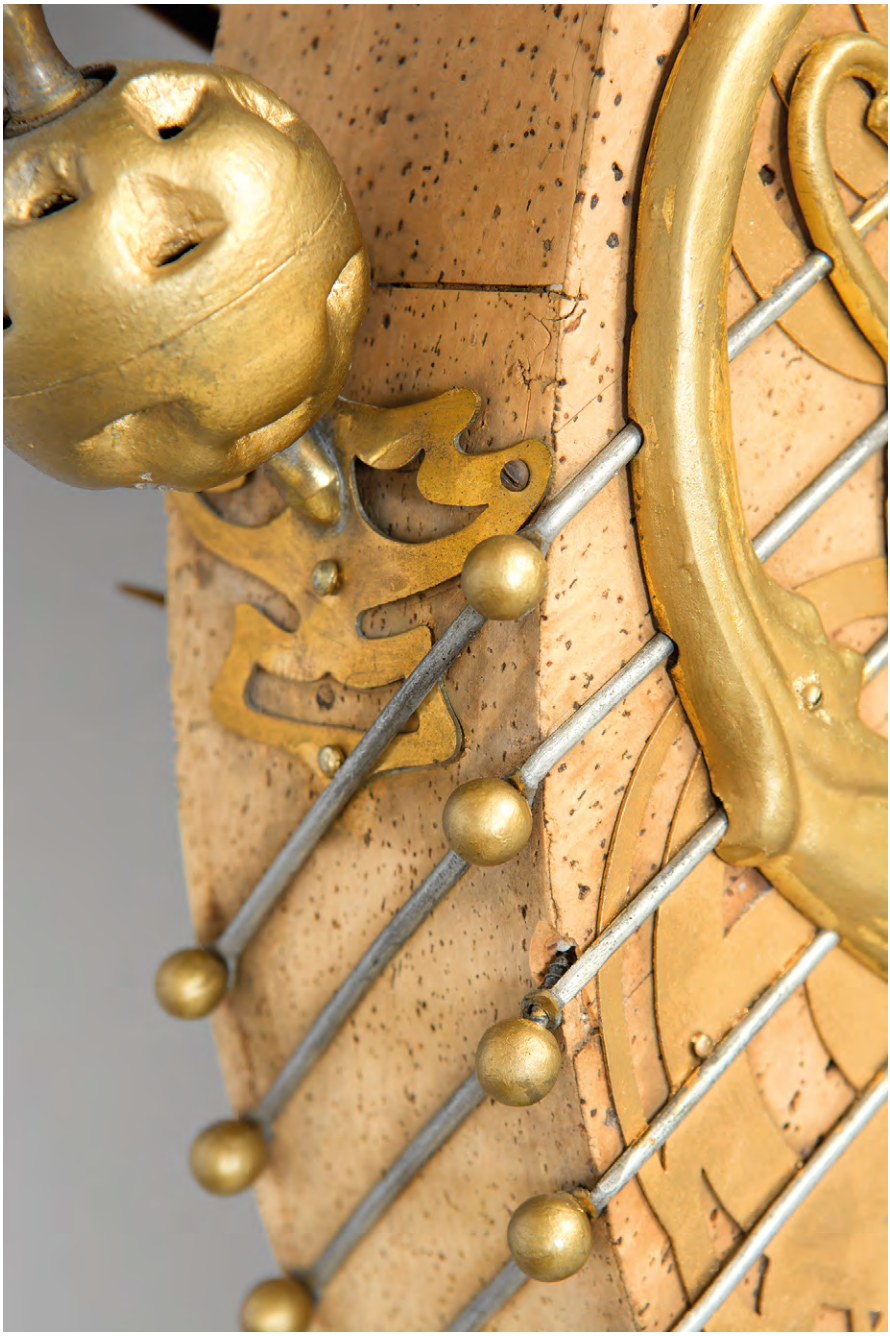
Va ser una creació feta amb la mateixa passió i el mateix afany amb què els genis converteixen el que toquen en una expressió generosa del do que han rebut.[124]

Resum cronològic

Una síntesi de la peripècia de l'estendard seria aquesta:

1898 L'Agrupació Catalanista crea l'Orfeó Feliuà.
L'Orfeó Feliuà, com a subentitat, s'estableix al Círcol de la Pau i en passa a formar part.
1902 (juny). L'Ateneu Feliuà mira d'atraure l'Orfeó sense èxit, fet que crea una divisió entre els components.
1902 (setembre). La marquesa de Castellar lliura l'estendard de Gaudí, just quan es desfà l'Orfeó.
L'estendard queda guardat al Círcol de la Pau.
1927 L'Ateneu crea una coral amb el mateix nom: Orfeó Feliuà. Malgrat que aquest orfeó s'autoproclama hereu del primer i amb drets sobre la senyera, mai no l'arriba a tenir.
1934 L'Ateneu es fusiona amb el Círcol.
1939 Josep Umbert Rosàs, accionista del Círcol, ofereix l'estendard a l'ajuntament.
1939 L'ajuntament accepta la proposta d'Umbert Rosàs, però no fa res.
1948 Josep Umbert Rosàs rep una segona acceptació de l'ajuntament.
1950 Té lloc una exposició d'antiguitats que representa el redescobriment de l'estendard.
1955 Josep Umbert Rosàs trasllada l'estendard del Círcol a l'ajuntament, amb presència del mestre del primer Orfeó i d'alguns excantaires, per fer-ne donació.
1964 L'ajuntament li fa una vitrina.
1966 Josep Umbert Rosàs escriu els seus records de l'Orfeó i l'estendard en el programa de la festa major.

124 Segons l'article de Martinell, Gaudí va dissenyar dos estendards diferents per a l'Orfeó Feliuà perquè poguessin triar. Del disseny de l'estendard descartat no se'n sap res més.



Detalls metàl·lics del lateral de la roda de suro. © Foto: Montserrat Fontich.

1998 L'ajuntament trasllada l'estendard al Museu Municipal Can Xifreda.
2002 El museu restaura l'estendard i en publica una primera monografia.
2021 S'actualitza la història d'aquesta obra mestra amb noves aportacions.

Entitats

El Casino Felicense (plaça Josep Umbert Ventura, núm. 2). La urbanització de la plaça del 1865 diu: «Se reconoció el terreno y el que ofreció más ventajas en su situación topográfica fue el que posee Dn. Antonio Solé Campillo en el centro de la Villa, frente el edificio de su propiedad, destinado a Casino».[125]

L'Eco de Granollers del 14 de gener del 1883 diu: «Según nuestras noticias en S. Feliu de Codinas se ha constituido una sociedad por acciones para proceder á la construcción de un grandioso edificio destinado á casino recreativo y de instrucción. Felicitamos á los iniciadores de esta idea y á cuantos contribuyan á su buen éxito, pues así se emanciparán de tutelas ó imposiciones que siempre redudan en perjuicio de sociedades de esta clase».

El Círculo de la Paz (plaça Josep Umbert Ventura, núm. 8). En el projecte de construcció de la plaça de la Pau, el 1865, l'edifici va ser fet sobre els terrenys de: «Edificio para fábrica de tejidos. Huerta de Dn. Faustino Miralda, Huerta de Dn. Sebastián Bosch».

Va ser constituïda la societat cultural i recreativa «Sociedad Círculo de la Paz de San Feliu de Codinas» sota la presidència del senyor Josep Rosàs i Mas, formulada pel notari Josep Antoni Bosch el dia 1 de maig del 1883. El valor de cada acció era de cinquanta pessetes. «Construida en la calle San Pablo fachada en la Plaza de la Paz.»

A començament dels anys seixanta, la societat es va dissoldre i la propietat va passar als dos accionistes majoritaris, Sofia Umbert i Josep Catot.[126]

L'Ateneu Feliuà (carrer del Rector Tomàs Vila, núm. 2). En el projecte d'urbanització de la plaça Nova, del 1865, aquest solar figura com a «Terrenys de Josep Ullar».

---

125 Casas, Jaume (2016), p. 279.

126 *Ibídem*, p. 278.

S'hi va construir un gran casal, a l'estil de l'època, de planta baixa i dos pisos, amb portals, balcons i finestres que donen a la plaça i a la quintana, amb sortida al carrer de Sant Pau.

«En fou propietari Salvador Deu. [...] Va ser hereter dels seus béns el fill gran, Joan Deu Roura [el 1919].»[127]

127 *Ibídem*, p. 342.

ANNEX 2:
DADES DOCUMENTALS SOBRE L'ESTENDARD DE L'ORFEÓ FELIUÀ

Resum de dades tècniques

Número de registre del Museu Municipal Can Xifreda: 1 (EOF 001).

- Disseny-projecte: Antoni Gaudí i Cornet (arquitecte).
- Execució: Taller Hoyos, Esteva i Cia., Barcelona. (Plaqueta metàl·lica al revers.)
- Data: 09/1902 (*La Vanguardia,* 12/09/1902, p. 3).
- Materials: fusta, fusta tallada, suro, cuir, seda, pasta amb base d'estuc, vidre tallat, llautó de fosa, llautó retallat, antimoni.
- Dimensions: 200 × 55 × 31 cm (291 cm amb l'extensió). Creu: 60 × 53 cm. Roda de molí: diàmetre 50 cm, fondària 8 cm., forat central 8 cm.
- Inscripció: Orfeó Feliuà.

Cronologia de la propietat i la ubicació

1902 Círcol de la Pau de Sant Feliu de Codines.

1934 L'Ateneu Feliuà es trasllada com a llogater al Círcol de la Pau, propietari del local, però entitat en decadència. L'estendard no canvia d'emplaçament.

1955 El 2 d'octubre, l'Ajuntament de Sant Feliu de Codines rep de l'Ateneu Feliuà/Círcol de la Pau l'estendard en donació i queda dipositat a l'edifici de l'ajuntament, al carrer de Vic, núm. 1.

1997 L'ajuntament el trasllada en dipòsit al Museu Municipal can Xifreda.

Restauracions, manteniment

1997 (febrer). Treballs efectuats per Martí Garriga:
- Soldadura d'algunes peces metàl·liques.
- Restitució i daurat d'una pinya «borda» a l'interior d'una de les cintes inferiors.

2021 Taller Art i Disseny Gomis (actualment G3 Estudi):
- Fer 10 sanefes de llautó.
- Fer 12 corones de llautó.
- Fer 24 vidres vermells i verds tallats, ressituats segons patró verificat per Daniel Giralt-Miracle.
- Fer 6 taps de fusta de les frontisses i repintar-los.
- Aplanar la palma i repassar soldadures d'un costat.
- Anvers de la mola: repintar els motius florals de color or-coure.
- Revers de la mola: repassar soldadures de les fulles, fer-ne 5 de noves, soldar-les, pintar-les i subjectar les branques de llorer a la mola.

2012 (febrer). Centre de Restauració de Béns Mobles, Generalitat de Catalunya:
- Neteja i eliminació de fongs al suro i al cuir.

2021 (setembre). MNAC Barcelona:
- Neteja superficial i eliminació d'indicis de proliferació de fongs.

Exposicions

1902 (setembre). Aparador de la botiga Hoyos, Esteva i Cia., carrer del Cardenal Casañas, núm. 4, Barcelona.

1950 (setembre). *Exposición de Objetos Antiguos*. Local del Centre Cultural Parroquial de Sant Feliu de Codines.

1983 (abril-maig). *Catalunya dins l'Espanya Moderna*, Barcelona.

1987 (febrer-juny). *The Catalan Spirit: Gaudí and his contemporaries*. Cooper Hewitt Museum, The Smithsonian Institution, Nova York, Estats Units.

1989 (juliol-desembre). *Antoni Gaudí i el modernisme català*. Nagoya City Art Museum. Nagoya, Japó.[128]

128 Entre els anys 1989 i 1998, podria haver-hi hagut alguna altra cessió de l'estendard que no figura a la fitxa del museu.

1998 (març-setembre). «*Escolta Espanya*». *Catalunya i la crisi del 1898*. Museu d'Història de Catalunya, Barcelona.[129]

2002 (gener-juny). *Sant Feliu i l'estiueig*. Museu Municipal Can Xifreda, Sant Feliu de Codines.[130]

2021-2022 (setembre 2021-gener 2022). *Gaudí*. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Bibliografia principal

«*Escolta Espanya*». *Catalunya i la crisi del 1898* (1998). Catàleg d'exposició. Barcelona: Proa, p. 206.

«Notícies del museu» (1998). *La Pinya*, núm. 77 (juliol-agost), p. 27.

Bassegoda Nonell, Juan (1989). *El Gran Gaudí*. Barcelona: Ausa, p. 381.

Bassegoda Nonell, Juan (1978). *Gent Nostra. Gaudí*. Barcelona: Nou Art Thor, p. 11 i 27.

Casalé, Ramon; Garriga, Francesc (2002). *L'estendard de l'Orfeó Feliuà*. Sant Feliu de Codines: Ajuntament de Sant Feliu de Codines.

Garriga, Francesc (2004). «L'estendard de l'Orfeó Feliuà, obra d'Antoni Gaudí». *Revista Lauro*. Museu de Granollers, núm. 26-27, p. 125-130.

Garriga, Francesc (2021). «Naixement, oblit i rescat de l'estendard desconegut de Gaudí». *Revista Ponències*. Centre d'Estudis de Granollers, núm. 25.

Garriga, Francesc (2022). *L'estendard de l'Orfeó Feliuà. Antoni Gaudí, 1902. Entorn social, oblit i rescat*. Treballs de l'Associació Amics del Museu de Sant Feliu de Codines.

Gaudí, Francesc (21/08/1870). «Las abejas». *El Eco del Centro de Lectura de Reus*, núm. 6.

La Vanguardia (12/09/1902), p. 3.

Martinell, Cèsar (1950). «Una obra inédita de Gaudí». *Destino*, núm. 690, p. 7-8.

Martinell, Cèsar (1967). *Gaudí, su vida, su teoría y su obra*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears, p. 334-335.

Matamala, Juan (1960, 1999). *Antoni Gaudí. Mi itinerario con el arquitecto*. Barcelona: Claret, p. 386 i fig. 242 bis.

Torii, Tokutoshi (1983). *El mundo enigmático de Gaudí*. Madrid: Castalia, vol. II, fig. 869-870.

129 Durant un cert període, a partir del 1998, la política del museu va ser poc partidària de cedir la peça per la seva fragilitat.

130 Exposició pública de l'estendard restaurat, com a seu col·laboradora amb els actes de l'any Gaudí 2002.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Bibliografia

Baldelló, Francesc de P. (1963). *Evocacions Barcelonines.* Barcelona.

Baldelló i Benosa, Francesc (1953). «Mossèn Cinto i Sant Feliu». A *Mossèn Cinto i la Música*. Barcelona: ed. particular, p. 7-13.

Bassegoda Nonell, Juan (1978). *Gent Nostra. Gaudí*. Barcelona: Nou Art Thor.

Bassegoda Nonell, Juan (1989). *El gran Gaudí*. Barcelona: Ausa.

Bergós, Joan (1972). *Gaudí, arquitecte genial. Vida i obra*. Barcelona: Millà.

Boada, Antoni (2002). «Verdaguer i Gaudí». *Revista Llengua Nacional*, núm. 41, Barcelona, p. 39-40.

Casalé, Ramon; Garriga, Francesc (2002). *L'estendard de l'Orfeó Feliuà*. Sant Feliu de Codines: Ajuntament de Sant Feliu de Codines i Museu Municipal Can Xifreda.

Casanelles, E. (1965). *Nueva visión de Gaudí*. Barcelona: La Polígrafa.

Casas, Jaume (2016). *Carrers, cases i gent del meu poble*. Sant Feliu de Codines: ed. familiar.

Cirici Pellicer, Alexandre (1951). *El arte modernista catalán*. Barcelona: Aymà.

Ciurans, Enric; Peist, Núria (ed.) (2019). *La dimensió escènica de la ciutat moderna*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

Collazos, Josep (1999). *La Poncella, 100 anys de cant coral*. Sant Feliu de Codines: La Poncella.

«*Escolta Espanya*». *Catalunya i la crisi del 1898* (1998). Catàleg d'exposició. Barcelona: Proa.

Furió, Vicenç (2019). «Olvido y recuperación de los artistas: tiempo y causas». A Ciurans, E.; Peist, N. (ed.). *La dimensió escènica de la ciutat moderna*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, p. 35-48.

Garriga, Francesc (2004). «L'estendard de l'Orfeó Feliuà, obra d'Antoni Gaudí». *Revista Lauro.* Museu de Granollers, núm. 26-27, p. 125-130.

Garriga, Francesc (2021). «Naixement, oblit i rescat de l'estendard desconegut de Gaudí». *Revista Ponències*, Centre d'Estudis de Granollers, núm. 25.

Garriga, Francesc (2022). *L'estendard de l'Orfeó Feliuà. Antoni Gaudí, 1902. Entorn social, oblit i rescat.* Treballs de l'Associació Amics del Museu de Sant Feliu de Codines.

Gaudí, Antoni (1878, 2002). *Escritos y documentos*. Barcelona: Acantilado.

Gaudí, Francesc (21/08/1870). «Las abejas». *El Eco del Centro de Lectura de Reus*, núm. 6.
Martinell, Cèsar (28/10/1950). «Una obra inédita de Gaudí». *Destino*, núm. 690, p. 7-8.
Martinell, Cèsar (1965). «Una obra de Gaudí olvidada en sus biografías». *Destino* (20/03), p. 16.
Martinell, Cèsar (1967). *Gaudí, su vida, su teoría, su obra.* Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears.
Matamala, Joan (2009). *Antoni Gaudí. Mi itinerario con el arquitecto.* Barcelona: Claret.
«Notícies del museu» (1998). *La Pinya*, núm. 77 (juliol-agost), p. 27.
Palma de mallorca, P. Andrés de (1946). *Historia de la Villa de San Felío de Codinas*. Barcelona: Bayer Hnos. y Cía.
Pla, Josep (1956). *Papers d'un estudiant*. Barcelona: Selecta.
Racionero, Luis (2016). *La última catedral de Europa.* Barcelona: Stella Maris.
Ràfols i Fontanals, Josep Francesc (1943). *El arte modernista en Barcelona.* Barcelona: Llibreria Dalmau, p. 122.
Sala, Teresa-M.; Jové, Xavier (2019). «Hoyos, Esteva i Cia., un taller a l'ombra de Gaudí». A Ciurans, E.; Peist, N. (ed.). *La dimensió escènica de la ciutat moderna*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, p. 265-307.
Sama, Antonio (2014). *El Manifiesto del Girasol*. Santander: Universidad de Cantabria.
Solà-Morales, Ignasi de (1987). «Gaudí, Berlague i Sullivan en la crisi de l'arquitectura». *Annals d'arquitectura*, núm. 4. Barcelona: UPC, p. 38.
Torii, Tokutoshi (1983). *El mundo enigmático de Gaudí*. Madrid: Castalia, vol. ii, fig. 869-870.
Trenc, Eliseu; Jové, Xavier (2019). «Art i catalanisme. L'embargament de la senyera de l'Orfeó Català». *L'Avenç*, núm. 461 (10/2019).

Articles de premsa

De l'art de la forja (05/1918), p. 29.
Diari de Catalunya (04/09/1900), p. 2.
Diari de Catalunya (19/08/1900), p. 3;
Diari de Catalunya (20/08/1900), p. 4.
Diari de Catalunya (26/08/1900), p. 4.
Diari de Catalunya (10/02/1901), p. 4.
Diario de Barcelona (30/06/1910), p. 8226.
Diario de Barcelona (06/03/1914), p. 3166.
Diario de Barcelona (01/04/1915), p. 4468.
Diario de Barcelona (17/05/1920), p. 3424.
El Diario Catalán (17/09/1902), p. 2.
El Diluvio (02/07/1880), p. 5171.

Ilustración Musical Hispano Americana (15/04/1891), p. 507.
Industria e Invenciones (28/01/1905), p. 127.
La Federación: órgano del Centro Federal de las Sociedades Obreras (29/08/1869), p. 3.
La Llumenera de Nova York (15/10/1876), p. 1
La Publicidad (01/02/1900), ed. noche, p. 3.
La Renaxensa (15/09/1875), p. 278-283.
La Revista (10/09/1915), p. 16.
La Vanguardia (27/04/1900), p. 3.
La Vanguardia (02/05/1900), p. 2.
La Vanguardia (23/06/1900), p. 6.
La Vanguardia (17/04/1901), p. 1-2.
La Vanguardia (18/09/1901), p. 3.
La Vanguardia (12/09/1902), p. 3.
La Vanguardia (17/06/1926), p. 7.
La Veu de Catalunya (08/08/1897), p. 265-266.
La Veu de Catalunya (09/01/1898), p. 13.
La Veu de Catalunya (14/09/1899), ed. vespre, p. 2.
La Veu de Catalunya (19/09/1899), ed. matí, p. 1-2.
La Veu de Catalunya (18/01/1900), ed. vespre, p. 2;
La Veu de Catalunya (03/04/1900), p. 2.
La Veu de Catalunya (27/04/1900), p. 2.
La Veu de Catalunya (16/11/1900), p. 2.
La Veu de Catalunya (04/09/1901), ed. vespre, p. 4.
La Veu de Catalunya (24/05/1902), ed. vespre, p. 5.
La Veu de Catalunya (16/06/1902), ed. matí, p. 5.
La Veu de Catalunya (19/06/1902), ed. vespre, p. 3.
La Veu de Catalunya (11/08/1902), ed. matí, p. 3.
La Veu de Catalunya (27/09/1902), p. 4.
La Veu de Catalunya (15/06/1907), p. 4.
La Veu de Catalunya (19/06/1907), p. 4.
La Veu de Catalunya (13/07/1935), ed. matí, p. 11.
La Veu del Vallès (26/06/1898), p. 6-7.
La Veu del Vallès (13/08/1899), p. 7.
La Veu del Vallès (02/09/1900), p. 7.
La Veu del Vallès (14/10/1900), p. 2.
La Voz del Litoral (02/08/1885), p. 2.
Les Guides Bleus. Espanya (1935), p. 41.
Lo Alt Vallès, núm. 1, p. 2.
Lo Catalanista (09/05/1897), p. 13.

Lo Catalanista (22/07/1888), p. 11.
Lo Catalanista (12/01/1898), p, 8.
Miscellanea Barcinonensia (08/1976), núm. 44.
Revista Musical Catalana. Butlletí de l'Orfeó Català (01/05/1915), p. 157.
Revista Musical Catalana. Butlletí de l'Orfeó Català (01/12/1915), p. 381.
Semanario Católico de Reus (21/04/1900).

L'estendard de l'Orfeó Feliuà és una obra única, de singular bellesa, que fou creada a principis del segle xx com a insígnia d'un dels cors de la població de Sant Feliu de Codines. Si en l'àmbit de les arts decoratives establir l'autoria dels objectes acostuma a ser difícil, la vida atzarosa d'aquest artefacte ho feu del tot impossible durant dècades, perquè quedà arraconat i no s'arribà a utilitzar mai. La plaqueta metàl·lica del revers de l'ensenya, amb la marca de la casa Hoyos, Esteva i Cia., ha estat clau a l'hora de determinar que es tractava d'una peça original d'Antoni Gaudí, autor que hi deixà la seva empremta artística dotant-la d'un ric llenguatge simbòlic, unes formes de base orgànica, una gran diversitat de materials i una dimensió corpòria sorprenent, amb volums capriciosos. Aquest llibre recompon el procés creatiu de l'obra —des de la concepció i el disseny de l'arquitecte, fins a l'execució formal al taller del seu col·laborador habitual, Claudi Hoyos—, desxifra el significat dels símbols gaudinians i, amb la col·laboració de Francesc Garriga, explica el complex itinerari històric de l'únic dels quatre estendards dissenyats per Antoni Gaudí que ha perdurat en el temps.



GRACMON
Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporanis

Universitat de Barcelona
Edicions