



Universitat de Girona

LA PROJECCIÓ D'UN IDEAL ESTÈTIC DURANT EL NOUCENTISME.

JOSEP ARAGAY I BLANCHAR
(1889-1973)

Xavier CASTANYER ANGELET

ISBN: 978-84-694-5128-1

Dipòsit legal: GI-768-2011

<http://hdl.handle.net/10803/31852>

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei [TDX](#) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio [TDR](#) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the [TDX](#) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



Universitat de Girona

TESI DOCTORAL

**La projecció d'un ideal estètic
durant el Noucentisme.
Josep Aragay i Blanchar
(1889-1973)**

Xavier Castanyer i Angelet

2010

TESI DOCTORAL

La projecció d'un ideal estètic durant el Noucentisme. Josep Aragay i Blanchar (1889-1973)



Autor: Xavier Castanyer i Angelet
2010

Programa de doctorat: Cultura i societat a l'Europa Mediterrània
Dirigit per: Dra. Maria Josep Balsach Peig

Memòria presentada per optar al títol de doctor per la Universitat de Girona

Agraïments

*Assegut a la galeria, l'artista mirava el capaltard.
Com el sol, el record dels bells ideals també defallia.
Enmig de tanta grisor, la llum llunyana de la Toscana
esdevenia un somni difícil d'oblidar.
Però, va ser real aquella Itàlia?
La noia de cabells d'or? Les estàtues?*

MARTA COLOMÉ

Un dels records més vius i entranyables de la meva infantesa són les visites dominicals al Museu Aragay. Els carrers de Breda encara no estaven asfaltats i els dies de pluja calia eixugar-se bé els peus abans d'entrar-hi. Amb disciplina, sota la mirada condescendent del director, m'escurava les sabates per tal d'evitar que les petjades vermelloses –enfangades amb la terra argilosa del meu poble terrissaire– trenquessin l'harmonia del museu que s'acabava d'estrenar.

Va ser entre les formes i els colors del Noucentisme de Josep Aragay que es va anar desvetllant, de mica en mica, el meu interès per l'art i estic segur que les primeres lliçons en aquest camp les vaig rebre de Marcel·lí Trunas i Clos, el flamant director del museu, sastre de professió i bon amic d'Aragay. Aquest home menut i elegant, d'oratória eloqüent i seductora, culte i de formació autodidacte, ha estat, durant més de trenta anys, l'ànima del museu. Sense la seva dedicació i perseverança al davant del museu, aquest treball no hauria estat possible. És per a l'amic Marcel·lí Trunas –la persona que en sap més d'Aragay– el meu principal agraïment.

Ha estat a la Universitat de Girona –i gràcies a l'esforç de tots els professors– on he pogut aprofundir de veritat en el món complex i apassionant de la història de l'art. El bagatge de tots aquests anys d'estudi i de recerca a la universitat m'han servit, entre moltes altres coses, per prendre consciència que la dimensió intel·lectual de Josep Aragay no pot restar al marge de la nostra realitat cultural. Amb aquesta idea vaig començar a investigar a fons la trajectòria de l'artista que m'havia fascinat de petit.

Aquesta tesi doctoral no hauria estat factible sense el consell i el guiatge de la doctora Maria Josep Balsach, que va creure des del primer moment en el meu objecte de recerca i no va dubtar a assumir-ne la direcció. Agraeixo especialment que hagi sabut transmetre'm que l'entusiasme i el rigor, junts, esdevenen l'eina de treball més profitosa.

Vull adreçar també un agraïment especial a la meva família: a la meva dona, Marta Colomé, per la seva dedicació, implicació i ajuda, principalment en l'assessorament lingüístic; al meu fill Bernat, de sis anys, per la paciència i comprensió i pel temps que no li he pogut dedicar; i als meus pares, Joan Castanyer i Eulàlia Angelet, que m'han fet costat en tot moment.

Un sincer agraïment també a Salvador Gual, que m'ha obert les portes del museu a tota hora i ha fet el possible per ajudar-me a desenterrar –entre la

paperassa de l'artista– els documents més interessants i menys coneguts d'Aragay. Moltes gràcies a l'amiga Marta Brunat per la col·laboració en la recreació del projecte de la Plaça de Catalunya ideat per Aragay. Gràcies a Salvador Figueras –exalcalde de Breda i font inesgotable d'informació– per les valuoses aportacions que m'ha brindat en la faceta d'Aragay com a polític i, sobretot, pel seu interès sincer durant la llarga gestació del treball. Unes notes d'agraïment, també, a la família Pujol-Mas, actuals propietaris de l'antiga fàbrica Aragay, que m'han permès escodrinyar entre les màquines, els motlles, les peces i els papers del vell obrador. Gràcies a tots els terrissaires i ceramistes de Breda, que m'han mostrat i demostrat les complexitats de l'ofici i m'han fet entendre, amb paciència, els passos de gegant que féu Aragay en aquesta disciplina. Gràcies als diversos testimonis orals que, com Rogeli Argemí o el mateix Marcel·lí Trunas, m'han apropiat a la vessant més personal de Josep Aragay. Un record, també, a tots els amics, companys i parents que m'han esperonat, dia rere dia, per tal que aquesta tesi arribés a bon port.

No voldria acabar aquestes ratlles sense dedicar unes notes d'agraïment a l'Ajuntament de Breda, a l'Ajuntament de Barcelona –de manera molt especial al personal de l'Arxiu Històric de la Ciutat (Casa de l'Ardiaca)– i també a l'equip humà de la Biblioteca de la Universitat de Girona. A tots plegats, moltes gràcies.

Índex

Agraïments	5
Justificació	11
Introducció	13
1- Primeres passes (1889-1906)	
1.1 Les beceroles	21
1.2 Les primeres publicacions a <i>En Patufet</i>	22
1.3 Una col·laboració a <i>Cu-Cut!</i>	25
1.4 L'any 1906, una data clau	27
Il·lustracions capítol núm. 1	29
2- El noucentista barroc (1907-1916)	
2.1 Formació i primeres influències	35
2.2 Josep Aragay i l' <i>Almanach dels Noucentistes</i>	47
2.3 Les col·laboracions a <i>Papitu</i> i la consolidació com a dibuixant	54
2.4 L'experiència a <i>Picarol</i>	57
2.5 Les primeres exposicions	61
2.6 Josep Aragay, les arts aplicades i el desvetllament artístic de la ceràmica.....	71
2.7 Noves exposicions, nous horitzons	82
2.8 <i>La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat, el primer assaig de Josep Aragay</i>	87
Il·lustracions capítol núm. 2	103
3- El viatge a Itàlia (1916-1917)	
3.1 Els artistes catalans a Itàlia	153
3.2 El viatge a Itàlia de Josep Aragay	154
3.3 Gènova, la dispersió de les arts i els efectismes del barroc	161
3.4 Pisa, l'exemplaritat de l'arquitectura i el mestratge de Gozzoli	165
3.5 Florència, el gran concert de les arts	171
3.6 Siena, la simbiosi entre l'art i el paisatge	183
3.7 Orvieto, vers l'apocalipsi de l'art italià	186
3.8 Gaeta, l'esperit de la Mediterrània com a vincle d'identificació cultural ...	187
3.9 Nàpols, entre la senzillesa del classicisme i els excessos del barroc	190
3.10 Pompeia, el testimoni d'un llegat exemplar	193
3.11 Roma, la grandesa i la majestat de l'art etern	196
3.12 Assís, la senzillesa de Giotto sota l'empar espiritual de Sant Francesc.	215
3.13 Perugia, el compendi de Pietro Perugino al cor de l'Umbria	217
3.14 Arezzo i la lliçó de Piero della Francesca	216
3.15 "He tornat aquí per dir adéu a la Itàlia meva..."	219

Il·lustracions capítol núm. 3	221
-------------------------------------	-----

4- La italianitat de Josep Aragay (1917)

4.1 L'ofensiva italianista d'Aragay, a través de la premsa, durant el 1917.....	247
4.2 Josep Aragay, un instigador de l'ideal italianista	256
4.3 <i>Itàlia</i> , el llibre de poemes	261
4.4 La influència d'Itàlia en la seva obra: el canvi d'orientació artística	271
4.5 El retorn a la premsa gràfica: les col·laboracions a <i>Cuca Fera</i> (1917) ...	283

Il·lustracions capítol núm. 4.....	289
------------------------------------	-----

5- La decoració ceràmica de la font de Santa Anna: l'harmonització de les formes populars (1917-1918)

5.1 Una font del segle XIV.....	311
5.2 L'encàrrec	312
5.3 Els quatre plafons laterals	316
5.4 El plafó central	326
5.5 La gerres	329
5.6 La convivència de dues tradicions	335
5.7 La crítica	337
5.8 De "la font de les dides" als nostres dies	344

Il·lustracions capítol núm. 5	347
-------------------------------------	-----

6- L'Activitat cultural i artística a l'entorn dels primers anys vint (1918-1923)

6.1 Aragay i l'Escola Superior dels Bells Oficis.....	379
6.2 El pla pedagògic de Josep Aragay	383
6.3 L'activitat artística i la minsa projecció internacional d'Aragay	391
6.4 <i>El Nacionalisme de l'Art</i>	402
6.5 Aragay i la urbanització de la Plaça de Catalunya	416
6.6 Les col·laboracions "testimonials" a la revista infantil <i>La Mainada</i>	430
6.7 Una etapa prolífica a la revista <i>El Borinot</i>	432

Il·lustracions capítol núm. 6	439
-------------------------------------	-----

7 – Vacances, la pervivència estètica del classicisme (1923-1924)

7.1 L'exposició de 1924 a les Galeries Laietanes	471
7.2 <i>Vacances</i> , el mirall del Noucentisme	475
7.3 Els precedents de <i>Vacances</i>	477
7.4 Les primeres <i>Vacances</i> , un procés de síntesi	479
7.5 L'estructuració final de l'obra: composició, perspectiva i tècnica	480
7.6 El personatge central: de les excel·lències d'una <i>Ben Plantada</i> a la condemna de l'estètica romàntica	483
7.7 El grup de la dreta: un diàleg entre tradició i modernitat	488

7.8 Els joves de la motocicleta: una al·legoria de progrés contra el Futurisme de Marinetti	493
7.9 Els dos esportistes: una evocació elitista en pro del classicisme modern	500
7.10 Breda, el poble	504
7.11 El grup del temple: la pervivència del classicisme com a model estètic de referència	506
7.12 La crítica	515
7.13 La crisi i l'abandonament de Barcelona	530
Il·lustracions capítol núm. 7.....	537

8- Els frescos del baptisteri de l'església de Breda (1925)

8.1 Breda, el canvi d'aires	567
8.2 El baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda	568
8.3 El Baptisme de Jesús	569
8.4 La presentació de Jesús al temple	572
8.5 El pecat original	573
8.6 Jesús i la samaritana	574
8.7 El joc d'arquitectures	575
8.8 La volta del baptisteri	576
8.9 Un treball "gratis et amore Dei"	577
8.10 L'Exposició d'Art Litúrgic	579
8.11 La destrucció del baptisteri	583
Il·lustracions capítol núm. 8	585

9- El taller de Breda i la definitiva projecció com a ceramista (1925-1936)

9.1 El taller de Breda	599
9.2 Les noves exposicions de ceràmica: el debut a Girona i el reconeixement barceloní	605
9.3 La ceràmica d'Aragay, més enllà del circuit artístic	616
9.4 Les col·laboracions a la revista infantil <i>Jordi</i>	620
9.5 Les col·laboracions a la premsa a principis dels anys trenta	623
Il·lustracions capítol núm. 9	633

10- La implicació política d'Aragay durant la República i la Guerra Civil (1933-1940)

10.1 El noucentista "d'esquerres"	659
10.2 Josep Aragay, un artista a l'Ajuntament	663
10.3 El període de la Guerra Civil	672
Il·lustracions capítol núm. 10	681

11- Els anys difícils del franquisme: Aragay l'artista oblidat (1940-1960)

11.1 L'aïllament artístic	689
11.2 El "retorn" d'Aragay: l'exposició de 1949 a de les Galeries SYRA	692
11.3 L'artista oblidat	699
11.4 Temps de silenci	704
11.5 L'Aragay inèdit	706
11.6 El "testament" d'Aragay: <i>Tractat del dibuix i de la pintura</i> (1953)	713

Il·lustracions capítol núm. 11	723
--------------------------------------	-----

12- Trajecte final (1961-1973)

12.1 L'exposició de 1961, a la Sala Parés	735
12.2 El baptisteri de 1965	745
12.3 La darrera exposició	746
12.4 Els darrers anys	749
12.5 El Museu Municipal Josep Aragay: projecció, preservació i memòria d'un llegat fonamental al servei del país	753

Il·lustracions capítol núm. 12	757
--------------------------------------	-----

13- Conclusions

Primera part (I).....	771
Segona part (II)	775
Tercera part (III).....	783
Quarta part (IV)	787

14- Bibliografia

14.1 Llibres	793
14.2 Articles	797
14.3 Webs consultades	804
14.4 Catàlegs de les principals exposicions individuals de Josep Aragay	805
14.5 Relats inèdits d'interès	807
14.6 Altres documents d'interès	808
14.7 Relació de cartes consultades	811
14.8 Arxius consultats	820

Justificació

“Quan es faci tota la història de les catacumbes de la recent cultura catalana, quedarem bocabadats”, deia Jordi Dalmau en un article publicat al *Diari de Girona*, l'any 1990. Certament, la història del nostre país –fins i tot la més recent– és plena de mancances, algunes d'elles sorprenents. És aquesta, de fet, una de les grans obsessions i un dels més fermes compromisos de molts investigadors –periodistes o historiadors– a casa nostra: intentar esbrinar, aclarir i explicar, objectivament i amb rigor, els episodis menys coneguts, poc estudiats –i no per això menys importants o decisius– que han anat configurant, amb els anys, el nostre entorn cultural, social, polític o humà.

Completar aquests buits no és cosa fàcil. Passar el rasclat pels averanys de la nostra història és adonar-se, una vegada i una altra, que la feina que resta per fer és, encara avui, colossal. Continua essent un repte, per exemple, conèixer el paper que han jugat molts homes i dones del país en pro de la nostra cultura i que a voltes, per motius diversos, el destí ha relegat a un segon terme o, massa vegades, també, a la marginalitat i a l'oblit. Rescatar de l'oblit i retornar tots aquests noms a la memòria col·lectiva és una tasca necessària, imprescindible, útil. És, sobretot, un exercici de gran responsabilitat.

No seria just, en aquest sentit, dir que Josep Aragay –un dels artistes i intel·lectuals més destacats del segle XX català– sigui, avui, un personatge totalment oblidat. De fet, el seu nom i la seva obra són a bastament citats i reproduïts en molts dels volums, llibres, articles o catàlegs que configuren la història de l'art català contemporani. Aragay, fins i tot, ha estat honorat amb un museu monogràfic, cosa que no es pot dir de la majoria dels intel·lectuals del país. La seva obra, a més, ha estat present en moltes exposicions, sobretot, les que han tractat diferents aspectes relacionats amb el període del Noucentisme, moviment en el qual cal inscriure Aragay. Paradoxalment, però, més enllà de l'àmbit acadèmic i a banda de certs sectors socials minoritaris especialment sensibles a la cultura, Aragay és, avui, un gran desconegut. Tot té, però, una explicació. Les referències a Aragay són abundants però disperses i els estudis publicats, dedicats a l'artista, són, ara per ara, força escassos. No existeix, encara, cap catàleg, cap monografia completa a través de la qual s'hagi pogut difondre o projectar àmpliament el seu llegat artístic i intel·lectual. S'ha parlat molt d'Aragay però se l'ha estudiat ben poc.

Així doncs, l'abast real i la justa incidència que ha tingut Josep Aragay en el panorama artístic català és quelcom que resta encara per descobrir. Manca, per tant, un estudi acurat i exhaustiu del personatge; de les seves influències; del seu compendi artístic, que abraça gairebé totes les arts; de llur presència a la premsa; del sentit de la seva poesia i de les seves teoritzacions basades –com tota la seva obra– en uns ideals de signe mediterraneista i classitzant que va defensar, amb abrandada obstinació, fins al final de la seva vida. Manca, a més, una anàlisi de la seva faceta com a petit industrial, del seu pas per la política i de les nefastes conseqüències que va tenir el franquisme en la seva persona i en la seva consagració com a artista. I cal discernir, exactament, quines van ser les causes reals que van portar Aragay de ser una de les principals figures de la intel·lectualitat catalana al més absolut ostracisme.

Creiem que tots aquests elements mereixen una anàlisi detinguda, una revisió a fons que ens permeti situar l'obra i el pensament d'Aragay en el lloc que li pertoca. Cal redescobrir Josep Aragay. És aquesta, de fet, la finalitat de l'estudi que presentem.

XAVIER CASTANYER I ANGELET
Breda, estiu de 2010

Introducció

La tesi que presentem és un estudi integral de la trajectòria artística, teòrica i també personal d'una de les figures més rellevants de la Catalunya noucentista: Josep Aragay i Blanchar (Barcelona 1889 - Breda 1973). Aragay va ser dibuixant, gravador, pintor i ceramista; però també fou poeta, professor i polític; a més del paper que va exercir com a crític, polemista i teòric de l'art. La curiositat intel·lectual del personatge –pròpia d'un humanista del segle XX–, versat en les arts i en les lletres, ens dibuixa, a priori, el perfil d'un home compromès amb els reptes culturals que s'havien encetat, a casa nostra, a principis del nou-cents. Fidel als preceptes d'un programa estètic –inspirat per Eugeni d'Ors, Joaquim Folch i Torres o Francesc Pujols entre tants d'altres–, Aragay va edificar i projectar la seva obra a través d'un llenguatge que, entroncat amb la tradició grecoromana, cercava una via d'expressió pròpia, moderna i amb vocació d'eternitat. Superada una primera etapa d'exaltació barroca (per a molts la millor de l'artista) i després d'un viatge a Itàlia de gairebé un any, Aragay portarà, a la teoria i a la pràctica, una particular concepció de classicisme modern, de matriu mediterraneista, que esdevindrà, a més, una via d'oposició a l'estètica del dinou, als postulats acadèmics i a les noves formulacions de l'art d'Avantguarda.

L'estudi ha estat elaborat seguint un fil cronològic, a través del qual, podrem descobrir, pas a pas, les seves inquietuds artístiques, intel·lectuals o personals; saber en quin moment creatiu es troba, quin és l'àmbit més estret de relacions o quin és l'encaix d'Aragay en el món de les arts plàstiques d'acord –dit amb paraules D'Ors– amb “les palpitations del temps”.

Per fer un seguiment precís del seu recorregut com a artista ha estat necessària una anàlisi de les obres més significatives, la majoria de les quals, es conserven al Museu Municipal Josep Aragay de Breda. Amb la revisió dels catàlegs de les principals exposicions individuals i col·lectives hem pogut conèixer, a més, quins van ser els criteris de producció i de selecció de l'artista i quines foren les galeries i sales d'art que van acollir la seva obra. La documentació inèdita derivada de les diferents mostres –correspondència, contractes, factures, liquidacions– ens fa evidents els resultats obtinguts i posa el personatge en relació amb els diferents galeristes, marxants, artistes i grups d'opinió que sovintejaven les exposicions. Una cerca exhaustiva a la premsa, a través dels principals diaris (*La Veu de Catalunya*, *La Publicidad*, *Mirador...*) i de les principals revistes especialitzades de l'època (*Vell i Nou*, *La Revista*, *D'Ací d'Allà*, *La Gasetta de les Arts...*), ens ha permès copsar, a cada moment, quin va ser l'impacte real de la seva obra en el context social, històric i artístic del país. Així, a través dels articles de Joaquim Folch i Torres, Rafael Benet, Romà Jori, Joan Sacs (Feliu Elias), Francesc Pujols o el mateix Carles Riba, entre molts d'altres, hem pogut conèixer i contrastar l'acceptació desigual que va tenir el seu compendi artístic.

Una revisió acurada dels diferents setmanaris satírics (*Papitu*, *Picarol*, *Cuca Fera*, *Borinot...*) i de les revistes infantils (*En Patufet*, *La Mainada*, *Jordi...*) on

Aragay va col·laborar, en diferents moments de la seva vida, ens ha permès analitzar quina va ser la seva evolució com a dibuixant. La recerca en aquest camp ens ha servit, a més, per a precisar –a banda de la qüestió purament tècnica o estilística– quin va ser el grau de col·laboració i d'implicació en cadascuna de les publicacions. Aquesta tasca ha estat decisiva, també, per matisar, esmenar o aclarir algunes imprecisions en aquesta faceta com ara – per citar només un exemple– l'any del seu debut com a dibuixant, que va ser el 1906 (a punt de complir els 17 anys) i no el 1903 (amb catorze anys) com s'ha anat repetint en les diferents ressenyes biogràfiques dedicades a l'artista.

Si la premsa catalana de l'època –i també la francesa (*L'Instant*, *Le Radical*, *París Journal*, *La Vie...*)– ens ha estat útil per conèixer els seus progressos com a artista en gairebé totes les disciplines, també ho ha estat per a sospesar el paper que va exercir com a teòric de l'art. De fet, la presència d'Aragay a la premsa va ser notable. Aragay va publicar crítiques d'art, articles d'opinió i extractes de les seves conferències, dues de les quals –*La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat* (1916) i *El Nacionalisme de l'Art* (1920)– foren editades per les *Publicacions de la Revista*. La reacció que van provocar les seves teoritzacions –que el convertiren en el principal i més fervent defensor de l'italianisme cultural– o la incidència que va tenir, per exemple, el seu llibre de poemes *Itàlia* (1918) van alimentar, de forma substancial, el debat estètic del país. Aragay, com la majoria dels artistes i teòrics del Noucentisme, va tenir els seus defensors i detractors en un moment que la cultura –fortament institucionalitzada i vinculada a l'engranatge polític– era una cosa viva, rellevant i decisiva en pro del redreçament nacional català.

Els centenars d'articles que hem localitzat demostren que la producció artística d'Aragay –a banda de la seva posició com a teòric– mai no va estar exempta de polèmica. Si els barroquismes de la primera època (1907-1916) van sembrar la controvèrsia entre la crítica, no fou menys discutit, tampoc, el canvi d'orientació artística que va experimentar la seva pintura quan, en tornar d'Itàlia (1917), iniciava un procés radical d'italianització. Així, per exemple, la decoració ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918) –una de les obres més emblemàtiques d'Aragay i de la ceràmica noucentista– el va enfrontar durament amb Feliu Elias que va arribar a qualificar aquella obra pública com “una tortura per als barcelonins”. Aragay també va polemitzar amb Romà Jori quan feia públic el seu “projecte” d'urbanització de la Plaça Catalunya (1920), una nova ofensiva de l'artista a favor de la pervivència estètica del classicisme. El seguit d'articles, rèpliques i contrarèpliques aparegudes a la premsa en aquests i altres casos demostra –més enllà de la polèmica que pogués suscitar la seva obra o les pròpies teoritzacions– l'alt nivell d'implicació, d'intervenció i d'incidència que va adquirir bona part de la intel·lectualitat catalana en un projecte col·lectiu que cercava la construcció i la consolidació d'un art nacional català. El seguiment d'Aragay a través de la premsa també ens ha ajudat a constatar –enmig de l'efervescència estètica, política i cultural del país– quines van ser les obres més apreciades i quines les més discutides de l'artista. La crítica despietada i gairebé unànime que va rebre la seva pintura *Vacances* (1923), per exemple, és decisiva per entendre l'avenir artístic, personal i moral d'un Aragay que decideix abandonar la pintura (durant uns anys), i, lluny de Barcelona, dedicar-se exclusivament a la ceràmica en el seu taller de Breda.

Totes les aportacions de la nostra recerca derivades de la premsa, però, no haurien estat prou sense la recopilació, l'estudi i l'anàlisi de més de dues-centes cartes –la majoria inèdites– que Aragay va creuar amb molts dels poetes, escriptors, artistes i galeristes més destacats del país i amb els quals va mantenir una estreta amistat. Hem estudiat, sobretot, la correspondència mantinguda amb Jaume Bofill i Mates (16), Carles Riba (39), Clementina Arderiu (6), Francesc Pujols (46), Josep M. López-Picó (14), Carles Rahola (2), Ferran Cañameras (4), Josep Obiols (18), Xavier Nogués (4), Manuel Humbert (15), Francesc Domingo (3), Joan Bergós (26), Ramon Raventós (1), Joaquim Folguera (1), Sebastià Gasch (2), Montserrat Isern (4) i Salvador Riera (3) entre moltes altres amistats. Val a dir, en aquest sentit, que la majoria de les cartes que va rebre Aragay no s'han conservat. Aquest fet suposa un desequilibri important entre les cartes rebudes (desaparegudes) i les cartes enviades (la majoria conservades). Tot i que una valoració completa requereix tenir el màxim d'elements damunt la taula, és cert que el fet que la majoria de les cartes conservades siguin les autògrafes d'Aragay –és a dir, les que ell va escriure i enviar–, ens ha estat especialment útil per a saber de primera mà i en cada moment de la seva vida, quin era el seu estat d'ànim, el seu neguit o la seva posició davant d'un determinat esdeveniment. A través de les cartes –a banda dels aspectes més personals– hem pogut constatar, sobretot, les valoracions més sinceres de l'artista, relacionades gairebé sempre, i de forma quasi obsessiva, amb la qüestió estètica. Així, l'afany per a resoldre el “problema estètic nacional” apareix de forma recurrent en unes cartes que porten, moltes vegades, l'essència, el discurs i l'estat d'esperit que imperava, per exemple, en les tertúlies del Cafè Continental de Barcelona, freqüentat per Aragay al costat de Josep M. López Picó, Josep V. Foix, Carles Riba, Rafael Benet, Josep Obiols, Joaquim Folguera, Josep Millàs-Raurell, Tomàs Garcés, Xavier Nogués, Agustí Esclasans, Josep Maria Junoy i tants altres prohoms de la intel·lectualitat catalana que mantenien viu i encès el debat estètic, polític i literari a casa nostra.

Les cartes d'Aragay, doncs –tant les que va adreçar als amics vinculats al món de la cultura com les que va creuar amb altres coneguts apartats de la vida pública– ens han aportat molts elements, fins ara desconeguts, de la seva biografia, del seu caràcter, de la seva ideologia. La documentació investigada ens demostra que l'hàbit d'escriure va ser una pràctica habitual d'Aragay. Així, a banda de les cartes, el seu llegat conté uns quants manuscrits inèdits que han estat decisius per a completar l'estudi del personatge. Sens dubte, el document més important que hem tingut a les mans és el diari de viatge que va escriure durant la seva estada a Itàlia: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Aquest manuscrit inèdit, de més de mil pàgines, esdevé un testimoni excepcional per entendre, sobretot, les bases del seu programa inspirat a partir de l'observació, l'estudi i l'anàlisi de les obres dels grans mestres italians del Renaixement. El mestratge de Gozzoli al Camposanto de Pisa, la senzillesa de Giotto a Assís, l'exemple de Pietro Perugino a Perugia, la lliçó de Piero della Francesca a Arezzo o l'admiració més profunda vers Rafael o Miquel Àngel a Roma i a Florència van conformar bona part de la basta reflexió teòrica que conté el manuscrit (a part, és clar, de les qüestions de caire personal o moral). Les dissertacions del diari es van

convertir, per sempre més, en el full de ruta de l'artista. El segell d'Itàlia és a la base de les seves teoritzacions, en el replantejament de la seva pintura i en la defensa abrandada d'aquests ideals en les diferents conferències i tertúlies.

L'obra inèdita d'Aragay aplega, a banda del diari, més de setanta poemes i un recull de relats literaris on acostumen a aparèixer, sovint, aspectes relacionats amb el món de les arts. Entre l'obra inèdita també hem trobat uns manuals dedicats a la tècnica de la ceràmica decorativa i un tractat de pintura. Aquests manuscrits de caire tècnic –que també hem analitzat– demostren, més enllà dels resultats, que l'ofici d'Aragay tenia una base molt sòlida. És especialment significatiu el “Tractat del dibuix i de la pintura”, de 1953, que, incomprendiblement, igual que els altres estudis i relats, tampoc no ha estat mai publicat.

L'alt contingut tècnic de tots aquests tractats posa de manifest l'esforç i la tasca d'experimentació que Aragay va dur a terme, sobretot, en el món de la ceràmica. Aragay va treballar obstinadament per dominar el control de les temperatures en el forn i la conseqüent obtenció dels colors a través dels esmalts i les engalves. La capacitat d'anàlisi, el mètode, el rigor i la ciència utilitzada en els procediments ceràmics –amb resultats excel·lents– corroboren, encara més, el referit perfil humanista d'Aragay. La localització de l'historial de les fornades de l'antic taller de Breda –meticulosament detallat amb gràfiques de temperatura i nombroses anotacions on es descriuen les incidències de cada jornada de cuita– ens ha permès constatar que el treball d'Aragay, en aquest camp, va ser titànic. Congeniar les il·lusions artístiques amb la dura realitat industrial va ser un dels seus grans maldecaps.

Una de les parts menys conegudes i gens estudiada del personatge és la del seu pas per la política. Els llibres d'actes conservats a l'Ajuntament de Breda ens han revelat bona part de la seva experiència com a regidor en aquest municipi (1934-1936), durant l'etapa republicana. L'acció política d'Aragay, que evoluciona en paral·lel amb els grans esdeveniments del país (a banda, és clar, dels projectes derivats de la pròpia dinàmica municipal), ens aporta noves dades del seu perfil ideològic i humà. El compromís amb la República, la militància a Acció Catalana Republicana, l'enfrontament sistemàtic amb el caciquisme i la defensa dels interessos de les classes populars, tindrà, acabada la Guerra Civil, greus conseqüències per a l'artista. Aragay va conèixer la presó i va ser durament reprimat pel franquisme. La documentació conservada al museu de Breda ens ha permès conèixer el procés judicial d'Aragay i també el de la seva muller, Teresa Solà, la mestra de l'escola de nenes del municipi que també fou empresonada i depurada del magisteri. L'exclusió social i professional del matrimoni Aragay-Solà va tenir conseqüències greus i irreparables.

Durant el franquisme, el seu cartell va quedar reduït al no-res. La correspondència de l'artista i els manuscrits “secrets” que l'ajudaven a desfogar la ràbia continguda seran claus per esbrinar com Aragay va afrontar l'etapa més llarga i més fosca de la seva vida. Les dificultats per aconseguir una sala per exposar, la topada amb la censura o la impossibilitat per a publicar són,

només, algunes de les qüestions que van configurar aquests anys marcats pel desànim, l'angoixa i la frustració.

Durant la darrera etapa de la seva vida, veurem com l'obra d'Aragay queda absolutament despenjada de les noves tendències de la pintura moderna abanderada pels artistes de Dau al Set (Tàpies, Cuixart, Ponç...) i de l'evolució d'aquests vers els nous llenguatges de l'informalisme o l'abstracció. Aragay, que no fa cap concessió a la modernitat, manté intactes els principis del seu programa estètic. Al final de la seva vida s'inicia un lent reconeixement gràcies a la publicació d'alguns articles dedicats a Aragay i, també, gràcies a la promoció que farà de la seva obra el famós galerista i col·leccionista d'art Salvador Riera. Així i tot, ni la creació del museu de Breda, dedicat a l'artista, no ha estat suficient, de moment, per a situar el nom de d'Aragay en el lloc que correspon. Esperem, doncs, que les dades que aporta aquest estudi i l'ús que se'n pugui fer en el futur esdevinguin clau per completar un dels molts buits que hi ha, encara avui, dins la història de l'art català contemporani.

Embrassons ce ferme propos avec la lointaine espérance que nous serons utiles à tous les peuples de bonne volonté. Affirmons-nous encore une fois en face de l'univers, car il est trop sûr que nous Latins, héritiers directs de Rome et d'Athènes, nous sommes la Civilisation!

LOUIS BERTRAND

(fragment del pròleg del llibre de poemes "Les chants séculaires" de Joaquim Gasquet, 1903)

En un recó de Barcelona, degradat a estones per la cantarella impia dels gramòfons, hi ha ara dos homes que l'enyorament emmetzinà en càstig d'haver massa amat la Itàlia. Per aquesta amor, esperitats ells tenen els ulls; el front, com calcigat. Per aquell enyorament senten la boca amarga i febreros els llavis. L'un d'aquests homes és l'artista Josep Aragay. L'altre, potser soc jo.

EUGENI D'ORS

XÈNIUS: *Italiae sacra fames*. "Glosari", *La Veu de Catalunya*, 12 de maig de 1919.

1- PRIMERES PASSES (1889-1906)

1.1 Les beceroles

“Joguina predilecta, un llapis”¹. Aquests mots, escrits pel mateix Josep Aragay, en unes notes autobiogràfiques conservades al Museu Municipal Josep Aragay de Breda, posen de manifest que la vocació pel dibuix es va desvetllar ben aviat en aquest artista barceloní, nascut el dia 3 d'agost de 1889, al carrer del Carme, prop de l'església de Betlem². Josep Aragay i Blanchar, batejat a la Catedral, era el tercer fill de Florenci (sastre de Cànoves) i Rosa (modista de Breda)³. El matrimoni Aragay-Blanchar, que s'havia establert primerament a Arbúcies (La Selva) –i que és on va néixer el seu primer fill, en Jaume– no trigaria a traslladar-se a Barcelona amb el convenciment que les expectatives de futur serien més favorables a la capital. Aquest pas va ser possible gràcies a la fermesa i l'empenta de la mare. Així ho explicava Josep Aragay, molts anys després, convençut que aquella decisió havia estat l'encertada:⁴

“La meva mare ens ha dut a la lluita amb ella i ella ens ha aixecat dels camps llaurats a la ciutat.

Jo he nascut certament a Barcelona, pro no hi hauria nascut si la meva mare no hagues tingut un ideal i una forsa increïble per realitzar-lo. Quant mon germa gran fou nat la meva mare va comensar a pensar en la ciutat, en les seves escoles i en el gran pervindre que s'hi obre als homes d'esperit i no va volguer que els seus fills vivissin ignorants en un recó de mon i obscurs en la monòtona vida dels pobles.

I aixis la nostra família portada per una ma ferma i segura va entrar a Barcelona ahont deviem neixer mes tart mon germa mitja i jo.”

Amb la mort prematura del pare, però, es produirà una situació familiar difícil que haurà d'afrontar la mare, mantenint, amb molta dificultat, els seus tres fills, Jaume, Modest i Josep (que tenia nou anys quan va morir el seu pare). La migrada economia familiar havia provocat que les visites dels cobradors es convertissin en un fet tan habitual com dramàtic. Segons havia explicat el mateix Aragay, va ser, curiosament, un dels cobradors que sovintejaven la casa qui, en veure els dibuixos del petit Josep va exclamar: “Té grapa aquest noi,

¹ Segons unes notes autobiogràfiques manuscrites de Josep Aragay, conservades al Museu Municipal Josep Aragay de Breda. En aquest manuscrit (de set pàgines) llegim: “Vocació infantil per al dibuix desde la primera infància. Joguina predilecta, un llapis.” (pàg. 1 del manuscrit). Es conserva un altra versió del manuscrit, gairebé idèntica, però de 5 pàgines, que podria ser un esborrany del primer, amb aquest mateix text.

² Segons consta a la partida de naixement, Josep Aragay Blanchar va néixer el dia 7 d'agost de 1889, malgrat que l'artista sempre havia dit que fou el dia 3, com així consta en les esmentades notes autobiogràfiques. En el darrer DNI de l'artista (expedit el 28 de maig de 1968), la data de naixement indicada és el dia 4 d'agost. Aragay va néixer al tercer pis del número 15 del carrer del Carme de Barcelona. Durant la seva joventut, Josep Aragay fixarà el domicili al carrer Urgell, número 25, 3er pis, 1ª porta, de Barcelona.

³ Florenci Aragay i Vila (amb 23 anys) i Rosa Blanchar i Pi (amb 24 anys) s'havien casat a l'església parroquial d'Arbúcies el 22 d'abril de 1879 (segons consta en el “Libro de desposorios” de la parròquia d'Arbúcies d'aquell any).

⁴ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Siena, 24 de juliol de 1916.

farà carrera”⁵. I va ser, precisament “la grapa” –que és sinònim de força, nervi, energia, vigor i temperament– una de les qualitats que definirien l’estil de Josep Aragay, que no trigaria en convertir-se en un dels artistes més reconeguts de la Catalunya noucentista. Val a dir, en aquest sentit, que amb només setze anys, Aragay ja farà les primeres col·laboracions com a dibuixant al setmanari infantil *En Patufet*.

De ben petit sempre havia destacat com un bon estudiant⁶. Seguint els consells de la mare –que va procurar estudis suficients per a tots els fills–, Josep Aragay cursava el peritatge tèxtil, uns estudis que mai no va utilitzar. També va estudiar francès, durant dos anys (de 1908 a 1910), en una acadèmia situada al número quatre de la Rambla de Canaletes. La vocació infantil d’Aragay continuava encara sent la mateixa i ben aviat –conseqüent amb el seu neguit– es formaria com a artista. D’aquesta manera, el jove Aragay es matriculava a l’Escola de la Llotja l’any 1907, però l’abandonaria el mateix any per ingressar a l’escola d’art de Francesc Galí, on va estudiar fins a l’any 1911 i en la qual va destacar com un dels alumnes més reeixits.

També era un gran aficionat a la poesia i al futbol, esport que practicava, sobretot, durant les vacances que any rere any els Aragay feien a Breda, el poble de la mare. Josep Aragay havia format part del Club Ibèric, el primer equip de futbol creat a Breda, fundat durant la temporada 1912-1913 per un grup de joves del municipi. Val a dir que la vinculació de Josep Aragay amb el poble de Breda es remunta als primers anys de la seva infantesa, quan feia llargues estades a Can Cebrià amb els seus oncles i cosins.

1. 2 Les primeres publicacions a *En Patufet*

El 3 de gener de 1904 apareixia en català el primer número del setmanari infantil *En Patufet*. La revista, que editava i dirigia Aureli Capmany i Farrés, va arrelar ben aviat en el teixit social català i es va afiançar com un referent pedagògic que, tal com va escriure l’empresari i activista cultural Lluís Carulla, “substituí milers de mestres de l’escola estatal”⁷. Així mateix ho explicava l’historiador Lluís Solà i Dach: “*En Patufet*, a través dels seus 1.806 números, va ensenyar de llegir i d’escriure en català a gairebé tres generacions”⁸. Així, de la forma més divertida, els dibuixants i els redactors del setmanari havien

⁵ En una carta de Josep Aragay dirigida a un amic de Vilanova i la Geltrú, Abdón Soler (Breda, 31 d’octubre de 1972), l’artista es refereix a aquest episodi de la seva infantesa: “Ara mateix per mi es difícil que us parli de la grapa meva que va posar de moda un cobrador del lloguer de la casa on vivíem quant al anar la meva mare a pagar-lo, ell li va preguntar que és això que té penjat a la paret i ella va dirli es un dibuix d’aquest vaillet que li ha overt la porta (...) i ell va contestar, doncs té grapa aquest noi farà carrera”. Vegeu també: TRUNAS, M.; NASPLEDA, J. a “Josep Aragay. Notes per a una biografia” dins de *Josep Aragay, Pintura Bíblica*. Ed. Parròquia de Breda, Palahí Arts Gràfiques, S.C., Primera Edició, octubre 1991, pàg.13. Vegeu també: CIRICI, Alexandre: “Josep Aragay energia, programa i evasió”. *Serra d’Or*, any X, núm. 101, 15 de febrer de 1968, pàg. [143] 63.

⁶ En una nota publicada al diari *La Vanguardia*, el 23 de juliol de 1903, pàg.2, ja trobem referenciat un dels primers èxits del jove estudiant: “Han terminado los exámenes generales del Carmen ganando las oposiciones a premios extraordinarios los alumnos: D. José Aguilar, D. J.M. Martí, D. José Aragay, D. Ramón Osos y D. Enrique Margos.”

⁷ CARULLA, Lluís: “Evocació al meu Folch i Torres”, dins de *Josep M. Folch i Torres. Per a una cultura catalana majoritària*. Ed. Fundació Jaume I, Nadala any XIV, Barcelona, desembre de 1980, pàg. 3.

⁸ SOLÀ i DACHS, Lluís: *L’humor català (núm.3). La premsa humorística (II)*. Ed. Bruguera, SA, Paret del Vallès, Barcelona, 1979, pàg. 11.

adquirit la responsabilitat de distreure, formar, moralitzar i catalanitzar els infants d'un país ple de mancances en l'àmbit cultural i educatiu. El tarannà de la publicació, com explicarà també Lluís Carulla, havia aconseguit seduir d'igual manera la mainada i també la gent més gran:

“*En Patufet*, suplia el mestre per menys de cinc cèntims per setmana i nen. I dic menys de cinc cèntims, perquè un exemplar d'*En Patufet*, passava d'unes mans a les altres dels nens i després, encara als pares i als avis.”⁹

Certament, era fàcil trobar un *Patufet* a la majoria de les llars de Catalunya, tant en els ambients rurals com a les ciutats. El jove Aragay sentia gran admiració per Gaietà Cornet, el popular dibuixant de *Cu-Cut!* i *En Patufet*, i va ser el mateix Cornet (que era el director artístic de la publicació) qui, en veure el seus dibuixos, li va encarregar, l'any 1906, el primer acudit. Aleshores, i des de 1905, la revista era dirigida per Josep Morató i editada per Josep Baguñà¹⁰, que també era l'editor del setmanari satíric catalanista *Cu-Cut!* des de 1902.

En una carta d'Antoni Brugué, amic personal d'Aragay, llegim: “Estem contents d'haver-li pogut proporcionar l'alegria de retrobar el seu primer dibuix. Està publicat el mes de maig de 1906, però a aquest i en el mateix any hem trobat quasi una dotzena més de dibuixos de vostè.”¹¹ Aquestes ratlles –que corroboren els resultats de la nostra recerca– confirmen que el primer dibuix signat per l'artista a *En Patufet* apareix a la revista número 122, any III, pàgina 277, de 6 de maig de 1906.¹² Estem parlant, per tant, del debut de Josep Aragay com a dibuixant, com a artista, en una de les revistes amb més acollida popular del país.

En aquest primer dibuix, que recorda els de l'admirat Gaietà Cornet, Aragay es recrea en un acudit que, entre “suat” i innocent, representa un parell de

⁹CARULLA, Lluís: “Evocació al meu Folch i Torres”, dins de *Josep M. Folch i Torres. Per a una cultura catalana majoritària*. Ed. Fundació Jaume I, Nadala any XIV, Barcelona, desembre de 1980, pàg. 3.

¹⁰ A finals de 1904 Aureli Capmany va traspasar els drets de publicació d'*En Patufet* a Josep Baguñà, l'editor de *Cu-Cut!*

¹¹ Carta d'Antoni Brugué a Josep Aragay. Barcelona, 24 de gener 1962.

¹² La carta d'Antoni Brugué demostra que Josep Aragay no recordava amb exactitud la data de publicació del seu primer acudit i, en conseqüència, a quina edat va començar a publicar. D'aquí que, en diferents converses o entrevistes, Aragay es referís sempre a aquest fet indicant una edat aproximada que oscil·lava entre els 14 i els 16 anys. Així consta, també, en les notes autobiogràfiques conservades al Museu Municipal Josep Aragay: “Entre els 14 i els 16 anys publico els meus primers dibuixos al setmanari infantil de l'època el *Patufet*”. (Pàg. 1, de l'esborrany del manuscrit autobiogràfic). Aquest “ball d'edats” ha provocat, fins i tot, que les millors ressenyes biogràfiques de l'artista hagin estat errònies en aquest sentit. Així, Alexandre Cirici a “Josep Aragay energia, programa i evasió”. *Serra d'Or*, any X, núm. 101, 15 de febrer de 1968, pàg. [143] 63, afirma: “A l'etapa d'infant correspongué el primer dibuix publicat a “*En Patufet*”, (1903) on Cornet va estimar el seu grafisme i li va encarregar el típic acudit poca-solta...” Cirici, a més, comet un doble error ja que el 1903 la revista *En Patufet* no estava fundada (el primer número apareix el 3 de gener de 1904). Així mateix, Marcel·lí Trunas a “Josep Aragay. Notes per a una biografia” dins de *Josep Aragay, Pintura Bíblica*. Ed. Parròquia de Breda, Palahí Arts Gràfiques, S.C., Primera Edició, octubre 1991, pàg.14, escriu: “Als 14 anys ja li varen publicar un dibuix a la revista *Patufet*”. Cal, per tant, rectificar aquest malentès i confirmar que Aragay té setze anys, a punt de complir els disset (el mes d'agost) quan realitza aquesta primera col·laboració corresponent al 6 de maig de 1906. Durant aquell any Aragay realitzarà, encara, tretze acudits més: núm. 125, any III, 26 de maig de 1906; núm. 126, any III, 2 de juny de 1906; núm. 128, any III, 16 de juny de 1906; núm. 129, any III, 23 de juny de 1906; núm. 130, any III, 30 de juny de 1906; núm. 131, any III, 7 de juliol de 1906; núm. 132, any III, 14 de juliol de 1906; núm. 133, any III, 21 de juliol de 1906; núm. 134, any III, 28 de juliol de 1906; núm. 135, any III, 4 d'agost de 1906; núm. 137, any III, 18 d'agost de 1906; núm. 138, any III, 25 d'agost de 1906, i núm. 150, any III, 17 de novembre de 1906.

jovenets de casa bona –un d'ells amb un gosset– que estableixen el diàleg següent (fig. 1):

-¿Que es teu aquet gos?

- Sí, noy.

- Donchs, mira; no us assembleu gens.

D'aquesta manera, entre el mes maig i el mes novembre de 1906, trobarem fins a catorze col·laboracions signades per un Aragay que posarà el seu nom al costat del dels grans dibuixants del moment: Joan Llaverias, Joan Garcia-Junceda (Titella), Feliu Elias (APA) i el mateix Gaietà Cornet. El jove dibuixant havia utilitzat les signatures següents: “Joseph Aragay”, “JAragay” i el cognom “Aragay” escrit dins d'un pentàgon (fig.15). Aquesta darrera grafia sembla inspirada també en la cèlebre signatura jeroglífica del seu dibuixant de referència, el qual inseria el mot “net” dins el dibuix d'un cor per tal de suggerir el cognom “Cornet”.

Els dibuixos del jove debutant mostren una línia clara, ben definida i un traç sorprenentment segur. És massa aviat, però, per cercar en aquests dibuixos primerencs el nervi i la força d'aquell grafisme abarrocat que l'acabaria popularitzant com a dibuixant. Aragay encara no ha estat “contagiat” per les directrius, els consells o les normes de cap escola ni acadèmia i hom suposa – com ja hem indicat– que l'única via d'influència en aquell primer moment és producte de l'observació atenta dels ninots del “mestre” Cornet¹³. Cal dir que aquest darrer sentia especial predilecció pel gran dibuixant francès Gustave-Henri Jossot (1866-1951), del qual en rebrà certa influència.¹⁴

La identificació d'Aragay amb Gaietà Cornet es fa palesa, sobretot, en la construcció i la caracterització dels personatges més diversos. En els acudits d'Aragay podem trobar noiets camaprims, vestits amb calça curta i grossos sabatots com a principals actors de les situacions més quotidianes relacionades amb el joc i l'escola (fig. 1, 3, 4 i 9). Aquests vailets de nas petit i arremangat –a la manera del popular Patufet que va crear Antoni Muntanyola (Amyc)– protagonitzen les típiques trifulgues que els nois d'aquesta edat tenen amb els pares o els mestres (fig. 5, 6, 11 i 13). Així mateix, Aragay, igual que el seu mestre, cercarà en l'imaginari popular la caracterització de pagesos grassos i enfaixats, fumadors de pipa i bevedors de taverna (fig. 2). Però també hi trobarem senyors de ciutat perfectament abillats, amb jaqueta, corbatí, barret i bastó (fig. 7, 10 i 12), o homenots estrafolaris, poca-soltes i panxacontents (fig.8); així com la imatge recurrent del tradicional xicot amb barretina (fig. 14).

Es tracta generalment de figures aïllades, sense paisatge, però amb una composició acurada i ben resoltes de dibuix. Així i tot, hem de parlar, també, d'algunes composicions més elaborades on els personatges han estat ambientats en el marc escènic que requereix la situació. D'aquesta manera, un horitzó amb una masia i dos pallers ens diu que som a pagès i un interior

¹³ A les referides notes autobiogràfiques de Josep Aragay, llegim: “Gran admiració per en Cornet creador de les imatges tant populars aleshores del Cucut i del Patufet”.

¹⁴ PRAT i UBACH, Pere: “Vida física i moral de Junceda”, pàg. 9, dins de *Junceda*, Ed. Amics de Junceda, Fomento de las Artes Decorativas, Barcelona, 1952.

decorat amb un luxós mobiliari ens pot situar en un pis de la burgesia barcelonina.

A partir de 1907 –l'any que l'artista ingressarà a la Llotja– ja no trobarem més dibuixos de Josep Aragay a *En Patufet*. Malgrat que l'etapa en què va col·laborar en aquest setmanari va ser curta, tot feia pensar, vistos els resultats, que Aragay ja apuntava, decididament, com una autèntica promesa en el camp de les arts plàstiques.

1.3 Una col·laboració a *Cu-Cut!*

En una carta de Joan Aguado, llibreter de vell i gran admirador d'Aragay, llegim textualment:¹⁵

“Plau-me enviar-li (Perquè crec que li agradarà) un número del “Cu-Cut” de l'any 1906, en l'índex del qual hi ha el seu nom, i dintre d'ell un dibuix seu, almenys que jo hagi vist car no se si per aquells temps vosté tenia algún seudonim, hi n'hi ha d'altres.”

Certament, tal com indica l'amic de l'artista, Joan Aguado, el 26 de juliol de 1906, es publica un acudit signat per Aragay a la revista número 218, pàgina 230, de *Cu-Cut!* (fig. 16). El popular i controvertit “setmanari de gresca amb ninots” havia nascut l'any 1902 al redós de *La Veu de Catalunya*, l'òrgan periodístic de la Lliga Regionalista. La col·laboració d'Aragay a *Cu-Cut!* apareix quan l'artista –a punt de complir els disset anys– es troba en plena etapa productiva, fent dibuixos per *En Patufet*.

De fet, els dibuixants i els redactors d'*En Patufet* i de *Cu-Cut!* (Cornet, Llaverias, Junceda, Feliu Elias, Opisso, Muntanyola...) col·laboraven indistintament en una i altra revista. Aquesta ambivalència era ben lògica si tenim en compte que el director artístic d'ambdues publicacions era el mateix Cornet i que a partir del mes d'agost de 1905 les redaccions dels dos setmanaris compartien un únic sostre al carrer Cardenal Cassanyes (Riera del Pi), número 4, on l'editor Josep Baguñà regentava, a més, una llibreria. És possible, doncs, que Josep Aragay, com la resta de col·laboradors, proposés els seus dibuixos, igualment, per a una o altra publicació, tot i que, per raons d'edat, els seus acudits eren més adients per a la revista infantil.

Amb tot, cal dir que Josep Aragay mai no va parlar de cap col·laboració feta a *Cu-Cut!* De fet, en cap dels seus articles, ni en els apunts autobiogràfics, ni en les diferents ressenyes que s'han dedicat a l'artista es recull aquest testimoni. Potser ho havia considerat un fet irrellevant o, qui sap, potser ni tan sols no ho recordava. No deixa de ser estrany, però, que Aragay no es referís mai a aquesta col·laboració, la qual cosa també ens podria fer pensar que el dibuix, degudament signat, hagués estat derivat de *En Patufet* a *Cu-Cut!* sense que el propi artista ho sabés, tenint en compte que la direcció de les dues revistes estava formada per les mateixes persones. Pel que fa al text de l'acudit, queda

¹⁵ Carta de Joan Aguado a Josep Aragay. Barcelona, 7 de novembre de 1963.

clar que va ser fet expressament per a *Cu-Cut!* ja que hi consta explícitament el nom del setmanari.

En el dibuix es poden veure dos homes amb barret, vestits amb elegància i en posició de conversa. L'un –que escolta amb certa perplexitat– llueix un vestit fosc i un bastó; l'altre –que gesticula tot parlant– porta un vestit clar i fuma amb pipa:

A CAN ¡CUCUT!

–Això de que als catalans ilustres els posin a la galeria, al estiu me va molt bé, però al hivern, ¡què vol que li digui!

Si bé, doncs, podríem considerar l'aportació d'Aragay a *Cu-Cut!* com un fenomen aïllat o de relativa importància, creiem, tanmateix, que es tracta d'un símptoma inequívoc de reconeixement i consideració vers l'obra d'un dibuixant molt jove. Aragay, per tant –encara que sigui de forma puntual–, ja s'ha començat a guanyar la confiança dels grans professionals.

Com a curiositat i per situar els primers moments del dibuixant en el context adient, cal dir que la col·laboració d'Aragay arribava mig any després del conegut episodi en què un grup d'oficials de la guarnició de Barcelona assaltava la redacció de *Cu-Cut!* L'escamot reaccionava contra l'aparició d'un acudit de Junceda, publicat en el número 204, del 23 de novembre de 1905, en el qual es ridiculitzava l'exèrcit espanyol¹⁶. El setmanari va ser suspès per ordre de l'autoritat militar i no es va aixecar la suspensió fins al 28 d'abril de 1906, data en què apareix el número 205. L'acudit d'Aragay, per tant, serà publicat tres mesos després del retorn a la pretesa “normalitat”¹⁷.

El dibuix, que fou signat com a “JAragay”, presenta una qualitat excel·lent, pròpia d'un dibuixant madur, experimentat i convençut de llurs qualitats. Els ninots d'Aragay –en consonància amb els que publicava a *En Patufet*– mostren una línia acurada i segura, un traç polit i clar, un grafisme ben definit i avesat a aquesta mena de col·laboracions. El treball atent d'Aragay, “verge”, lliure d'influències forànies i lliçons acadèmiques, progressava al costat dels grans mestres, amb els quals ja compartia –amb més o menys mesura– una quota presencial a les pàgines dels dos setmanaris humorístics amb més implantació social al territori català.

¹⁶ Del número 204, que va ser denunciat i requisat per la policia, en sortiria una segona edició sense la caricatura de Junceda. Unes notes editorials, sota el títol “Suma y sigue” –en clara al·lusió a la “col·lecció” de denúncies que ja sumava el setmanari– posava els fets al coneixement dels lectors. L'editorial comença dient: “Vaja, ja'ns han tornat a copar el número abans de sortir al carrer. A la cuenta'n tenen la culpa la “Lista de la bogadera” y un ninot. Donchs perdonin els blanchs.” *Cu-Cut!* núm. 204, any IV de 23 de novembre de 1905, pàg. 738 i 739.

¹⁷ Els fets de novembre de 1905 van indignar la societat civil i la classe política catalana. A Madrid es va generar una greu crisi ministerial i es va activar la promulgació de la famosa Llei de Jurisdiccions. L'aixecament de la suspensió del setmanari es produeix gràcies a l'alçament de la suspensió de garanties. Cal assenyalar en aquest sentit que, poc després de la restitució del setmanari, els números 227 i 229 també foren denunciats. Vegeu: SOLÀ i DACHS, Lluís: *L'humor català (núm.2). La premsa humorística (I)*. Ed. Bruguera, SA., Parets del Vallès, Barcelona, 1978, pàg. 226 i 227.

1.4 L'any 1906, una data clau

El fet que Josep Aragay comenci a publicar els seus primers dibuixos a *En Patufet* i a *Cu-Cut!* el 1906 és prou significatiu per considerar aquest any com l'inici de la seva carrera artística.

Podríem dir, per tant, que Aragay apareix a l'escenari artístic del país el mateix any que s'enceta "oficialment" a Catalunya un dels períodes d'abast social, cultural i polític més importants de la nostra història: el Noucentisme. Cal assenyalar, però, que a finals del segle XIX i a les primeries del XX ja s'havien generat certes reaccions a favor dels nous valors que calia projectar amb l'arribada del nou-cents. Amb tot, la historiografia catalana ha convingut considerar el 1906 com la data d'inici, tenint en compte, sobretot, la confluència d'una sèrie de fets transcendents. Així, per exemple, el 1906, es celebrava a Barcelona el Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana. El mateix any, Eugeni d'Ors començava a publicar el "Glosari" a les pàgines de *La Veu de Catalunya*, a través del qual s'anirà forjant el codi ètic i estètic del moviment i on s'encunyarà, per primera vegada, el mot "Noucentisme". Aquell mateix any, també, Josep Carner publicaria *Els fruits saborosos*, Miquel Costa i Llobera les *Horacianes* i Enric Prat de la Riba *La Nacionalitat Catalana*.

El projecte noucentista, que ultrapassava, de llarg, l'àmbit estrictament artístic o literari era canalitzat a través de l'acció política de la Lliga Regionalista, el partit hegemònic de la burgesia catalana que governava Catalunya amb Enric Prat de la Riba al capdavant. Calia convertir Catalunya en un país modern, competitiu i culte. D'aquesta manera, l'empresa cultural de la Mancomunitat es va anar dotant amb els anys dels instruments necessaris per assolir llurs objectius. Aquest impuls es concretava, principalment, en la creació d'una xarxa d'institucions i infraestructures fonamentals, destinades al redreçament nacional del país. Així, per exemple, es creava l'Institut d'Estudis Catalans (1907), l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913), la Biblioteca de Catalunya (1914), l'Escola de Bibliotecàries (1915) i la xarxa de Biblioteques Populars, així com l'Escola Superior dels Bells Oficis (1915) on Aragay exercirà com a professor entre 1919 i 1923. Aquest esperit, aquesta voluntat, és la que clamarà el mateix Eugeni d'Ors –l'intel·lectual orgànic de Prat de la Riba– quan escriu: "Au!, de pressa, de pressa!, vinguen Museus, vinguen Acadèmies, vinguen Exposicions, vinga Cultura, vinga Educació, vinga Vida Civil..."

Podríem dir, per tant, que les primeres passes de Josep Aragay com a artista, però també com a ciutadà, estaran vinculades al projecte noucentista. Si bé aleshores Aragay encara era molt jove –i per tant no creiem que mesurés les seves accions per cap altre motiu que no fos per veritable "amor a l'art"– no podem passar per alt que l'artista s'estrena estampant la seva signatura en dos setmanaris estretament lligats als interessos de la Lliga. Amb aquest fet col·lateral, però, s'enceta –més enllà de la pròpia qüestió artística– un àmbit de relacions, una determinada manera d'actuar i, no gaire a la llarga, també, una forma de pensar.

Si *La Veu de Catalunya* funcionava com a diari "oficial" del partit d'Enric Prat de la Riba i de Francesc Cambó, cal indicar que la fundació de *Cu-Cut!* i *En*

Patufet tenia molt a veure, també, amb l'estratègia política del mateix partit. Un fet ben il·lustratiu –explicat per Lluís Solà Dachs, recollint el testimoni de Pere Prat i Ubach– és que el nom del setmanari *Cu-Cut!* havia estat proposat pel mateix Francesc Cambó, el qual es trobava reunit en el primer consell de redacció.¹⁸

“Ultimant la realització artística i tècnica de la nova revista, els qui havien de compondre, en principi, la flamant redacció, es reuniren al local del diari *La Veu de Catalunya*, en la qual en Cornet dibuixava. Ara calia trobar-li un títol escaient. Amb els reunits es trobava Francesc Cambó... Quin nom posar-li? Calia que resultés original, inesperat... *Cu-Cut!*, féu sobtadament Cambó per pura facècia. La sonoritat mofeta de la interjecció féu molta gràcia als assistents i la declararen tot seguit feta expressa per al setmanari a punt de néixer.”

L'aparell de la Lliga i la xarxa d'influències dels seus homes s'estenia arreu on era possible, per tal d'incidir socialment i consolidar el propi projecte. Justament, si *La Veu de Catalunya* defensava els interessos de la burgesia catalanista a través del “rigor” periodístic, el *Cu-Cut!* havia estat creat al servei dels mateixos interessos, com un instrument per a fer la “feina bruta”; això sí, de la forma més irònica, sarcàstica i divertida. En *Patufet*, creat un parell d'anys després, havia de completar aquesta acció d'adoctrinament entre els més menuts.

És aquest el primer àmbit de referència de Josep Aragay i és aquesta –encara que sigui de forma tangencial i ingènua– la primera topada de l'artista amb el “món real”. Així, les col·laboracions aparegudes als dos setmanaris representen el primer “document” que acredita la condició d'Aragay com a “personatge públic”. Cal, per tant, situar les beceroles artístiques d'Aragay en aquest marc sociocultural, on el jove artista tindrà el punt d'arrencada i on acabarà assentant els fonaments ideològics de la seva carrera artística.

Si bé l'any 1906, Aragay ja ha encetat tímidament els primers contactes amb el món professional de les arts gràfiques, l'artista és ben conscient que li queda encara molt camí per endavant. És per aquest motiu que decideix iniciar la seva formació com a artista.

¹⁸ SOLÀ i DACHS, Lluís: *L'humor català (núm.2). La premsa humorística (I)*. Ed. Bruguera, SA, Parets del Vallès, Barcelona, 1978, pàg. 225.

Figura núm. 1



Josep Aragay (Joseph Aragay) : primer acudit de l'artista publicat a la revista "En Patufet", núm. 122, any III, de 6 de maig de 1906, pàg. 277. A la part superior, reproduim la capçalera corresponent a aquest número.

Figura núm. 2



Josep Aragay (ARAGAY):acudit publicat a la revista infantil "En Patufet", núm. 125, any III, de 26 de maig de 1906, pàg. 330.

Figura núm. 3



Josep Aragay (ARAGAY):acudit publicat a la revista infantil "En Patufet", núm. 126, any III, de 2 de juny de 1906, pàg. 343.

Figura núm. 4



Josep Aragay (JArabay):acudit publicat a la revista infantil "En Patufet", núm. 128, any III, de 16 de juny de 1906, pàg. 380.

Figura núm. 5



Josep Aragay (JArabay):acudit publicat a la revista infantil "En Patufet", núm. 129, any III, de 23 de juny de 1906, pàg. 395.

Figura núm. 6



Josep Aragay (JAragay): acudit publicat a la revista infantil "En Patufet", núm. 130, any III, de 30 de juny de 1906, pàg. 409.

Figura núm. 7



Josep Aragay (JAragay): acudit publicat a la revista infantil "En Patufet", núm. 131, any III, de 7 de juliol de 1906, pàg. 422.

Figura núm. 8



Josep Aragay (JAragay): acudit publicat a la revista infantil "En Patufet", núm. 132, any III, de 14 de juliol de 1906, pàg. 442.

Figura núm. 9



Josep Aragay (JAragay): acudit publicat a la revista infantil "En Patufet", núm. 133, any III, de 21 de juliol de 1906, pàg. 461.

Figura núm. 10



Josep Aragay (JAragay):acudit publicat a la revista infantil "En Patufet", núm. 134, any III, de 28 de juliol de 1906, pàg. 470.

Figura núm. 11



Josep Aragay (JAragay):acudit publicat a la revista infantil "En Patufet", núm. 135, any III, de 4 d'agost de 1906, pàg. 494.

Figura núm. 12



Josep Aragay (JAragay):acudit publicat a la revista infantil "En Patufet", núm. 137, any III, de 18 d'agost de 1906, pàg. 525.

Figura núm. 13



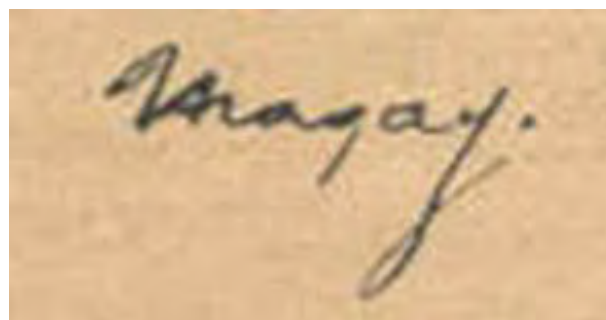
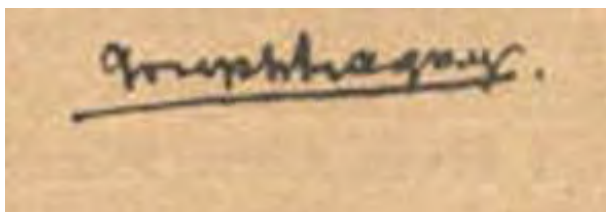
Josep Aragay (JAragay):acudit publicat a la revista infantil "En Patufet", núm. 150, any III, de 17 de novembre de 1906, pàg. 731.

Figura núm. 14



Josep Aragay (JAragay): endevinalla publicada a la revista infantil "En Patufet", núm. 138, any III, de 25 d'agost de 1906, pàg. 541.

Figura núm. 15



Signatures utilitzades per Josep Aragay durant l'etapa de col·laborador a "En Patufet", l'any 1906: "Joseph Aragay", "JAragay" i el cognom "Aragay" escrit dins un pentàgon.

Figura núm. 16



Josep Aragay (JArabay): acudit publicat al setmanari satíric "Cu-Cut!", núm. 218, any V, de 26 de juliol de 1906, pàg. 230. A la part superior, reproduïm la capçalera corresponent a aquest número.

2- EL NOUCENTISTA BARROC (1907-1916)

2.1- Formació i primeres influències

Els primers estudis artístics de Josep Aragay van ser a l'escola de la Llotja de Barcelona, a la classe del mestre Josep Pascó, l'any 1907. El jove Aragay, però, en desacord amb els mètodes pedagògics del mestre, decideix abandonar l'escola aquell mateix any. Així ho explicava Alexandre Cirici, per boca del propi Aragay, en referir-se a aquest mateix episodi: "Pascó no sabia ensenyar. Quan veia el seu cargol tan mal fet, girava full i en feia un de tot llepadet."¹ És a la Llotja on coneix Joaquim Folch i Torres i Joan Vilàs. I va ser aquest darrer qui li va recomanar l'escola d'art de Francesc d'Assís Galí².

El mestre Galí havia fundat la pròpia acadèmia d'art l'any 1906, sota el terrat de la casa número quatre del carrer de la Cucurulla, a pocs metres de la font de Santa Anna de Barcelona. Galí només tenia vint-i-sis anys i, malgrat la curta diferència d'edat amb els alumnes, el respecte era absolut i recíproc. Aquella escola privada –on ja es respirava, a fons, la nova i puixant alenada noucentista³– s'havia convertit, per a molts joves artistes, en una alternativa als mètodes massa academicistes de la Llotja. Josep Francesc Ràfols, per exemple, fent referència a l'escola de Galí, havia escrit: "Era un crit de protesta contra els rescalfats de *Llotja*, un ressò dins les joventuts pictòriques del gust i les teoritzacions noucentistes". Josep Aragay, que havia ingressat a l'acadèmia de Francesc d'Assís Galí l'any 1907, hi romandrà fins al 1911. Durant aquells anys de formació, Aragay coincideix amb bona part dels grans noms de l'art català contemporani, com és el cas dels pintors Ignasi Mallo, Manuel Humbert, Francesc Vayreda, Enric Cristòfol Ricart, Jaume Mercader, Joan Mirambell o Rafael Benet; així com de l'escultor Esteve Monegal, del joier Ramon Sunyer i dels arquitectes Nicolau Rubió i Tudurí, Cèsar Martinell, Joan Bergós, Ramon Raventós, Antoni i Ramon Puig Gairal i Josep Francesc Ràfols entre tants d'altres.

Les lliçons de Galí sobrepassaven la rigidesa i els mètodes convencionals de les escoles oficials. Eren classes disteses, estimulants, creatives, en què el màxim objectiu era que cadascú tragués el millor de si mateix. Són ben

¹ CIRICI, Alexandre: "Josep Aragay energia, programa i evasió". *Serra d'Or*, any X, núm. 101, 15 de febrer de 1968, pàg. [143] 63.

² ARAGAY, Josep: Notes autobiogràfiques conservades al Museu Municipal Josep Aragay de Breda. En el manuscrit llegim: "Vers 1907 matrícula a Llotja a la classe del mestre Pascó amb resultat negatiu. Allà vaig conèixer a en Joaquim Folc i a en Vilàs. Aquest darrer em recomanà en Francesc Galí com a mestre" (pàg. 1 del manuscrit).

³ En un article sobre Francesc d'Assís Galí, Alexandre Cirici-Pellicer sintetitza molt bé el substrat ideològic que imperava a l'escola. Així, amb la transmissió d'una sèrie de valors que abraçaven un llenguatge plàstic i iconogràfic, carregat de connotacions mediterraneistes i classitzants, s'anava configurant un programa estètic, prototípic, definidor de l'ideari noucentista: "L'Escola posà en circulació una idea de la Catalunya mediterrània, un xic grega, molt florentina i fortament pagesa i marinera, amb un concepte de la plàstica entre Cézanne i Signorelli, una gramàtica de les formes closes, més de Modigliani que no d'Ingres, uns traspassos cubistes, i una temàtica de noies de poble i vaillets, de càntirs i atzavares, d'orenetes i cistells de fruita, de velers i campanars, d'un barroquisme que s'anava afinant, fent-se esvelt, en un deliciós manierisme franc i ple de salut". Vegeu: CIRICI, Alexandre: "Francesc d'Assís Galí, l'home de tota una època". *Serra d'Or*, any IV, núm. 12, desembre de 1962, pàg. 62 i 63.

coneguts, per exemple, els exercicis de tacte que el mestre havia receptat a Joan Miró (que va assistir a l'Acadèmia Galí des del 1912 fins al 1915) per tal d'estimular-ne la percepció dels volums. I són ben conegudes, també, les famoses audicions musicals durant les quals calia connectar el so i la plàstica; així com les excursions dels dissabtes al monestir de Sant Cugat, a la catedral de Barcelona, al laberint d'Horta, al port de Barcelona i les passejades pel Montseny. Aquestes excursions no estaven plantejades per sortir a dibuixar o a pintar al natural, sinó que havien de ser un exercici per aprendre a observar i a entendre l'art i la natura. En tornar, els alumnes podien pintar i dibuixar, però també podien tocar el piano, llegir poesia o fer tertúlia. Galí els ensenyava a "veure" i a "sentir". Galí, tal com havia dit el propi Aragay, era un home que "posava els seus deixebles en contacte amb el món."⁴

Els mètodes renovadors de Francesc Galí van merèixer l'elogi de molts dels seus deixebles. El mateix Josep Aragay, en un article publicat l'any 1915 a *Vell i Nou*, titulat "En Francesc Galí com a mestre", reconeixia els valors professionals i humans del seu mestre:⁵

"(...) en el càs del meu mestre, en Francesc Galí, no solsament se tracta d'un pedagog, sinó d'una veritable vocació per la protecció, per l'ajuda fins al sacrifici, per l'ensenyança més generosa i pel bon concell i per la cessió de tots els beneficis que's posseixen conscientment i pels que's coneixen sense posseir-los. Se tracte d'un veritable home generós i de gran talent, d'un home que sap ensenyar fòrmules i que té l'habilitat de canalitzar les aspiracions de cada deixeble dins les seves pròpies aptituds."

Galí va ser capaç d'encomanar entusiasme, de generar il·lusió, de desvetllar talents endormiscats. Galí era, segons Aragay, "el mestre que ensenyava a saber":⁶

"(...) en Galí és el desvetllador de les aptituds de cadascú; no el cerquin per mestre els qui vulguin anar disfregats de farça, ja sigui noucentista, ja vuitcentista. No dirà a ningú de quin color es pinten els arbres com en altres temps, ni li ensenyarà ço que sigui moda del dia. Que no hi vagin els qui no vulguin passar per la vergonya de veure's amb la seva pròpia cara; però que hi corrin aquells qui, essent joves encara, i necessitats de consell, no esperen altra cosa de ningú sinó d'ells mateixos, perquè amb en Galí hi trobaran, no l'home qui ensenya el que sap, sinó el que ensenya a saber."

Amb tot, més enllà de la pretesa llibertat creativa que Galí donava als alumnes o de la voluntat del mestre per tal de potenciar les aptituds individuals d'aquests, no podem passar per alt, tampoc, les possibles influències que s'exerceixen entre un i altres a causa del treball conjunt i el diàleg artístic que

⁴ ARAGAY, Josep: "En Francesc Galí com a mestre". *Vell i Nou*. Any I. Núm. 1, 15 de maig de 1915, pàg. 6.

⁵ ARAGAY, Josep: "En Francesc Galí com a mestre". *Vell i Nou*. Any I. Núm. 1, 15 de maig de 1915, pàg. 5.

⁶ ARAGAY, Josep: "En Francesc Galí com a mestre". *Vell i Nou*. Any I. Núm. 1, 15 de maig de 1915, pàg. 6.

s'establia diàriament. Enric Cristòfol Ricart, que havia coincidit amb Josep Aragay a l'acadèmia, reconeix aquest fet en el seu llibre de memòries:⁷

“El taller particular no el tenia en el mateix pis de l'escola. Ell, coneixent o bé tement la influència que podia escampar entre els seus deixebles, no hauria volgut que nosaltres veiéssim les obres que ell produïa. Així i tot, però, la influència que del pintor Galí rebíem els alumnes era extraordinàriament manifesta.”

El mateix E.C. Ricart admetia que les possibles influències que es podrien haver generat a causa d'alguns esdeveniments artístics celebrats a Barcelona durant aquells anys –com és el cas de l'Exposició d'Art Polonès realitzada a les Galeries Dalmau, del 18 de maig al 18 de juny de 1912, o l'Exposició d'Art Cubista, també feta a les Galeries Dalmau, entre el 20 d'abril i el 10 de maig de 1912– no van ser prou per esvaïr “l'emboïment general” que tenien els carbonets i les pintures dels deixebles de Francesc Galí:⁸

“... els nostres dibuixos de can Galí continuaven essent emboïrats de carbó i realçats amb quatre tocs de pa tou. El goig de fer una línia fina i precisa no el vaig poder sentir mai a l'escola Galí.”

És en aquest sentit que podríem fer evidents alguns símptomes del lògic “contagi” que es genera entre Aragay i Galí després de tants anys de convivència artística. En aquest cas, però, no ens referim al típic cas on el deixeble rep les influències del mestre i aquest darrer l'acaba engolint dins dels propis mètodes. En el cas de Galí i Aragay existeix un intercanvi d'experiències comunes –més o menys equilibrades– que donarà resultats on les coincidències en l'estil, en la composició o en la iconografia són més que notables.

Josep Aragay arribava a l'acadèmia de Francesc Galí seduït per l'obra de Frank William Brangwyn. Aragay, amb divuit anys, havia vist l'obra del pintor anglès, d'origen belga, durant la V Exposició Internacional de Belles Arts i Indústries Artístiques de Barcelona, l'any 1907. La mostra reunia obres de Renoir, Sisley, Manet, Monet o Pissarro entre tants d'altres, però Aragay va preferir les composicions boïoses i enfosquides, denses i abarrocades que omplien la sala número setze de l'exposició, dedicada a Brangwyn. I és aquí, precisament, sota la influència de l'artista anglès, on trobem el primer punt de coincidència entre l'obra de Josep Aragay i la de Francesc d'Assís Galí. Així, les elaborades composicions del mestre i el deixeble són igualment atapeïdes, amb marcats claroscurs i amb un traç del dibuix que es fon amb l'ambient dens i grisós. Podríem dir, per tant, que els barroquismes d'Aragay i “las nieblas carboníferas de can Galí” –tal com havia dit Eugeni d'Ors⁹– es retroalimentaven mútuament a partir dels gustos personals i a partir, també, de l'empremta deixada per les representacions de Frank Brangwyn.

⁷ CRISTÒFOL RICART, Enric: *Memòries*. Edició i notes a cura de Ricard Mas Peinado. Edicions Parsifal, Barcelona 1995, pàg.20.

⁸ CRISTÒFOL RICART, Enric: *Memòries*. Edició i notes a cura de Ricard Mas Peinado. Edicions Parsifal, Barcelona 1995, pàg.22.

⁹ Vegeu d'ORS, Eugeni: *Cincuenta años de pintura catalana*. (Ed. A cura de L. Mercader), Quaderns Crema, Barcelona, 2002., pàg. 236.

Amb tot, Aragay sempre s'havia atribuït com a propi el segell barroc de l'escola. Rafael Benet, en un article de 1921, constata aquest fet:¹⁰ "Aragay fou format a l'Escola d'Art d'En Francesc Galí, on s'estimulaven tots els barroquismes (...) Encara que Aragay s'atribueix l'haver influït a tota l'escola en l'amor al barroquisme."

El triangle Brangwin, Galí, Aragay, però, va més enllà de la pròpia concepció plàstica. Així, podem fer extensiva aquesta connexió a tres bandes a partir d'un repertori iconogràfic comú, dominat, d'entrada, per vaixells de proes pronunciades, atracats al port o a les drassanes, amb les veles recollides. Brangwin, per exemple, havia tractat aquest tema a "La proa del *Ducan*" (fig. 1), una composició –feta amb punta seca– caracteritzada per la prominent proa d'un vaixell amarrat al port, i on s'endevina el tragí dels homes que feinegen al moll, sota la gran carcassa de la nau. El mateix Brangwyn a "La fi del *Caledònia*" (fig. 2) representava el gran vaixell desballestat, també atracat al port, que és assistit per un altre vaixell més petit i pels operaris que tenen cura dels desperfectes damunt les bastides i aquells que es mouen sota les corrioles i les cordes d'amarratge.

Pel que fa a Francesc Galí, podem trobar aquest referent iconogràfic, per exemple, en la representació del vaixell "Excelsior" (1911) (fig. 3). La pintura de Galí és presidida per la gran proa d'un vaixell majestuós que, vista des del moll, en un pla contrapicat, talla la pintura en diagonal. El gran casc de la nau, en primer pla, on penja una àncora enorme, contrasta amb la perspectiva dels pals que apunten al cel blau, entre la teranyina de les cordes i les veles enrotllades als travessers.

Josep Aragay, amb una llista infinita d'obres que tracten aquest tema, realitza composicions gairebé idèntiques a la pintura que acabem d'esmentar. "Vaixell negre" (1911) (fig. 4) és un aiguafort d'Aragay fet el mateix any que Galí pintava l'"Excelsior" i, malgrat que els artistes han utilitzat tècniques diferents, les dues obres presenten coincidències més que evidents. Així, la perspectiva de les dues naus, atracades al port, ha estat projectada des de posicions molt semblants, de la mateixa manera que hi trobem afinitats rellevants en la representació i la direcció de la proa, la carcassa, les veles, els pals o les cordes. En l'aiguafort d'Aragay hi ha un altre vaixell en segon pla, la representació d'un grup de personatges que treballen al moll i, com a fons, s'endevina una ciutat presidida per una gran cúpula típicament renaixentista. Cal dir que aquesta obra és molt semblat a la que Aragay reproduirà, aquell mateix any, a l'*Almanach dels Noucentistes*.

Una altra obra d'Aragay –pintada a l'oli– amb un esquema igual a les pintures que hem comentat és "El port" (1915) (fig. 5), en la qual l'artista torna a pintar l'escorç d'un vaixell atracat al port i amb una gran proa que talla la pintura en diagonal. Els pals llargs amb les veles recollides assenyalen el blau del cel. Així mateix, igual que en els gravats de Brangwyn, Aragay pinta un moll ple d'activitat que, en aquest cas, suggereix una mena de recepció escenificada

¹⁰ BENET, Rafael: "CRONIQUE D'ART. Josep Aragay, decorador". *La Publicitat*, 7 de maig de 1921.

per un grup de personatges que es mouen davant del vaixell. Com a teló de fons, Aragay pintarà una ciutat que –delimitada pel llarg pal de la proa i el braç d'una grua– s'emmiralla al mar, també amb una cúpula d'inspiració renaixentista com a principal atractiu. En una altra obra semblant, "Homes i vaixell" (1914), pintada al guaix (fig. 6), un arc de punt rodó emmarca una escena idèntica a les anteriors. Aquesta composició, ambientada en un port concorregut i animat, torna a tenir com a element més característic el típic vaixell de llarga proa. Com a fons, Aragay torna a utilitzar el recurs de la ciutat mediterrània amb la presència d'una gran cúpula que ens remet, novament, al Renaixement italià.

En les primeres col·laboracions d'Aragay (Jacob) a la revista satírica *Papitu* hi trobarem, també, aquesta iconografia. Així, en dos acudits primerencs de l'artista –l'un publicat el 28 d'abril de 1909 (però que la signatura ens revela que va ser fet l'any anterior) (fig. 8) i un altre publicat el 12 de maig de 1909 (fig. 9)– Aragay recrea dues escenes ambientades, igualment, en un moll ple d'activitat, sempre amb la imponent presència d'un gran vaixell atracat al port.

Així mateix, Aragay torna a utilitzar aquest tema per il·lustrar la portada del llibre "Poemes del Port" (1911), de Josep Maria López-Picó, bon amic de l'artista. En el dibuix d'Aragay (fig. 7) es torna a repetir, una vegada més i des de la mateixa perspectiva, la representació d'un vaixell de pronunciada proa, amb les veles plegades i un moll atapeït de gent treballant a ritme frenètic. Com a teló de fons s'hi amunteguen les cases de la ciutat portuària.

Els vaixells d'Aragay poden presentar algunes variacions, com és el cas d'un dibuix més tardà, fet al carbó, titulat "Vaixell" (1921) (fig. 10), on es manté l'esquema de les pintures que hem esmentat però amb la diferència que aquest és representat en moviment, salpant a ple vent, amb les veles inflades, entre el vol de les gavines i deixant enrere els turons sinuosos de la costa.

Aquest repertori de vaixells es convertirà, ben aviat, en un dels temes més apreciats i reconeguts de l'artista i que, en conseqüència, la crítica no trigarà a convertir en una mena d'icona quan li cal referir-se a l'obra d'Aragay. Joaquim Folch i Torres, per exemple, en un article publicat a la "Pàgina artística de la Veu", amb motiu de l'exposició individual d'Aragay, celebrada a les Galeries Dalmau de Barcelona, l'any 1913, dedicava un elogi entusiasta als vaixells pintats per l'artista en aquesta primera etapa de formació:¹¹

"Dotat d'un sentiment grandiloqüent de les coses, elles, dessota els seus ulls s'engrandeixen, amb l'esclat de una magnificència barroca. Els seus barcos de la primera etapa, són la mateixa abundor feta barco, són la mateixa magestat devinguda dibuix al carbó."

En una entrevista que Josep Aragay concedia, l'any 1968, a Alexandre Cirici –i de la qual va sorgir un dels articles més complets sobre Aragay¹²– l'artista

¹¹ FOLCH i TORRES, Joaquim: "Dibuixos i pintures de Josep Aragay a Càn Dalmau". "Pàgina Artística de la Veu". *La Veu de Catalunya*, 24 d'abril de 1913.

¹² Alexandre Cirici va entrevistar a Josep Aragay, a Breda, l'any 1968, quan l'artista tenia setanta vuit anys. Fruit d'aquesta trobada, l'historiador va publicar a *Serra d'Or* uns dels articles amb més rigor

explica que els vaixells dibuixats pel mestre Galí havien estat influència seva. Així, Aragay, rondant la vuitantena d'anys, continua desmitificant –en part– els mètodes del mestre per s'atribuir-se com a propis alguns dels “mèrits” sorgits de can Galí:¹³

“Recordem ara que en Galí atribuïa l'origen del tòpic noucentista dels vaixells a una nau vista per ell durant la Setmana Tràgica, el 1909¹⁴. Aragay diu que el tema formà part de la pròpia influència del deixeble sobre el seu mestre, i que ell el tragué de Brangwyn.”

Aquestes afirmacions de Josep Aragay arribaven en la recta final de la seva vida i, per tant, quan el “procés d'italianització” de l'artista ja feia molts anys que havia digerit els primers barroquismes. Com veurem més endavant, Aragay experimenta un canvi d'estil en tornar d'un viatge a Itàlia (1916-1917). És aleshores quan l'artista canvia les grafies barroques que definien la seva obra anterior al viatge a favor d'un exercici de contenció que l'ha d'apropar, obsessivament, a les formes més pures del classicisme estètic. I és per aquest motiu que, malgrat el pas dels anys, l'artista lamenta que Francesc Galí no hagués estat capaç d'apaivagar el temperament enèrgic de la seva pintura abarrocada i atapeïda per “fogosos efectismes”:¹⁵

“(En Francesc Galí) tampoc no va ésser-li massa directament útil, perquè Galí no corregia res i ara ell creu que l'hauria hagut de deturar en els seus fogosos efectismes. Malgrat això, al cap de tres mesos ja havia fet un gran canvi.”

En aquest mateix sentit, Rafael Benet, deixeble de Galí, i bon coneixedor i analista crític dels dos artistes, assegura que els barroquismes d'Aragay –que acabaran superant els del mestre– són conseqüència de les pròpies inèrcies de l'escola i, per tant, influència directa de Francesc Galí:¹⁶

“Entre els deixebles d'en Galí n'hi hagueren que el negaren, si bé alguns li foren fidels llarg temps. El més intensament fidel fou Josep Aragay, el qual, però es circumscriví al barroquisme comú aleshores de l'Escola, barroquisme que no va seguir mai el seu amic admirat Manuel Humbert. Sens dubte que Josep Aragay penetra en el RITME a través de la fase barroca de Galí. Només cal veure els seus dibuixos a *Papitu*, que superen el mestre.”

biogràfic i artístic que mai s'ha escrit sobre Aragay. Vegeu: CIRICI, Alexandre: “Josep Aragay energia, programa i evasió”. *Serra d'Or*, any X, núm. 101, 15 de febrer de 1968, pp. [143-147] 63-67.

¹³ CIRICI, Alexandre: “Josep Aragay energia, programa i evasió”. *Serra d'Or*, any X, núm. 101, 15 de febrer de 1968, pàg. [143] 63.

¹⁴ En referència a aquest fet, el mateix Alexandre Cirici havia escrit: “El 1909, els dies de la Setmana Tràgica, Galí va ésser fascinat per l'insòlit espectacle d'un gran veler posat al dic sec, que semblava volar. Aquest tema passarà a ésser una de les obsessions de la seva plàstica, un veritable símbol de l'anhel col·lectiu, de l'entusiasme i la suma d'esforços, i del poder d'elevant-se. És un tema que es repetirà insaciablement a les seves pintures i als seus cartells, i que passarà a l'obra d'una gran part dels noucentistes.” Vegeu: CIRICI, Alexandre: “Francesc d'Assís Galí, l'home de tota una època”. *Serra d'Or*, any IV, núm. 12, desembre de 1962, pàg. 63.

¹⁵ CIRICI, Alexandre: “Josep Aragay energia, programa i evasió”. *Serra d'Or*, any X, núm. 101, 15 de febrer de 1968, pàg. [143] 63.

¹⁶ BENET, Rafael: “El ritme universal”. Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona 1969, pàg. 37. Vegeu també, BENET, Rafael: “Francesc Galí”. *D'Ací d'Allà*, Vol. XIV, núm. 80, agost de 1924, pàg. 66.

Fetes aquestes consideracions, cal dir que Aragay, malgrat tot, continua elogiant els mètodes del mestre de la mateixa manera que ho havia fet l'any 1915, en aquell article publicat a *Vell i Nou*. Així, si ens remetem de nou a les afirmacions de l'artista recollides a l'article d'Alexandre Cirici, veurem com els mètodes pedagògics de Francesc Galí havien perdurat en el record d'Aragay, durant tota la vida, com un valor exemplar, profitós, útil:¹⁷

“Aragay explica la manera impressionant amb què Galí els feia veure la Història de l'Art, des d'abans de néixer cadascuna de les seves formes. Les aixecava davant seu, amb la imaginació, com un teatre vivent, com si la història anés sortint de sota terra. Feia sorgir, amb grapa, els homes amb grapa, Esquil, Miquel Àngel, Shakespeare, Bethoven...”

El repertori iconogràfic de Francesc Galí i de Josep Aragay presenta altres coincidències dignes de ser destacades. Ens referim, sobretot, a la predilecció pels cavalls i els cavallers, un altre element propi del barroc que els dos artistes van desplegar a bastament en la seva obra. Així, de la mateixa manera que passava amb les pintures i els dibuixos dels vaixells, les coincidències entre el mestre i el deixeble es tornen a fer evidents en les diferents representacions que abordaven aquest altre tema.

En un dibuix per a un plafó, fet per Francesc Galí, reproduït a *Vell i Nou*, l'any 1915 (fig. 11), per il·lustrar un article de Romà Jori dedicat al mateix Galí, el crític es refereix a aquesta pintura com una obra inspirada en els antics relleus del Partenó de l'Acròpolis d'Atenes. En la composició de Galí, hi ha dos cavalls i tres figures femenines amb el cos nu, representades com unes muses gregues, en un paisatge de figueres de moro i amb uns ocells volant. La figura principal, que podria ser Diana caçadora, munta un dels cavalls i amb el tors girat tensa un arc per tal de caçar un dels ocells. Una segona figura, que observa l'acció de la caçadora, es recolza, en posició de repòs, a la gropa d'aquest cavall aturat. El segon cavall, esvalotat, mig tapat pel primer, és representat amb les potes del davant enlairades. Aquest cavall representat en segon pla, és calmat per la tercera figura que actua de forma impassible, en posició de descans, com si res no passés. La posició dels dos cavalls, solapats linealment, de perfil, recorda, realment, la seqüencialitat dels relleus esculpits per Fídies durant el segle V aC. Romà Jori, entre d'altres afirmacions, s'aventura a fer aquesta comparació:¹⁸

“Dalt d'un marge que pot servir de basament per a una estatueta, els braus cavalls menuts que tenen l'estructura dels corcers del Partenon que seguien el carro del Sol: arreus arcaics.”

Aquest recurs, suposadament inspirat en els relleus del mestre grec, va ser utilitzat per Josep Aragay, uns anys més tard, en els relleus dels gerros de la Font de Santa Anna (1918) i, sobretot, en l'obra mestra i més polèmica d'Aragay, “Vacances” (1923). Cal insistir, però, que les representacions de cavalls i cavallers que Josep Aragay dibuixava en aquesta primera etapa

¹⁷ CIRICI, Alexandre: “Josep Aragay energia, programa i evasió”. *Serra d'Or*, any X, núm. 101, 15 de febrer de 1968, pàg. [143] 63.

¹⁸ JORI, Romà: “En Francesc Galí”, *Vell i Nou*. Any I. Núm. 1, 15 de maig de 1915, pàg. 3.

encara no havien passat pel “sedàs d’Itàlia” i que, per tant, l’artista no utilitzarà “literalment” aquest referent fins després de “l’experiència italiana”, quan li convé cenyir-se a les fórmules de representació estrictament clàssiques. Així doncs, Aragay dibuixava, encara, amb total “llibertat”, sense autocensura, sense contenció en la línia. Els cavallers d’Aragay, de posat heroic, presumptuós i elegant, semblen extrets d’antigues històries trobadoresques i són ben lluny, encara, de la mesura, la seqüencialitat i l’ordre que mostren els frisos de la Grècia clàssica. Aquests genets d’aire aristocràtic cavalcaven, presumits i egoistes, damunt d’uns cavalls igualment guarnits i empolainats que semblaven a punt per a una desfilada i que eren ben lluny d’arrossegar una arada i d’afrontar les feines pròpies de la pagesia. Alexandre Cirici, que havia definit amb total encert aquestes representacions d’Aragay, ens deia:¹⁹

“Aragay era el retòric grafista dels cavalls i els cavallers inflats, retorçats, atapeïts de vermiculats fantasiosos, preciosistes, carregats d’emblemes de poder i de riquesa, i amb guarniments de serrells i borles. Hi havia capells emplomallats, cistelles d’abundància, perruques, collars, botes, etc. Això representà un instant barroc, que el mateix Galí també passà i que donà realitzacions tan extremes com els textos de Francesc Pujols sense comes ni punts.”

És fàcil contrastar aquest “instant barroc” compartit per Galí i Aragay a partir de certs dibuixos i il·lustracions que havien realitzat ambdós artistes durant aquella etapa. Així, si observem la il·lustració que farà Francesc Galí per al “Primer llibre de poemes” de Josep Maria de Sagarra (fig. 13), publicat l’any 1914, veurem que aquesta té molt a veure, per exemple, amb dues il·lustracions d’Aragay de 1912. El dibuix de Galí, molt elaborat, representa un genet perfectament abillat, amb aire triomfal i entusiasta. Amb un pom de flors a la mà, l’hereu sembla a punt d’emprendre una gesta heroica i galant. Ha deixat enrera un mas senyorial i s’obre camí entre les figueres de moro i el vol dels ocells. Aquest cavaller, segur i optimista, munta un cavall elegant, que amb les potes del davant alçades, ostenta una indumentària de luxe amb borles, picarols, serrells i cintes. La composició de Galí és emmarcada per un sòcol, dues columnes i un entaulament. Tot plegat, per tant, farà l’efecte d’un retaule típicament barroc, on destaquen, sobretot, les dues columnes salomòniques, amb capitells jònics, que flanquegen la il·lustració. El tram helicoidal de les columnes és interromput per quatre corones reials col·locades simètricament (dues a cada columna). Columnes i capitells subjecten l’entaulament del retaule amb un fris, rematat amb denticles, on hi figura el títol del llibre, “PRIMER LLIBRE DE POEMES”. El basament, de tres trams, és presidit per una part central on hi ha el nom de l’autor del llibre, “JOSEP MARIA DE SAGARRA”.

Els barroquismes de Galí, doncs, són perfectament comparables als dissenys elaborats –igualment barrocs– que farà Aragay durant aquells anys. Així, una il·lustració d’Aragay, de 1912 (fig. 15), feta a base de pinzellades recargolades, ràpides i nervioses, ens presenta un elegant cavaller que munta, còmodament, un cavall que avança al pas, i que exhibeix tota mena d’ornaments. Cal dir que Aragay va utilitzar aquesta il·lustració en diverses publicacions. Aquest cavaller,

¹⁹ CIRICI, Alexandre: “Josep Aragay energia, programa i evasió”. *Serra d’Or*, any X, núm. 101, 15 de febrer de 1968.

per exemple, havia estat reproduït a la revista "Picarol" com a reclam publicitari de la galeria d'art "Faiànç Català", regentada per Santiago Segura en el número 615 de la Gran Via de les Corts Catalanes de Barcelona. Així mateix, Aragay utilitzarà aquest dibuix com a portada del catàleg per a una exposició individual que l'artista realitzarà, anys més tard, a les Galeries Laietanes.

En un altre dibuix d'Aragay, fet en blanc sobre negre, amb aquesta iconografia –i que també és utilitzat indistintament com a portada d'un catàleg i per il·lustrar un acudit de carnestoltes a la revista "Picarol", l'any 1912– es manté el mateix esquema i les mateixes pautes que ha utilitzat en dissenys anteriors. En aquest dibuix (fig. 16) hi tornem a veure un cavaller d'aire aristocràtic, de cabellera rinxolada, barret emplomallat d'ala ampla, vestit cenyit i elegant i botes de muntar. La indumentària del cavall –recolzat, només, amb les potes posteriors– torna a ser d'una extrema i exagerada ostentació ornamental. Les elaborades grafies barroques es concentren en una atapeïda composició de factura minuciosa que fa que hom es perdi entre els detalls d'una abusiva exhibició preciosista.

En un cartell de Francesc Galí anunciant l'aparició de la revista *Vell i Nou* (fig. 14) es posen de manifest, novament, les coincidències entre el mestre i el deixeble. En aquesta il·lustració de 1915, Galí representa el perfil d'un cavall muntat per una dama primaveral, que avança entre plantes i flors i sota el vol d'un parell d'orenetes. Cal assenyalar, doncs, que la posició del cavall, amb tot el parament ornamental, té molt a veure amb les il·lustracions d'Aragay que hem esmentat. En aquest cas, el mestre es podia haver inspirat en el deixeble, tenint en compte que Aragay havia realitzat aquestes il·lustracions tres anys abans.

Dues obres al carbó, d'aquesta mateixa etapa, posen de manifest que Josep Aragay desplega aquesta iconografia més enllà de l'àmbit estrictament gràfic. Cal fer un incís, en aquest sentit, per subratllar que l'imaginari artístic d'Aragay es repetirà, idèntic, en totes les disciplines artístiques. Aquestes dues composicions al carbó, doncs, continuen oferint el mateix esquema que les il·lustracions que acabem de comentar. A "L'explorador" (1912) (fig. 17), per exemple, sembla que Aragay recuperi la il·lustració que va servir per anunciar la galeria de Santiago Segura i la utilitzi com a model per a aquesta obra. Aragay manté idèntica la posició del genet i el corser –amb tots els ornaments– i canvia, lògicament, les negres pinzellades del primer dibuix per una varietat de tons grisos i una atmosfera densa que encara conserva la típica empremta de can Galí. L'altre dibuix al carbó, un xic més tardà, titulat "Cavall i Cavaller" (1915) (fig. 18), torna a ser una variació de les obres anteriors però amb una depuració substancial de l'ornamentació i una certa rigidesa en la forma. Amb aquesta pràctica, l'artista sembla plantejar, tímidament, un apropament a les formes estàtiques, menys barroques, més clàssiques. Aragay, a més, tot i mantenir el cavall i el genet com a principals protagonistes, canvia el fons de núvols que dominava l'obra de 1912, per un cel clar i ple d'orenetes. Malgrat tot, però, els barroquismes d'Aragay persisteixen, encara, durant tota l'etapa "preitaliana".

L'artista, sovint, també incorpora aquesta iconografia en altres obres on el tema requereix –de forma més o menys explícita– la presència d'un cavall o d'un cavaller. Així, en una composició pictòrica d'Aragay, de 1916, inspirada en un dels episodis dels amors de Calixte i Melibea (fig. 12), la presència d'un cavall guarnit amb tota la sumptuositat arriba a eclipsar la presència dels autèntics protagonistes de l'escena.

Les representacions dels cavalls i els cavallers, de fet, són un tema predilecte de l'artista, que romandrà en llur imaginari durant tota la seva trajectòria; de la mateixa manera que ho seran els vaixells, els cotxes i les motocicletes, els herois i els hereus, les gentils figures de cabells rinxolats o les fantasies artístiques i arquitectòniques que evoquen el món clàssic grec o el Renaixement italià.

Un altre tema recurrent, que l'artista començarà a desenvolupar també durant l'etapa formativa a can Galí, són els retrats. Aquesta temàtica –que, com veurem més endavant, tindrà un gran impacte durant l'exposició individual que es celebrarà a les Galeries Dalmau, l'any 1913– es comença a construir, d'entrada, en consonància amb el “barroquisme oficiós” de l'escola. Si bé la tendència d'Aragay derivarà, finalment, vers els models renaixentistes, cal dir que, en aquest primer moment, l'artista no s'està d'incorporar elements inspirats directament en la ceràmica o en la pintura barroca dels segles XVII i XVIII. És ben significatiu, per exemple, un autoretrat de 1908 (fig. 19) –realitzat, per tant, en plena eufòria galiniana– on l'artista apareix caracteritzat amb gorgera. Aquest ornament de tela amb plecs que envolta el coll del personatge és el mateix que llueïen els models il·lustres retratats durant l'època del Barroc. Aragay, per tant, es pinta a ell mateix de manera semblant a com ho podrien haver fet Rembrandt, Rubens o Velázquez durant el segle XVII.

Fent un exercici comparatiu, podríem dir que el personatge construït per Aragay a partir del seu propi retrat podria passar inadvertit, per exemple, entre els cirurgians que assisteixen a la famosa “Lliçó d'osteologia del doctor Sebastiaen Egbertstzoon”, pintada per Thomas de Keyser, l'any 1619 (fig. 20). Així, si fem una simulació i integrem l'autoretrat de 1908 entre els personatges que apareixen a la pintura del segle XVII, ens adonarem que s'estableix un veritable joc de complicitats entre la pintura d'Aragay i el món expressiu del Barroc (fig. 21). Com ja hem apuntat, aquest “joc” es fa visible, d'entrada, amb la construcció d'una figura caracteritzada amb la mateixa indumentària que els personatges de Thomas de Keyser, en la qual destaca la gorgera com a principal atribut. Però, més enllà de la pròpia iconografia, cal assenyalar, també, l'actitud d'un i altres personatges, els quals es miren l'espectador des de molt amunt, amb una posició docta i distingida. És una mirada que reclama distància. El món “culte” i el món “científic” es desmarquen d'una societat suposadament mediocre o vulgar. És una mirada vanitosa i classista, carregada de pretensions i prejudicis, en la qual es concentra el punt de perversitat que hom atribueix a determinats estaments intocables de l'Antic Règim.

Amb aquest autoretrat, però, “l'Aragay barroc”, fa un pas més enllà. Així, en termes generals, quan parlem de la pintura d'Aragay com una pintura plena de

“barroquismes”, ens referim a obres de temes ben diversos, ambientades en qualsevol època o situació, però que han assimilat “una manera de representar” pròpia de la categoria estètica del Barroc. Així, quan parlem del “grafisme barroc” d’Aragay no fem altra cosa que classificar estèticament el traç nerviós, recargolat i dinàmic d’uns dibuixos que es barallen amb els espais en blanc: *l’horror vacui*. I és en aquest mateix sentit que, quan parlem d’aquelles composicions denses, carregades, que tendeixen a la saturació, i en les quals s’evidencia la força, l’energia, el ritme i l’expressivitat de l’artista, ens referim a un llenguatge de signe barroc. D’altra banda, però, tal com hem vist en l’autoretrat de 1908, Aragay va més enllà d’aquesta “manera de representar” inspirada en la categoria estètica del Barroc, per instal·lar-se “temporalment” en el segle XVII. En aquesta immersió temporal, Aragay es transforma en un pintor de l’època, que s’ha retratat com un il·lustre personatge del sis-cents. Som, per tant, davant d’un tema essencialment barroc, sense concessions, amb una iconografia que respon a les exigències que requeria la pintura de tres-cents anys enrera.

Tot plegat demostra que Aragay estableix un diàleg estètic sincer amb el món expressiu del Barroc. Aquest llenguatge és, d’entrada, la traducció plàstica d’un caràcter enèrgic, jove, ple de temperament. La força expressiva d’Aragay, a més, té la complicitat i l’estímul del seu mestre, Francesc Galí i, d’alguna manera, també, la benedicció d’Eugeni d’Ors. Així, segons explicarà Alexandre Cirici, va ser el mateix Xènius qui va ajudar Francesc Galí “a acostar-se al món expressiu dels boixos populars i de les rajoles, per trobar una expressió nova en un barroquisme ple de saba”²⁰. Xènius, en clau ideològica, mostrarà aquest camí, entenent la recuperació de la tradició com una via de modernitat.

Tot aquest llenguatge, que anirà definint l’estil i la personalitat d’Aragay, tindrà, doncs, el seu origen a l’acadèmia de Francesc Galí, que, amb paraules d’Alexandre Cirici, fou un veritable “focus d’irradiació del Noucentisme”. És allà on Aragay s’anirà formant com a artista i és en aquell entorn on es començaran a desvetllar els seus ideals estètics. L’acadèmia de Francesc Galí funcionava, de fet, com una peça més de la gran empresa cultural que s’havia forjat al redós d’una voluntat de “construcció de país”, abanderada per Enric Prat de la Riba i els seus lleials col·laboradors. Així, aquesta empresa, comptava amb la implicació d’intel·lectuals com Josep Pijoan, Joaquim Folch i Torres, Francesc Pujols o Eugeni d’Ors, l’ideòleg que va ser capaç d’integrar totes aquestes inèrcies de canvi sota l’empara cultural, social i política del Noucentisme. Com ja hem apuntat, va ser gràcies a aquest impuls cultural que s’acabaria creant, el 1915, l’Escola Superior de Bells Oficis de la Mancomunitat, de la qual ningú no va dubtar a assenyalar Francesc Galí com a director indiscutible i on Josep Aragay va ingressar, l’any 1919, com a “Professor d’Estudis Gràfics de Ceràmica i Projectes”. Així, doncs, la relació entre Galí i Aragay no queda estroncada quan el deixeble abandona l’escola. El destí els reserva, encara, una etapa de treball conjunt, exercint com a docents i defensant plegats els mateixos ideals.

²⁰ CIRICI, Alexandre: “Francesc d’Assís Galí, l’home de tota una època”. *Serra d’Or*, any IV, núm. 12, desembre de 1962, pàg. 62.

Per al jove Aragay, però, a l'Acadèmia de Francesc Galí, tot acaba de començar. L'artista iniciava un camí que ja gaudia del reconeixement explícit del seu mestre com "l'alumne més aprofitat i de condicions artístiques superiors d'entre tots els deixebles", com així es demostra en el certificat d'estudis de l'Acadèmia on hi consta textualment:²¹

"El abajo firmado D. Francisco de A. Galí, director de la "Escuela d'Art" que funciona en esta ciudad, en la calle Cucurulla 4-2 Certifica: que D. José Aragay Blanchart ha sido durante cuatro años alumno de dicha academia siendo a mi parecer el alumno más aprovechado y de condiciones artísticas superiores a las de todos los discípulos que han estudiado bajo mi dirección."

Josep Aragay, sens dubte, havia deixat petjada a l'acadèmia del carrer Cucurulla, d'on s'endú la distinció del mestre i on havia estat admirat, igualment, pels seus companys d'escola. Així, en l'epistolari de l'artista, hom pot constatar que, malgrat el pas dels anys, els antics deixebles de Francesc Galí encara recorden el pas d'Aragay per l'acadèmia amb professa admiració. Podríem fer referència, per exemple, a una carta del dibuixant Joan Vila i Pujol (D'Ivori), que s'havia retrobat amb Aragay molts anys després, i que es confessa com un sincer admirador seu.²²

"És curiós que entre tu i jo no hi havia una gran amistat: jo t'admirava quan anàvem a can Galí. Tu poc et fixaves en mi, malgrat tot, crec que pots comptar amb la meva sincera amistat."

En termes semblants s'expressava l'arquitecte Joan Bergós, antic alumne de Galí i antic professor de l'Escola Superior de Bells Oficis. Aquest, en referència a una conferència que acabava de pronunciar sobre els "records i les anècdotes del mestre Galí" citarà Aragay "com a primer deixeble i excel·lent col·laborador pedagògic."²³ El mateix Joan Bergós, amb motiu d'una exposició antològica dedicada a Galí, l'any 1965, li fa saber per carta a Aragay que apareix citat en el catàleg com un alumne "predilecte" del gran pedagog. És inevitable, el nom d'Aragay anirà, per sempre més, lligat al del seu mestre:²⁴

"Avui inaugurarem al Col·legi d'Arquitectes una exposició antològica Galí, ja us portaré catàleg quan ens veiem, puix hi ha un estudi del pedagogisme galinià i us cito naturalment a vos com a predilecte de la vella guàrdia."

Josep Aragay havia deixat l'Escola d'Art de Francesc Galí l'any 1911. Corresponen a aquesta etapa obres com "Autoretrat" (1908), "Església dels Àngels" (1908), "Estudi de rostre d'un home vell" (1909) (fig. 22), "Un racó quiet de l'escullera" (1910), "Barco de carbó" (1910), "Cap d'un jove" (1911), "Les Xemeneies" (1911), etc.

²¹ Certificat signat per Francesc d'Assís Galí amb data del 5 de maig de 1910. Manuscrit original conservat a l'Arxiu del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

²² Carta de Joan Vila i Pujol (D'Ivori) a Josep Aragay. Barcelona, 28 de juny de 1946.

²³ Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, 5 de d'abril de 1968.

²⁴ Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, 17 de març de 1965.

Així, l'artista, amb vint-i-dos anys, començava un camí que el situaria, immediatament, entre els artistes més destacats del Noucentisme. Aragay, però, ja havia aparegut a l'escena artística com a col·laborador gràfic de la revista satírica *Papitu*, després d'haver-ho fet, també, al setmanari infantil *En Patufet*. El 1911 col·laborava en l'edició de *l'Almanach dels Noucentistes*, i ingressava –de la mà de Francesc Pujols– a Les Arts i els Artistes. En aquest grup de filiació noucentista, Aragay es relacionarà estretament amb Eugeni d'Ors, Jaume Bofill i Mates, Josep Carner, Feliu Elias, Joan Colom, Francesc Labarta, lu Pascual, Xavier Nogués, Manuel Humbert, Isidre Nonell i Joaquim Sunyer, entre d'altres.

2.2 Josep Aragay i l'*Almanach dels Noucentistes*

Josep Aragay publica el gravat titulat “Els reis” en el número extraordinari de “Nadal-Reis” de la revista *Ciutat* de Terrassa, de 4 de gener de 1911. En el pròleg de la revista, Alexandre Galí presenta “els homes de Catalunya que per primera volta us vénen a parlar”. Alguns d'aquests homes formen part de la generació noucentista, com Eugeni d'Ors, Manuel de Montoliu, Josep Maria López-Picó, Ramon Rucabado, els germans Joan i Jaume Llongueras o Josep Aragay; i d'altres pertanyen a la generació anterior, com Joan Maragall, Enric Morera o Joaquim Ruyra. El nom de Josep Aragay, doncs, ja comença a sonar entre el de les figures més rellevants del panorama cultural del país. És ben significatiu, a més, que Aragay aparegui en una revista que, tal com ens ve a dir Enric Jardí, esdevindrà un dels primers grans “manifestos” del Noucentisme.²⁵

“(…) la revista que s'editava a Terrassa amb el títol de “Ciutat”, ben revelador de l'aspiració dels homes més significatius del noucentisme de potenciar els valors cívics, la “Civilitat” com en deia Eugeni d'Ors, que també exposà la seva idea, ràpidament copsada en els nuclis comarcals més inquietos, per tal que el nostre país esdevingués –en el pla de l'esperit, s'entén– una immensa “Catalunya-Ciutat”.

Un mes després de l'aparició d'aquest número extraordinari de la revista *Ciutat*, es produirà un fet que acabarà de consagrar, per sempre, Josep Aragay com un dels principals homes del Noucentisme. Així, el 16 de febrer de 1911, sota el patrocini d'Eugeni d'Ors i imprès per Joaquim Horta, es publica *l'Almanach dels Noucentistes*. D'Ors confia a Josep Aragay la direcció artística de *l'Almanach*. Aragay dibuixa la portadella (el cap de la Venus d'Empúries), la portada (dues testes masculines), els encapçalaments dels mesos amb la representació d'uns ocells i la il·lustració d'un vaixell.

El jove Aragay es va sentir molt honorat davant d'un encàrrec d'aquesta magnitud. En una carta d'Aragay dirigida a un tractant d'art de Vilanova i la Geltrú, Abdón Soler, l'artista recorda, amb especial gratitud, el fet que Eugeni d'Ors li confiés aquesta responsabilitat i li reservés, a més, un lloc de privilegi entre els grans noms de la intel·lectualitat noucentista. Així mateix –per si fos poc el protagonisme del jove artista– Eugeni d'Ors decideix que el vaixell

²⁵ JARDÍ, Enric: *El Noucentisme*, Ed. Proa Aymà, SA, Barcelona, 1980, pàg. 80-81.

dibuixat per Aragay acompanyi un text del mateix D'Ors i un poema de Josep Carner. En aquesta carta de 1972 –escrita, per tant, a la recta final de la seva vida– Aragay reconeix el paper que havia jugat Eugeni d'Ors a favor seu, fent-li confiança i ajudant-lo a obrir-se pas en aquell primer moment de la seva carrera artística.²⁶

“(…) el Sr. Ors era un home que m’ajudà molt a desbrossar el camí tant complicat que es la ciutat de Barcelona per obrir-se pas. Ell va encarregar me la direcció i confecció plàstica de l’Almanac dels Noucentistes i em va incloure en el mateix fent companyia als 36 personatges que feien la llista de col·laboradors, 3 per cada mes de l’any i ell va reservar el mes d’Abril per ell i en Josep Carner i a mi per companyia. Quan aviat ens tornàvem a veure passàvem la llista i jo m’hi veia molt content entre la gent més il·lustre que’m feia companyia.”

El volum contenia el calendari de l’any 1911, amb els sants i les festes. Després de la representació de cada mes hi havia un text en prosa que ocupava dues pàgines, seguit d’una plana amb un poema i una altra plana encarada amb una il·lustració o una pintura. Els continguts gràfics i literaris havien estat obra d’una nodrida representació d’artistes, poetes, literats, filòsofs, científics o polítics, la qual cosa ja advertia que la dimensió del moviment i l’objecte de la publicació depassava l’àmbit estrictament artístic. Així, malgrat algunes absències ben significatives, l’*Almanach dels Noucentistes* es convertia en un manifest col·lectiu, identificat amb els grans reptes culturals, socials, ideològics i polítics del país. Amb tot, és fàcil adonar-se que les aportacions dels diferents artistes no presenten una homogeneïtat estilística. Per tant, si bé existeix una voluntat conjunta d’autoafirmació, d’identificació amb una sèrie de valors que han de marcar les pautes del nou segle, no podem parlar –almenys de moment– d’una estètica pròpia, unitària, definidora. El mateix editor, Joaquim Horta, ho feia evident en el pròleg:

“Mentrestant, nosaltres, que coneixem la nostra semblança però que no podem precisar quina sia, com ens direm?... Ens direm Noucentistes, que és nom que no significa sinó la data en la qual la nostra producció és començada...”

En aquest mateix sentit, Narcís Comadira, en una anàlisi sobre l’*Almanach*, qüestiona, abans que res, l’existència d’una estètica noucentista, posant de manifest –de la mateixa manera que ho explicitava Joaquim Horta– que en aquella primera etapa del Noucentisme tot just es començava a “produir”:²⁷

“És obvi, doncs, que el 1911, data de l’edició d’aquest *Almanach*, els noucentistes encara dubten de si ser noucentista és quelcom que els uneix estèticament. S’ha de precisar que noucentista vol dir només que s’ha començat a produir en el nou-cents perquè tothom hi estigui d’acord. No pot haver-hi, per tant, idees estètiques del Noucentisme. En tot cas, dels noucentistes.”

²⁶ Carta de Josep Aragay a Abdon Soler. Breda, 31 d’octubre de 1972.

²⁷ COMADIRA, Narcís: *Forma i prejudici. Papers sobre el Noucentisme*. Dins el capítol “L’Almanach dels Noucentistes”, pàg. 34 i 35, Ed. Empúries, Barcelona, 2006.

Les aportacions plàstiques que es recullen a l'*Almanach* (una per cada mes de l'any) evidencien una clara barreja d'estils que van, per exemple, del decadentisme d'Ismael Smith al classicisme de Clarà i de Torres-García; del postimpressionisme de Mir i de Canals a l'expressionisme abarrocat de Josep Aragay. I si a aquesta dispersió d'estils hi sumem les col·laboracions de Picasso i de Nonell –que semblen una estratègia per blindar el prestigi de la publicació–, veurem com la unitat estètica d'aquell primer Noucentisme es troba, encara, en un moment incipient. Cal dir que l'obra de Josep Aragay "Del comers" (fig. 33) publicada a l'*Almanach* tornarà a ser la representació d'un vaixell de llarga proa atracat al port, reproduït de manera gairebé idèntica que en tantes altres obres on l'artista utilitza aquesta iconografia. En aquesta il·lustració hi planen, encara, les ombres i les boires de l'escola de Francesc Galí.

Els títols i els autors de les dotze obres són: "De la nuditat", de Josep Clarà; "De la maternitat", de Ricard Canals; "De la maternitat, encara", de Xavier Nogués; "Del Comers", de Josep Aragay; "De les races", d'Isidre Nonell; "De l'acrobàcia", de Pablo Picasso; "De la nuditat, encara", d'Ismael Smith; "De l'intimitat", de J. Torné-Esquius; "Dels grans homes", de Josep Pijoan i Ismael Smith; "De les terres", de Joaquim Mir, i "De les Ribes", de Joaquim Torres-Garcia.

Amb tot, Josep Aragay –el director artístic de l'*Almanach*– contribueix a trencar aquell eclecticisme i a dotar la publicació d'una certa unitat formal amb la representació d'uns ocells que encapçalen el calendari de cada mes (fig. 34). Aquests ocells de pinzellada ràpida, senzilla i segura –sense importància aparent–, donaran ritme i cohesió a la publicació. En aquest mateix sentit, cal fer referència, sobretot, al treball tipogràfic de l'impressor, Joaquim Horta, que amb l'aportació del tipus de lletra *Giraldà*²⁸ utilitzat en el text i amb un acurat treball de compaginació, assoleix la unitat i la senzillesa que requeria l'edició. Calia, de fet, diferenciar l'*Almanach dels Noucentistes* de les publicacions modernistes, editades amb excessiva ornamentació. En el treball de Joaquim Horta desapareixen els filets i els arabescos, que són substituïts per elements rectilinis i senzills que atorguen a la publicació un aire de curiosa pulcritud. D'aquesta manera, els continguts són inserits en rectangles on el text respira a banda i banda, sense por als espais en blanc i evitant l'ornamentació innecessària. El treball de Joaquim Horta, doncs, posava a la pràctica aquell anhel de senzillesa proclamat per Eugeni d'Ors des del *Glosari*, on defensava les edicions dominades per la claredat i es mostrava "contra les pompes i opulències" i contra "les falses elegàncies". Així, en una glosa dedicada a l'*Almanach dels Noucentistes*, publicada el 15 de febrer de 1911, Xènius ens deia.²⁹

"L'art de la impremta, com totes les demás arts del llibre, com totes les arts en general, pateix avui entre nosaltres d'una erupció de preciosisme barroer, on tota la normalitat i tota harmonia naufraguen.

²⁸ El tipus de lletra *Giraldà*, triada per Joaquim Horta, arribava d'Alemanya el gener de 1911, la qual cosa va retardar l'aparició de l'*Almanach dels Noucentistes* fins el mes de febrer.

²⁹ XÈNIUS: "L'Almanac dels Noucentistes", glosa publicada al "Glosari" de *La Veu de Catalunya*, el 15 de febrer de 1911. Vegeu: Eugeni d'Ors, *Glosari* (pàg.136), Ed. 62 i "la Caixa", Barcelona, 1982.

L'*Almanac dels Noucentistes* se presenta, al contrari, amb l'única tanagriana vestidura d'una divina simplicitat. Res en ell de luxe a l'americana, res de pedanteries pregutenberesques, res de carnestoltes de colors, res de tiratges aurífics i mirífics, res d'"elements tipogràfics" cars, res de frisos i colofons meravellosos. Però una cura constant de perfecció, una esplendidesa tranquil·la i sense excés, una elegància segura com de raça."

Amb tot, el disseny de la portada (fig. 24), elaborat per Josep Aragay, s'escapa –amb més o menys mesura– de l'estricta senzillesa que reivindicava el "glosador". El disseny d'Aragay vol ser una mena de cornucòpia ribetejada amb un cordó que és decorat amb florons a la part inferior, així com a la part superior i a les cantonades. Aquesta "cornucòpia" –on Aragay no pot dissimular els "tics barrocs" del seu grafisme recargolat– emmarca una composició de tres franges horitzontals ben diferenciades. A la part superior hi ha el títol, en vermell i amb majúscules: "ALMANACH DELS NOUCENTISTES". A la franja central hi ha dues testes masculines representades frontalment i separades per l'any de l'edició MCMXI. A la part inferior hi figura el nom dels privilegiats col·laboradors, immortalitzats en lletres de motlle, com a principals "actors" de la nova generació noucentista.

Aquesta portada –que ha esdevingut una autèntica icona del moviment– va ser concebuda de forma semblant que molts dels dissenys utilitzats per Aragay en la seva faceta d'il·lustrador publicitari. Així, per exemple, podríem comparar el disseny de la portada de l'*Almanach* amb les grafies barroques que l'artista utilitzava en una il·lustració publicada a *Picarol*, l'any 1912, anunciant la impremta regentada per A. Artís, al carrer Balmes de Barcelona (fig. 25). El dibuix torna a ser una cornucòpia que, amb una profusa decoració, emmarca el text que anuncia a "A. Artís, impressor". Aquest recurs continuarà essent utilitzat per Aragay, també, uns anys després, com així ho demostra l'anunci dels "Establiments Maragall" de Barcelona (fig. 26), publicat a *Borinot*, l'any 1924, on es manté la idea d'emmarcar el reclam publicitari amb un disseny carregat d'elements decoratius. Així mateix, Josep Aragay, l'any 1915, il·lustrava el llibre de poemes de Joaquim Folguera "Poemes de neguit" (fig. 23), amb una portada recreada com un retaule barroc, on no hi falten les dues columnes salomòniques amb els capitells jònics, tal com havia fet Galí en el llibre de poemes per a Josep Maria de Sagarra. El pinzell d'Aragay suggereix aquí el treball de les gúbies d'un tallista, amb una part inferior rematada amb ornaments florals i vegetals, i amb un frontal semicircular minuciosament decorat i rematat amb una copa curulla de fruites. Dos personatges masculins, armats amb llances, custodien aquella fantasia de recargolaments pomposos. Totes aquestes il·lustracions –on es traeix, indiscriminadament, la voluntat de senzillesa orsiana– estan concebudes amb un patró semblant al que Aragay utilitzava a l'*Almanach dels Noucentistes*. Al nostre entendre, doncs, podríem emparentar el disseny de la portada de l'*Almanach* amb els patrons utilitzats per "l'Aragay publicista", admetent, això sí, que en el disseny fet a l'*Almanach* hi ha hagut certa voluntat de contenció en la profusió d'elements ornamentals.

Les dues testes que presideixen la part central de la portada (fig. 27) mantenen l'aire aristocràtic dels cavallers i dels personatges masculins que Aragay recrea en molts dels seus dibuixos i pintures. Utilitzar una figura amb aquestes

característiques per decorar un anunci o utilitzar-ne dues flanquejant el text publicitari és un fet habitual en els dissenys d'Aragay (fig. 30). Així, per exemple, en un anunci encarregat pel gravador E. Murtra –col·laborador de l'*Almanach*– per al seu taller del carrer Hospital i publicat l'any 1912, a la revista *Picariol*, Aragay torna a utilitzar la imatge del personatge masculí caracteritzat com un aristòcrata, al qual no li manca ni la perruca rinxolada ni el capell emplomallat (fig. 29). En un disseny per a l'impressor A. Torras (fig. 28), Aragay torna a utilitzar la mateixa iconografia que en el disseny anterior. Així, les testes de l'*Almanach*, de posat seriós, faccions dures i caracteritzades amb un coll ben llarg per poder lluir les cabelleres arrissades, pertanyen a aquesta “família” d'il·lustracions singulars que definien la “marca pròpia” de Josep Aragay.

La pretesa senzillesa de l'edició, per tant, contrasta amb el decorativisme barroque que Aragay ha volgut a la portada, és a dir, a la part més visible de la publicació. D'aquesta manera, doncs, els barroquismes d'Aragay –més o menys contradictoris amb l'anhelada simplicitat tipogràfica– esdevenen la carta de presentació de la producció més emblemàtica del Noucentisme. Fins i tot l'etiqueta que Joaquim Horta va utilitzar per enviar³⁰ l'*Almanach*, havia estat dissenyada per Aragay (fig. 35) amb una pinzellada negra, contundent i expressiva, en una atapeïda composició on hi ha dos personatges masculins darrera d'una gran roda i amb l'escut de Barcelona com a fons.

Cal dir, d'altra banda, que la portadella de la publicació torna a ser un dibuix d'Aragay on es reproduïx la petita testa de la Venus grega, trobada a Empúries un parell d'anys abans (fig. 27 i 28). Eugeni d'Ors va escollir aquesta escultura com a distintiu en la portadella de l'*Almanach dels Noucentistes* i també en la coberta de les publicacions de l'"Arxiu de Ciències" de l'Institut d'Estudis Catalans, que també va dirigir.

Durant les excavacions arqueològiques d'Empúries, van ser desenterrades, l'any 1909, l'estàtua d'Asclèpion o Esculapi i la petita testa de Venus o de Diana. Els noucentistes van utilitzar aquestes escultures com a símbol d'aquella Catalunya entroncada amb l'antiguitat que tan reivindicaven. El mateix Xènius publicava una “Petita Oració” a *La Veu de Catalunya*, el 12 de juliol de 1909, en homenatge a la testa grega. El text comença dient:³¹

“Petita testa de Venus que potser ets una petita testa de Diana, trobada a Empúries i ara albergada dins els nostres museus civils: vulgues, per record i amor de la vella Catalunya grega, donar un sentit clàssic a la moderna Catalunya.”

Aquest anhel d'identificació de la Catalunya moderna amb el passat grecoromà s'havia de plasmar, d'alguna manera, a l'*Almanach dels Noucentistes*. La reproducció de la petita escultura grega a la portadella va semblar una bona estratègia per reivindicar els valors estètics i culturals de l'antiguitat com una aposta de modernitat i de futur. D'aquesta manera, Josep Aragay, en sintonia amb el “desig” d'Eugeni d'Ors, reproduïx la Venus d'Empúries en una versió

³⁰ El tiratge de l'*Almanach dels Noucentistes* va ser de cent cinquanta exemplars numerats que no van ser posats a la venda. L'editor Joaquim Horta els va enviar als diferents col·laboradors, institucions o diaris.

³¹ XÈNIUS: “Petita Oració”, *La Veu de Catalunya*, 12 de juliol de 1909.

de pinzellada ràpida, única, segura i sense penediments. El resultat, excel·lent, és una autèntica “citació” del món grec que es convertirà, també, en un preuat símbol del Noucentisme.

La canalització d'aquest sentiment d'arrelament a la tradició grega, a través de la petita escultura de Venus, es fa palès, també, a l'epíleg de l'*Almanach* dedicat a Joaquim Horta, que és distingit com a “impressor noucentista”. El text, signat “Els Noucentistes” però que, per l'estil, deduïm que és de Xènius, diu:

“Vagi a la escoberta, la petita testa de Venus trobada a Empúries. Ella es com el símbol de la idealitat nova que ha presidit les nostres pàgines. Vagi aquí, a l'acabament, aquest petit croquis. Ell és el secret de que les pàgines sien reunides, y apareguin tan a lo gran senyor.”

Amb tot, les referències al món grec també seran presents entre les aportacions literàries d'alguns dels col·laboradors de l'*Almanach*. En són alguns exemples el text de Pere Corominas titulat “De la Ciutat”, l'aportació de Joan Llongueras amb el text “Del ritme”, així com el text de Francesc Sitjà titulat “De l'art classich”. Aquest darrer –per citar-ne algun– fa una defensa del classicisme com el model artístic i cultural que ha de regir l'estètica de la Catalunya moderna:

“Com els poetes y els estatuaires de Grècia, els poetes y els estatuaires de Catalunya, els vers, els fills de la pàtria refeta exaltaràn y modelaràn pura immortalitat! Llavors, ja, hòmens y coses en completa saó, les nostres arts afinatse, normalitzantse, atenyent una vitalitat perfeta, pervindràn a l'altura sereníssima d'un classicisme. Llavors, els nostres artistes, per armonis de llurs actes, restaràn ja per sempre més guarits de tota romàntica natura y de tota febre de divagor.”

Les col·laboracions en prosa eren reproduïdes després de la representació de cada mes. Els dotze textos en prosa eren els següents: “De les vocacions”, d'Eladi Homs; “De la morfologia”, d'A. Pi y Suñer; “De la economia”, de Ramon Rucabado; “De la Glòria”, de Xènius; “De la política”, de Francesc Cambó; “D'aventures y viatges”, de Ramon Reventós; “De l'ànima del dret”, de T. Carreras y Artau; “De la feminitat”, de Francesc Pujols; “De la feminitat, encara”, de Josep Lleonart; “De l'art clàssich”, de Francesc Sitjà; “De la ciutat”, de Pere Corominas, i “Del ritme”, de Joan Llongueras.

Les referències a la tradició cultural grega –a més de la part gràfica i dels textos en prosa– també tindran la seva quota presencial entre les col·laboracions en vers. Així, només cal constatar que les dotze col·laboracions en vers seran encapçalades, d'entrada, per un fragment de la II·líada d'Homer transcrita literalment del grec i, en segon lloc, d'una traducció dels mateixos versos feta per Lluís Segalà y Estadella. Les altres obres en vers són: “Del llenguatge”, d'E. Marquina; “De les profundes minúcies”, de Josep Carner; “De l'amor”, de P. Prat Gaballí; “De les Lluites”, de Ra-ku (Eugeni d'Ors); “De la llar”, de Rafael Masó y Valentí; “De les terres Velles”, de Josep Pijoan; “De l'albir”, de Josep Maria López-Picó; “Del passeig de Gràcia”, de Guerau de Liost (Jaume Bofill i

Mates); “De l’optimisme”, de Joaquim Folch, i “Dels Objectes”, de Goethe, segons una traducció de M. Reventós.

Com ja hem apuntat i, tal com reconeix Joaquim Horta en el pròleg, no tots els noucentistes són a l’*Almanach*. Hi ha absències ben notables en la part literària però també hi falten artistes emblemàtics de la talla de Francesc d’Assís Galí, Enric Casanovas, Joaquim Sunyer, Feliu Elias o l’escultor de Banyuls, Arístides Maillol, entre tants d’altres. Certament, però, és obvi que no hi podien ser tots i, també és cert que la voluntat dels instigadors de la publicació era treure una nova edició de l’*Almanach*, per a l’any següent, amb “noves firmes”. Així s’anunciava a les últimes pàgines: “Almanach dels Noucentistes per l’any MCMXII. L’anunciem des d’ara. Sortirà a les darreríes de MCMXI. Continuarà noves firmes en la literatura, en la ciència y en l’art. Tampoc se vendrà.”

Amb tot, tenint en compte que Aragay era el responsable de la part plàstica de la publicació, es fa estranya l’absència del seu mestre, Francesc d’Assís Galí, i també la de Feliu Elias, amb el qual col·laborava, des de 1908, al setmanari satíric *Papitu* i amb qui havia compartit els primers moments com a dibuixant a *En Patufet*. Cal dir que aquests dos dibuixants coincidiran, encara, a *Picariol* (1912), *Cuca Fera* (1917), *Ibèria* (1915-1919), *Revista Nova* (1916-1917) i *La Mainada* (1921-1923).

La selecció dels col·laboradors a l’*Almanach* i el fet que no fos posat a la venda i que només es repartissin cent cinquanta exemplars, de forma selectiva, entre diferents institucions catalanes i a determinats personatges de suposat prestigi social, cultural i polític, donava un caire elitista a la publicació. Això, sens dubte, no va agradar tothom. És fàcil adonar-se que, tot plegat, havia provocat més d’un recel. És important fer un incís en aquest afer que a priori ens pot semblar secundari, però que pot estar relacionat amb algunes reaccions que van afectar el futur de Josep Aragay. És molt probable, doncs, que alguns dels “grans oblidats” li facin pagar, més tard, a Aragay aquest descuit. Ens referim, sobretot, a certes reaccions polèmiques protagonitzades per homes com el mateix Feliu Elias que, en el seu paper de crític d’art, tractarà, sovint, l’obra d’Aragay amb duresa i a voltes, també, amb cert menyspreu. Com veurem més endavant Aragay es veurà obligat a contestar algun d’aquests articles ofensius.

En la mateixa carta de 1972, on Aragay expressa l’admiració per Eugeni d’Ors, l’artista, amb la perspectiva que li donen els anys transcorreguts, assegura que moltes de les crítiques adverses han estat la moneda de canvi d’aquell oblit imperdonable. El nom d’Aragay, en canvi, havia estat estampat entre els millors, en un lloc de privilegi. Aragay assegura que va ser “l’enveja” la que va suscitar certes adversitats i no tant la qualitat o la “grapa” de la seva pintura. Aragay diu textualment:³²

“L’enveja del lloc és el que va fer-los-hi nosa i no la meva grapa.”

L’absència de Feliu Elias, però, es pot entendre si tenim en compte la seva condició de fundador i director de la revista satírica *Papitu*, on es criticava

³² Carta de Josep Aragay a Abdon Soler. Breda, 31 d’octubre de 1972.

durament la Lliga Regionalista, partit amb el qual s'identifica Eugeni d'Ors. Podríem dir, en aquest sentit, que Feliu Elias representava –ell tot sol– la facció crítica del Noucentisme. I és per aquest motiu, molt probablement, que l'anticlericalisme i el tarannà catalanista marcadament d'esquerres de Feliu Elias l'haguessin antagonitzat amb Ors que era, en definitiva, el que “tallava el bacallà”.

2.3 Les col·laboracions a *Papitu* i la consolidació com a dibuixant

Després de l'experiència a *En Patufet*, Josep Aragay reprèn (un parell d'anys després) la seva tasca com a dibuixant al setmanari satíric *Papitu*, fundat per Feliu Elias el 1908. Aragay hi comença a col·laborar aquell mateix any i no ho deixarà de fer fins al 1911. A *Papitu*, on signarà amb el pseudònim “Jacob”, coincideix amb dibuixants de primer ordre. Molts d'ells, curiosament, també signaven amb pseudònims bíblics: Joan Colom (*Adam*), Junceda (*Jafet*), Xavier Nogués (*la Torre de Babel*) i Isidre Nonell (*Noé*). Altres dibuixants eren el mateix director Feliu Elias (*APA*), Humbert, Gargallo, Gris, Junoy i Labarta (*Lata*), entre molts d'altres.

Pel que fa a les col·laboracions literàries de *Papitu*, trobarem una primera redacció que, sota la direcció de Feliu Elias, presenta un grup ben heterogeni ideològicament: Francesc Pujols (*Arpol*), Josep Maria López-Picó, Pompeu Gener, Manuel Reventós (*Moni o Taine*), *Xènius* i Josep Carner. El grup, però, es va trencar ben aviat a causa de la conflictiva portada del segon número (dibuixada per Junceda) que, amb motiu de la celebració de les eleccions a diputats a Corts del 13 de desembre de 1908, havia enfurismat els homes de Solidaritat Catalana, l'entorn de *La Veu* i particularment *Xènius* que, indignat, faria constar expressament en el *Glosari* que abandonava la redacció del *Papitu*. El van seguir Josep Maria López-Picó, Pompeu Gener, Josep Carner i Manuel Reventós, tot i que la majoria s'acabaran reincorporant novament al grup. Junceda, que signava com a “Jafet” només hi va col·laborar fins al número 5. Va ser, justament, després de les “desercions” de *Papitu* que trobem la primera col·laboració d'Aragay en aquesta revista. Així, en un acudit aparegut al número 5, publicat el 23 de desembre de 1908 (fig. 36), Aragay ironitza sobre aquells que s'han donat de baixa del setmanari i, alhora, sobre la campanya desproporcionada que s'havia encetat des de *La Veu* en contra del *Papitu*. En aquest primer acudit, Aragay representa un home i una dona, elegantment vestits que, tot passejant, estableixen el següent diàleg:

–Perquè corres tant?

–Vaig a avisar depressa a *La Veu* que m'he donat de baixa en la redacció del *Papitu*.

–Però si no hi has escrit mai res.

–¡Oh! no importa. A nosaltres no se'ns coneix més que quan ens donem de baixa dels periòdics.

Aragay o “Jacob”, que s'estrenava en aquella revista de tarannà catalanista, d'esquerres i de to marcadament anticlerical, és encara un dibuixant novell, però no trigarà massa a treure aquell temperament que l'acabarà consagrant com un dels dibuixants més reconeguts de l'època.

Els primers dibuixos publicats a *Papitu* (de finals de 1908 a principis de 1909) són d'un traç senzill i poc elaborat, que tendeix a l'esquematització. Aragay dibuixa figures aïllades, sense paisatge, sense ambientació. Els personatges semblen concebuts, talment, només per "acompanyar" el text (fig. 37 i 38). La simplificació del traç no té res a veure amb aquella ma esforçada i sensible que dibuixava, amb acurada i continguda pulcritud, a *En Patufet*. Les influències de Gaietà Cornet s'han esvaït. Aragay busca un estil propi. Calia evitar aquell llenguatge amable, infantil i innocent que tenien els antics personatges i dotar-los de caràcter per tal d'afrontar les trifulgues de la política, l'església o l'exèrcit. Els personatges d'Aragay havien de madurar, els calia superar les històries ensucrades d'*En Patufet* i aprendre a sobreviure entre els sarcasmes de la realitat quotidiana. Aragay, però, s'adaptarà ben aviat al "llibre d'estil" de *Papitu*. Així, progressivament, la línia va perdent la por i es va enjogassant. Poc a poc va abandonant la simplicitat inicial i comença, tímidament, una progressió vers el grafisme capritxós i retorçat (fig. 39) que acabarà definint el traç de l'artista.

Les col·laboracions de l'any 1909 ja presenten un dibuix de traç gruixut, segur, contundent, més elaborat i expressiu. Els personatges, més treballats, deixen de ser un mer complement dels diàlegs i s'integren, progressivament, en les diferents composicions que recreen el marc escènic apropiat (fig. 40, 41, 42 i 43).

Ben aviat, les il·lustracions d'Aragay començaran a ocupar un lloc destacat a la revista, com és el cas de la contraportada del número 20, amb un dibuix publicat a pàgina sencera, el 7 d'abril de 1909 (fig. 44), en el qual l'estil d'Aragay, a més, ja ha entrat en un ràpid procés de maduració. Aragay es "deixa anar", el seu traç és fresc, desimbolt i hom té la sensació que l'artista es troba cada vegada més còmode en les seves col·laboracions. Prova d'això és la ràpida incorporació del seu repertori iconogràfic. Aragay –com no podria ser d'una altra manera– omple les pàgines de *Papitu* de vaixells, cavalls (fig. 46), cotxes (fig. 47, 48 i 49), motocicletes, piconadores (fig. 45) i avions. Ara, paradoxalment, amb la inclusió dels seus temes predilectes, els acudits semblen supeditats al resultat d'aquelles magnífiques il·lustracions o, dit d'una altra manera, el text sembla una derivació o una conseqüència del dibuix i no a la inversa. Sigui com sigui, la presència d'Aragay a *Papitu* es va consolidant, les seves col·laboracions seran cada vegada més seguides i apreciades, fins al punt que en el número 55, corresponent al 15 de desembre de 1909 –és a dir, gairebé un any després de la primera col·laboració– ja farà la seva primera portada (fig. 50). L'acudit d'Aragay posa en evidència la davallada de la Lliga Regionalista a les eleccions municipals, celebrades a Barcelona, el 12 de novembre de 1909. Segons sembla, en aquells comicis, la Lliga va perdre molts vots a causa de la campanya dirigida a través de *La Veu de Catalunya* demanant responsabilitats arran dels fets de la Setmana Tràgica. Així mateix –i és aquí on ironitza Aragay–, malgrat que els sectors propers a l'església es van manifestar obertament a favor de la Lliga, el triomf dels radicals va ser aclaparador. La portada és protagonitzada per un bisbe que surt de la catedral amb un gran crucifix. En el text de l'acudit s'explicita:

LA DERROTA DE LA LLIGA CLERICAL

–¡Ni treient el Sant Cristo Gros!

Una altra singularitat que va popularitzar els dibuixos de Josep Aragay van ser les il·lustracions dedicades a les construccions modernistes, que eren motiu de burla per part de l'artista i dels seus companys de militància noucentista. Cal referir-se, també, a les atapeïdes composicions on l'artista recreava diferents paisatges urbans, amb la presència d'enormes teatres, palaus o catedrals (fig. 51, 52 i 53). També seran típiques les vistes aèries de la ciutat de Barcelona, amb els grans edificis, els carrers transitats i les xemeneies que fumen (fig. 54, 55 i 56). Aquests dibuixos, que semblen superar la funció del típic acudit, presenten una qualitat extraordinària i tenen, per si mateixos, prou entitat per a ser contemplats com a autèntiques obres d'art.

El 4 de desembre de 1909, els dibuixants de *Papitu* exposaven els seus dibuixos a la Casa Reig de Barcelona (Passeig de Gràcia, 27). La mostra reunia originals d'Aragay (Jacob), Humbert, Nonell (Noé), Feliu Elias (APA), Gris, Labarta (La-ta), Junoy, Colom (Adam) i Palau, entre d'altres. Som, per tant, davant de la primera exposició d'Aragay ("Jacob") com a dibuixant. Josep Aragay, que ja s'ha guanyat un espai entre els grans dibuixants, és un artista en constant evolució.

En els dibuixos de 1910, la línia esdevé volgudament imprecisa i la presència del negre i del gris de les trames van guanyant pes en les composicions. Tot plegat –en sintonia amb l'estil de la seva pintura i amb les inèrcies de can Galí– evolucionarà vers un grafisme menys definit, més atapeït, més barroc. Així, durant el 1911 –el darrer any d'Aragay a *Papitu*– l'artista portarà aquest barroquisme al límit. En aquesta darrera etapa, el contornejat de les figures ja no busca un traç típicament lineal, sinó que és construït amb successions de ratllats i ziga-zagues. Aquest trencament de la línia fa que les figures semblin cosides, ratllades, seccionades obsessivament amb un traç insistent i nerviós. Els darrers treballs d'Aragay publicats a *Papitu* són la disbauxa del grafisme més recargolat, són un enrenou de línies que semblen haver perdut el seny i lluiten, enfurismades, contra els espais en blanc. Alguns exemples ben significatius d'aquesta darrera etapa són: "El festeig en els mercats", publicat el 4 d'octubre de 1911 (fig. 58); "Les festes Majors", publicat l'1 de novembre de 1911 (fig. 57), i un acudit de la mateixa època dedicat a la declaració de guerra d'Itàlia a Turquia (29 de setembre de 1911) en voler-se annexionar Trípoli (fig. 59).

Josep Aragay deixava *Papitu* el mateix any que ho va fer el director del setmanari, Feliu Elias (APA), que es veurà obligat a traspasar la revista a causa de la baixa rendibilitat econòmica del negoci. Malauradament, doncs, l'èxit intel·lectual de *Papitu* no es corresponia amb les expectatives econòmiques. Feliu Elias, a més, va haver de marxar a París, aquell mateix any, fugint d'una condemna que l'acusava d'haver violat la famosa "Llei de Jurisdiccions". A partir de 1911, Francesc Pujols es fa càrrec de la revista i aconsegueix fer rendible el negoci. El nou director va decidir donar un caire eròtic al setmanari, la qual cosa posarà fi al període inicial on predominava la crítica social i política. La nova estratègia significarà un autèntic revulsiu: *Papitu*

augmentava espectacularment el nombre de vendes passant d'un tiratge de 5.000 a 40.000 exemplars. Cal dir que "l'etapa verda" de Francesc Pujols derivarà, anys més tard, vers un període marcadament pornogràfic en què la revista viurà, encara, el màxim moment d'esplendor econòmic, superant totes les previsions de vendes. *Papitu* no entrarà en decadència fins a l'etapa de la Guerra Civil que, publicat sota la direcció del Sindicat de Dibuixants Professionals, pren –donades les circumstàncies– un caire estrictament polític. *Papitu* es deixarà de publicar l'any 1938.

2.4- L'experiència a *Picariol*

El fet d'abandonar *Papitu* no estroncarà –ni de bon tros– la trajectòria d'Aragay com a dibuixant. L'any següent, el 1912, apareixia a Barcelona un prospecte de quatre pàgines anunciant la prompta aparició d'una nova revista humorística en català que portaria el nom de *Picariol*. El prospecte, editat en color i curiosament il·lustrat per Josep Aragay, Xavier Nogués i Manuel Humbert, començava dient:

"Vistos el lluc i la florida que han tret les nobles arts plàstiques a la nostra estimada Catalunya, s'ha constituït una Empresa, l'objecte de la qual es i serà donar a conèixer el fruits d'aquesta esclatanta manifestació de la terra catalana."

Picariol, segons el prospecte anunciador, havia de comptar amb "la plana major dels dibuixants que honoren la ciutat de Barcelona", de manera que es garantien les col·laboracions de Marian Andreu, Josep Aragay, Lluís Bagaria, Enric Casanovas, Joan Colom, Remigi Dardallo, Feliu Elias, Manuel Humbert, Pere Inglada, Xavier Nogués, Marian Pidelaserra, Ismael Smith i Joaquim Torres-Garcia. Exceptuant Inglada, Bagaria i Torres-Garcia –que no hi van arribar a col·laborar, suposem, per la curta vida del setmanari– a *Picariol* hi trobarem, amb més o menys assiduitat, il·lustracions de tots aquests dibuixants. Així mateix, tal com era degudament anunciat, la revista reuniria, també, els "més grans literats de la nostra terra". Així, *Picariol* va comptar amb les col·laboracions literàries de Francesc Pujols, R. Reventós, Alexandre Plana, F. Camps i Margarit, C. de Domènec, Carles Soldevila i Pere Belletje.

Segons podem llegir, també, en aquest text de presentació, Josep Aragay va ser escollit, per unanimitat dels màxims responsables de l'empresa, director de la revista: "... en Josep Aragay, qui per acord unaním de l'Empresa assumirà la compromesa tasca de dirigir el periòdic, oferint-se-li així ocasió de revelar els seus dots incomparables..." Josep Aragay va assumir, realment, les funcions directives que li havien estat atorgades. Aragay, per exemple, decidia quins originals serien o no publicats a la revista, com així ho demostra una carta de l'artista, dirigida a Carles Riba, notificant-li que una col·laboració d'aquest havia estat desestimada per qüestions d'espai. Per "culpa" d'Aragay, doncs, Carles Riba no va arribar a publicar mai a *Picariol*.³³

³³ En una carta d'Aragay dirigida a Carles Riba llegim: "Apreciat amic: Per el meu company en J. M. López Picó vareig rebren de part vostra un original que a causa del espai que exigia no vareix poder inquirir en el darrer número de *Picariol*. Després he tardat en retornarvosel y en fervos sabedor dels motius contraris a la meva voluntat que m'hi obligaven. Suposo que dispensareu el meu descuit y la meva tardança y que tindreu a ve contarme entre els vostres amics. Aragay"

Cal dir que al darrera d'aquesta engrescadora iniciativa hi havia el nom del conegut marxant i promotor artístic Santiago Segura, que s'estrenava com a mecenes en el camp de la publicació de revistes d'art. Després de *Picariol* va impulsar, encara, tres revistes més: *La Cantonada* (1914), *Revista Nova* (1914) i *Vell i Nou* (1915), però, malauradament, tal i com havia explicat Francesc Pujols, “va pagar-les totes i en totes va perdre diners.”³⁴ Santiago Segura regentava la principal sala d'exposicions de l'òrbita noucentista, el Faiança Català (Gran Via, 615), d'on sorgiria l'associació més important del moviment, “Les Arts i els Artistes”. Val a dir que la rendibilitat del Faiança Català va animar el propietari a obrir altres establiments (La Basílica, La Pinacoteca...), d'entre els quals destacarem les Galeries Laietanes, un local dedicat a l'exposició d'art modern i a les antiguitats i on hi havia, a més, un soterrani que funcionava com a bodega (decorat amb unes pintures murals de tema bàquic, elaborades per Xavier Nogués) i una llibreria-editorial, ubicada a l'entrada, que portava el poeta Joan Salvat-Papasseit. Val la pena fer un incís per dir que va ser en aquest mateix local on va néixer l'amistat entre Aragay i Salvat-Papasseit. El poeta, en el seu darrer llibre *Ossa Menor*, publicat pòstumament el 1925, li dedicaria a Aragay el poema “Nocturn per a acordió”.

Així, el 10 de febrer de 1912, sortia a la llum el primer número de la revista humorística *Picariol*. La primera portada va ser obra d'Aragay que, amb el títol de “L'arribada triomfal del *Picariol*”, representava de forma al·legòrica l'aparició de la nova publicació (fig. 60). La il·lustració recrea una desfilada festiva, presidida per una carrossa que exhibeix un gran picariol, amb una comparsa de músics, cavalls i cavallers, que avança entre l'entusiasme de la gent que omple els carrers i s'aboca als balcons per seguir el singular esdeveniment. Dels sis exemplars que van sortir, Aragay faria, també, les portades dels números 4 i 6 (fig. 71).

Josep Aragay signarà com a “Jacob”, “Aragay”, “Josep Aragay” i amb la inicial del seu cognom “A”, tot i que molts dels seus dibuixos apareixeran sense signar. Aquests dibuixos “anònims” solen ésser petites il·lustracions que acompanyen les diferents col·laboracions literàries, que encapçalen els articles, que identifiquen una determinada secció de la revista o que, seguint una magnífica estratègia de disseny, es fan un lloc entre el text per fer més atractives i menys feixugues les pàgines amb massa lletra.

L'Aragay de *Picariol* continua sent un dibuixant de gran temperament, que ja ha consolidat aquell traç enèrgic, ràpid, nerviós i expressiu com un estil propi, personal, definidor.

Les aportacions d'Aragay a *Picariol* –igual que Xavier Nogués i que Manuel Humbert– responen a les diferents necessitats o particularitats de la revista. Així, entre els diferents nivells de col·laboració, podem trobar-hi els típics acudits, il·lustracions per a articles i, també, un bon repertori de dibuixos publicitaris on no hi mancaran alguns dibuixos d'Aragay anunciant, per exemple, els establiments de Santiago Segura (fig. 65).

³⁴ BLADÉ DESUMVILA, Artur: *Francesc Pujols per ell mateix*. Ed. Pòrtic, Barcelona, 1967, pàg. 175.

Pel que fa als acudits –plantejats en el típic espai quadriculat de la vinyeta–, l'artista resol les diferents situacions a través de composicions atapeïdes i plenes de figures que semblen immerses en un etern carnaval dominat pel caos i la disbauxa (fig. 61 i 62). En alguns d'aquests dibuixos, les figures semblen asfixiades per l'abusiva proliferació d'ornaments i filigranes que omplen, fins al límit, les elaborades composicions. Aquest excés de decorativisme o de preciosisme contrasta, sovint, amb l'expressionisme d'uns personatges caracteritzats amb rostres de faccions dures, geomètriques i sintètiques que s'escapoleixen d'aquell entorn saturat, envaït pels barroquismes (fig. 63 i 64).

A *Picariol* tornen a fer-se presents els temes predilectes del seu repertori iconogràfic. Tant si es tracta d'un acudit, com d'una il·lustració, com d'un dibuix per a un anunci, Aragay aprofita l'ocasió per recrear-se, una vegada més, en les típiques representacions dominades per cavalls, automòbils... (fig. 66 i 67). Així, en aquest sentit –de la mateixa manera que ho havia fet a *Papitu*–, l'artista continua mostrant especial predilecció per les grans il·lustracions de temàtica urbana, on podem veure, per exemple, una versió molt particular de la catedral de Barcelona (fig. 68) o una composició de la “Barcelona flamejanta”, en la qual torna a criticar l'arquitectura modernista d'Antoni Gaudí, Lluís Domenech i Montaner i Josep Puig i Cadafalch (fig. 69). Tampoc no hi mancaran algunes il·lustracions al carbó que són “convertides” en acudit i que reten tots els honors a les famoses “boires carboníferes” de can Galí (fig. 70).

El 16 de març de 1912 sortia el darrer número de *Picariol*. La curta vida del setmanari –amb només sis números– evidencia l'estrepitós fracàs econòmic, tot i que també és cert que *Picariol* ha passat a la història com una de les revistes més ben editades i de més qualitat gràfica i literària de l'època. Així ho manifestava Francesc Pujols –col·laborador de *Picariol* i propietari de *Papitu*– en un article publicat en aquell darrer número, titulat “La retirada triomfal del *Picariol*”, on posa de manifest la indiscutible qualitat del setmanari i on pretén escenificar una “retirada” amb tota la dignitat. Pujols volia demostrar aquest fet, referint-se als elogis rebuts des del diari *Paris Journal*, que va qualificar *Picariol* com la millor revista d'humor d'Europa:³⁵

“*Picariol*, de Barcelone, (...) est certainement l'une des meilleurs revues d'art de l'époque. Elle est très audessus des publications humoristiques, et, parmi les publications étrangères, l'emporte nettement sur le *Simplicissimus*. Les articles tres bien faits, són consacrés à la litarature et au mouveement artistique, très important en Catalogne.”

Una ressenya semblant, publicada a *La Vie*, el 9 de març de 1912, ja s'havia referit a la qualitat del setmanari. *La Vie*, a més, es feia ressò d'algunes de les iniciatives que es pretenien activar des de *Picariol*. Així mateix, es destacava el

³⁵ PARIS JOURNAL: “Revistes étrangères”, París, 12 març de 1912, signat La Palette: “*Picariol*, de Barcelona (...) és certament una de les millors revistes d'art del nostre temps. És molt per sobre de les publicacions humorístiques, i, d'entre les publicacions étrangères, triomfa clarament sobre el *Simplicissimus*. Els articles, molt ben fets, estan dedicats a la literatura i al moviment artístic, molt important a Catalunya.”

paper del director (que atribueixen a R. Raventós), així com de la qualitat dels joves dibuixants, entre els qual hi figura el nom de Josep Aragay.³⁶

“*Picariol*, une feullie illustrée qui naît a Barcelone pour clamer son amour du gran art – sans autre excuse, ni pretexte.

Dés le troisième numéro *Picariol* annonce aux Catalans que: “Enthousiasmé par la primeur des spectacles surprenants que la Nature offre de trois en trois mois à l’entrée de chaque saison, il promet de célébrer l’arrivée de chacune d’elles par un numéro extraordinaire dédié au pompoux Printemps.”

Reventós, tel est le nom du directeur de *Picariol*: Manuel Humbert, Josep Aragay, Nogués sont les jeunes illustreurs de cette ouvre magnifique. Salut.”

Una altra publicació francesa, *Le Radical*, també es va desfer en elogis en referir-se a la qualitat de *Picariol* i, molt en particular, a l’excel·lència dels seus dibuixants. Així, des de *Le Radical* es reconeix el talent d’Aragay, Humbert, Nogués, Pidelasserra o Marian Andreu i s’arriba a dir que “aquests dibuixants espanyols han de ser nacionalitzats francesos”:³⁷

“Un illustré de Barcelone, *Picariol*, (...) nous révèle des caricaturistes adroits, tels que: F. X. Nogués, Marian Andreu, Marian Pidelaserra, Aragay, etc. Et l’on est un peu surpris qu’il soit des humoristes locaux, quand les périodiques français font une telle consommation de talents étrangers. Ces Espagnols doivent être des Français naturalisés, chassés de leur patrie par la concurrence internationale.”

Malgrat que la voluntat de l’equip de *Picariol* era continuar editant la revista en un futur ben immediat, aquest fet no va ser possible i la curta història de la publicació va quedar limitada a aquests sis números.

Amb tot, Josep Aragay continuarà col·laborant en la majoria de revistes de caire satíric que es van editar en els propers anys. Així, va col·laborar a la revista *Ibèria* (1915-1919), on podem destacar, per exemple, la portada del número 7, corresponent al 22 de maig de 1915 (fig. 72); sense oblidar, tampoc, una col·laboració per a la revista editada per l’amic Joan Salvat Papasseit, *Un enemic del Poble*, corresponent al número 12 del mes febrer de 1918. També trobarem alguns dibuixos publicitaris d’Aragay a *Revista Nova* (1914-1917), on es reproduïx, en els primers números, algun anunci publicat anteriorment a *Picariol*. En aquesta publicació, però, és interessant destacar un gravat al boix (tècnica gens habitual de l’artista) amb la representació d’un cavall i un cavaller, publicat en el número 35, corresponent al 20 de maig de 1916 (fig. 73), utilitzat

³⁶ LA VIE: Ressenya publicada el 9 de març de 1912. Phenómène: “*Picariol*, un (setmanari) il·lustrat nascut a Barcelona proclama el seu amor al gran art sense cap altra excusa ni pretext. Des del tercer número de *Picariol* s’anuncia als catalans que: “Entusiasta com el primer dels espectacles sorprenents de la Naturelesa proporciona de tres en tres mesos a l’entrada de cada estació, promet celebrar l’arribada de cada una d’elles, i anuncia un número extraordinari dedicat a la pomposa primavera”. Reventós, tal és el nom del director de *Picariol*: Manuel Humbert, Joseph Aragay, Nogués són els joves il·lustradors d’aquesta obra magnífica. Salut”

³⁷ LE RADICAL: “Revistes estrangeres”, París, 22 de febrer de 1912, signat La Palette: “Un (setmanari) il·lustrat de Barcelona, *Picariol* (...) ens revela uns caricaturistes destres, tals com F. X. Nogués, Marian Andreu, Marian Pidelaserra, Aragay, etc. I hom està una mica sorprès que es tracti d’humoristes locals, quan les publicacions satíriques franceses consumeixen tants de talents estrangers. Aquests espanyols han de ser nacionalitzats francesos, deslliurats de la seva pàtria per a la concurrència internacional.”

per il·lustrar un article de Joan Sacs, titulat “El Tema”. Josep Aragay, més tard, també va ser col·laborador habitual de la revista *Cuca Fera* (1917) (fig. 74), de *La Mainada* (1921-1923), fundador de la revista satírica *El Borinot* (1923-1925) (fig. 75) i col·laborador de la revista infantil *Jordi* (1928), de les quals ja en parlarem més endavant.

En una ocasió, Joaquim Folguera es fa referir a la tasca que Josep Aragay havia exercit a través de les diferents revistes humorístiques. Segons reconeix el mateix poeta, aquest vessant del camp de les arts gràfiques va significar, paradoxalment, una de les plataformes de projecció més “serioses” de l’art del nou-cents. Aquesta faceta, doncs, havia contribuït, decisivament, a projectar la figura d’Aragay dins el panorama artístic del país.³⁸

“De la generació de pintors dita del noucents, l’Aragay n’és una de les primeres figures. El seu art s’ha escampat durant aquests darrers anys per les bones revistes humorístiques, que és des dels pocs llocs on s’ha fet quelcom de seriós – anc que això sembli una paradoxa.”

2.5 Les primeres exposicions

La primera exposició individual de Josep Aragay que tenim documentada³⁹ es va inaugurar el 24 de maig de 1910 a la Casa Reig de Barcelona, la galeria d’art fundada per Lluís Reig i regentada, després, pel seu fill Pere. És en aquest mateix establiment del Passeig de Gràcia, número 27, on Aragay havia exposat, mig any abans, conjuntament amb els companys de *Papitu*, alguns dels originals publicats al setmanari. Així, en la mostra de 1910, Aragay exhibia per primera vegada i de forma monogràfica, una selecció de pintures i dibuixos realitzats durant el període formatiu de l’artista i que, per tant, cal relacionar amb l’obra produïda sota el mestratge de Francesc d’Assís Galí.

Amb l’ingrés al grup de “Les Arts i els Artistes”, l’any 1911, Aragay començarà a exposar en les diferents mostres col·lectives organitzades per aquesta associació. Així, el mateix any 1911, ja exposa alguns treballs al “Segon Saló de les Arts i els Artistes”, realitzat al “Faianç Català” de Santiago Segura i que es va poder visitar entre el 25 de febrer i el 12 de març. Aragay va exposar sis obres al carbó: “Cap d’un Jove” (fig. 77), “Descarregador”, i una sèrie de quatre composicions amb el mateix tema, titulada “Del port”. El jove Aragay compartia catàleg (fig. 76) amb Ricard Canals, Ramon Casas, Josep Clarà, Joan Colom, Feliu Elías, Enric Galvey, Francesc Galí (amb l’aportació d’una única obra titulada “Vaixell”), Pau Gargallo, Francesc Labarta, Joan Llimona, Josep Llimona, Joaquim Mir, Isidre Nonell, Xavier Nogués, Iu Pascual, Ismael Smith, Joaquim Sunyer i Joaquim Torres-Garcia.

Un dels primers èxits del jove Aragay va ser l’obtenció d’una tercera medalla a la VI Exposició Internacional d’Art de Barcelona, tot i que l’artista només va

³⁸ FOLGUERA, Joaquim: “Josep Aragay”. *Renaixement*, 5 de febrer de 1916, any II, núm. 270, pàg. 94.

³⁹ Vegeu: *La Vanguardia* de 24 de maig de 1910, pàg.3, on s’anuncia: “Hoy por la tarde será inaugurada en la “Casa Reig” una exposición de pinturas y dibujos originales de José Aragay y Blanchar.” Vegeu, també: *La Vanguardia* d’11 de juny de 1910, pàg.3: “En la “Casa Reig” el joven artista señor Aragay ha reunido unas cuantas obras suyas, entre las cuales sobresalen, por su carácter, varios dibujos firmemente trazados.”

presentar material a la secció de dibuixos. L'exposició, que s'havia inaugurat el mes d'abril de 1911 al Palau de Belles Arts, comptava amb la participació de nou països estrangers, els quals van aportar obres de més de tres-cents cinquanta autors. Amb tot, des de les pàgines de *La Veu de Catalunya*, Joaquim Folch i Torres s'havia referit a la mediocritat general de l'exposició, trobant a faltar, sobretot, els grans noms de la pintura francesa, alemanya o russa. Entre els representants catalans –que van obtenir l'elogi del crític– cal destacar la participació de l'escultor Josep Clarà i la dels pintors Joaquim Mir i Ricard Canals, entre d'altres.⁴⁰

El mes d'abril d'aquell mateix any, Josep Aragay exposava una selecció de dibuixos a la Sala Clarà de Barcelona⁴¹. L'obra d'Aragay compartia sala amb una mostra d'escultures i dibuixos de l'escultor Josep Clarà i amb un fris de Joaquim Torres-Garcia.

Amb tot, la primera gran exposició individual de Josep Aragay va tenir lloc a les "Galeríes Dalmau" de Barcelona, l'any 1913 (fig. 78). Aragay debutava en el famós local de Josep Dalmau (Portaferrissa, 18) amb l'aportació de 43 dibuixos i cinc pintures a l'oli. La mostra, que es va poder veure del 12 al 30 d'abril, va atraure poc públic, però va tenir un gran ressò a la premsa, des d'on li van ser dedicades crítiques de tota mena. Les obres, datades entre 1908 i 1913, són fruit d'un artista primerenc, que mostra els treballs d'una etapa formativa i que, per tant, evidencien la influència de Francesc Galí i la forta empremta de Brangwyn. Els dibuixos d'Aragay –la majoria al carbó, tret d'algun aiguafort– contenen aquella grisor provocada per les ombres i boirines que envolten uns paisatges indefinits i uns personatges carregats de misteri. Cal dir, però, tal com havia escrit Alexandre Plana a propòsit de l'exposició, que aquests treballs al carbó, són més a prop de l'elaboració i la complexitat d'una obra pictòrica que no pas de la frescor i l'espontaneïtat d'un dibuix, entès aquest com a "l'art de les línies". Alexandre Plana, en una crítica publicada a *El Poble Català*, ens deia:⁴²

"Si no hagués pintat cap tela hauriem pressentit que no trigaria gaire en consagrar-se al color. (...) Aquests dibuixos al carbó d'en Josep Aragay pertanyen més a l'art de la pintura que al dibuix, com art de les línies. Si les hagués fetes, aquestes taques, amb el negre com a color únic no fora pas altre la seva manera de disposar-les, de juntar-les, de pastar-les. L'Aragay ha pintat molt temps sense colors."

Aquesta manera de pintar, de dibuixar, de representar, fa que el pas donat per Aragay, quan va inserir cinc pintures a l'oli al costat de prop d'una quarantena de treballs al carbó, no signifiqui, en cap cas, un canvi sobtat ni un trencament

⁴⁰ FOLCH i TORRES, Joaquim (FLAMA): "La pròxima exposició", 27 d'abril de 1911, *La Veu de Catalunya*. Vegeu també els articles de Folch i Torres publicats en aquest mateix diari: "La primera visita", 4 de maig de 1911; "Las esculturas den Joseph Clarà", 11 de maig de 1911; "Els Paisatges den Joaquim Mir", 18 de maig de 1911; "Les pintures den Ricart Canals", 25 de maig de 1911; "Els pintors espanyols", 1 de juny de 1911; "La Pintura catalana", 22 de juny de 1911 i "La Exposición Internacional", 22 de juny de 1911.

⁴¹ Vegeu: *La Vanguardia* de 29 d'abril de 1911, pàg.3: "Sala Clarà: Comprende esculturas y dibujos de este artista, y además un friso de Torres García y dibujos de Aragay."

⁴² PLANA Alexandre: "Exposició en les galeríes Dalmau. Josep Aragay", *El Poble Català*, 13 d'abril de 1913.

de la unitat i l'harmonia que presenta el conjunt de l'obra exposada. En qualsevol cas, tenint en compte que l'exposició es va plantejar en rigorós ordre cronològic –i que les cinc pintures a l'oli són les darreres creacions d'Aragay–, tot fa pensar que l'artista les exhibeix com una mena de “presentació de resultats”, després d'uns quants anys d'aprenentatge, d'experimentació i de recerca. El mateix Alexandre Plana es refereix a l'obra anterior, feta al carbó, com un preludi del que seran les obres exposades a l'oli:⁴³

“(…) l'artista que havia executat totes les obres amb una coloració única, el negre, no ha de fer més que deixar el carbó dels pinzells; i, seguint per la mateixa via començada, la pintura és per a ell una eclosió natural, una iniciació per la naturalesa mateixa provocada.”

Cal assenyalar, d'altra banda, que, com ja hem apuntat, la crítica no va dubtar en relacionar els treballs d'Aragay –sobretot els primerencs– amb l'obra de Brangwin i Galí. Sense que això en desvirtuï necessàriament els resultats, és innegable que el llast deixat pels dels dos artistes en l'obra del jove personatge, el perseguirà, encara, durant molts anys. En aquest sentit, Romà Jori, des de *La Publicidad*, deixava ben clar, quin era el principal fonament que sostenia l'obra d'Aragay:⁴⁴

“En algunas de sus obras de la primera época, se diría que el autor se ha dejado llevar por los procedimientos de Brangwing, pero ya en estas obras, especialmente en algún aguafuerte, se encuentra una gran calidad.”

Amb tot, les composicions més tardanes ja es van desmarcant, poc a poc, de les pautes “galinianes” i semblen voler encetar noves vies d'expressió. En aquest sentit, Josep Maria Jordà, en una crítica de l'exposició publicada en el *Noticiero Universal* ja apunta aquest incipient procés d'emancipació:⁴⁵

“Construye sus dibujos ampliamente, con vigor extraordinario, dando gran valor a los contrastes de luz, a los efectos de claro oscuro, que prestan calor a sus carbonos. Es sólida la técnica y la realidad sale de sus manos hermosamente fantaseada en un sentido armonioso de suntuosidad decorativa. En los dibujos de los dos últimos años parece querer emanciparse un poco Aragay de la grandilocuencia a la manera de los maestros ingleses, como Brandiving, para tender a un mayor refinamiento expresivo de la línea, estilizando las figuras y buscando una simplicidad ingenua en las composiciones.”

Malgrat tot, l'obra d'Aragay continua arrelada al temperament i a la força expressiva que singularitza les creacions d'aquells primers anys. En la crítica de Jordà ja s'esmenta, abans que res, “su fuerte temperamento y su original personalidad”, així com la “gran suntuosidad decorativa”. Certament, Aragay és, encara, un artista en plena efervescència, que no acaba d'enfilars el camí que reclama aquell “ambient de serenitat” que l'ha d'acostar definitivament a

⁴³ PLANA Alexandre: “Exposició en les galeries Dalmau. Josep Aragay”, *El Poble Català*, 13 d'abril de 1913.

⁴⁴ JORI, Romà: “José Aragay”, dins de “Jueves artísticos de La Publicidad”, *La Publicidad*, 24 d'abril de 1923, núm. 19.

⁴⁵ JORDÀ, J. M.: “Galerías Dalmau. Exposición Aragay”. *El Noticiero Universal*, 17 d'abril de 1913.

Itàlia. Tal com es deia des de la revista de filiació noucentista *Renaixement* (la revista de la joventut nacionalista de Catalunya) a propòsit de l'exposició: "És Aragay una vera energí, un desbordament de força i plenitud"⁴⁶. L'òrbita noucentista, que no el vol "deixar escapar", festeja el seu talent i, alhora, sense estalviar retrets, li marca el camí. Així, des de la revista *Renaixement*, el "renyen" per les noses de la seva pintura sense perdre l'esperança que l'artista sabrà asserenar el seu esperit convuls per arribar a la desitjada calma noucentista:⁴⁷

"Nosaltres no'ns sentim compenetrats amb l'esperit que anima les obres de l'expositor. Tot en elles es convulsiu, accidentat, mogudes per la força d'una ment febrosa; mes apartades per complet del seu sentir. Nosaltres, que creiem que l'art deu esser generat en un ambient de serenitat, reconeixem en l'Aragay una vera força i un home esforçat, que ha tingut impulsivitat suficient, per a entre nosaltres, imposar la seva personalitat."

Aquest toc d'atenció és, evidentment, una crida a la simplicitat expressiva, una invitació a la contenció de la línia, una indicació d'apropament al classicisme estètic. Així, els defensors de l'ordre i la mesura, no perden l'esperança de veure un Aragay "ben nostre" o, dit d'una altra manera, un Aragay "ben noucentista".⁴⁸

"No desconfiem en veure en definitiva a l'Aragay ben *nostre*, allunyats ja, per un ple domini del seu art, el convulsisme i febricitat que avui impregna les seves produccions totes; la seva força es bona penyora de que reixirà l'Aragay en definitiva, imposant-se en el seu sentit més íntim, a les seves obres actuals, de lirisme convulsiu."

La premsa, majoritàriament, es refereix a Josep Aragay com un artista jove, en plena formació, en plena efervescència; la qual cosa és utilitzada, sovint, com un argument per suavitzar el to d'una crítica que no acaba de veure amb bons ulls les obres que s'exposen a can Dalmau. Evidentment, aquella mostra és, tot just, el tret de sortida i potser és massa aviat per saber quin rumb emprendre en un futur aquella pintura convulsiva i plena de barroquismes. Tal com es ressenyava des de *La Vanguardia*, Aragay encara no és un artista en "repòs" i li queda, per tant, molt camí per córrer.⁴⁹

"...con todas las objeciones que pueden hacerse á esos cuadros, lo propio que á los dibujos, indudablemente existe algo en ellos que acusa un temperamento; aún no en reposo, todavía inquieto para acertar con la ruta definitiva que haya de emprender y los estudios que le serían conveniente realizar. Que por no atenderlos debidamente no se malogren las innatas condiciones de su autor, es lo que hay que desear muy sinceramente."

Així, malgrat la basta obra que s'exhibeix a les Galeries Dalmau i malgrat totes les possibilitats d'anàlisi que ofereix el seu treball, l'artista manté certa

⁴⁶ Ressenya sense signar titulada "Josep Aragay. Galeries Dalmau". *Renaixement*, 7 d'abril de 1913.

⁴⁷ Ressenya sense signar titulada "Josep Aragay. Galeries Dalmau". *Renaixement*, 7 d'abril de 1913.

⁴⁸ Ressenya sense signar titulada "Josep Aragay. Galeries Dalmau". *Renaixement*, 7 d'abril de 1913.

⁴⁹ Signat M. R. C. : "Notas de Arte. Salón Dalmau". *La Vanguardia*, 26 d'abril de 1913, pàg.2.

expectació entre el públic i la crítica. L'estil d'Aragay, lluny de les posicions oficials i més lluny encara dels primers brots de l'avantguarda, resulta difícil d'etiquetar. Aquest Aragay primerenc, temperamental i ambiciós, apareix a la palestra artística amb una posició d'incòmoda singularitat, com un fenomen extrem d'individualitat, sense "adoctrinar", sense madurar. En un article publicat al diari *Las Noticias* es reconeix, en aquest sentit, que no és hora, encara, de "jutjar" l'obra d'Aragay, fins que aquest emprengui un veritable procés de maduració.⁵⁰

"Cuando el señor Aragay se serene y demuestre un camino suyo propio con sus cualidades ó defectos personales, entonces será la hora de empezar a juzgar su obra por hoy indeterminada."

El propi Francesc Pujols, en una crítica de l'exposició publicada a la revista *Catalunya*, assegurava, en aquesta mateixa línia, que l'únic retret que hom podia fer a Josep Aragay i a la seva obra és el pecat de "ser jove".⁵¹

"Si judiquem l'obra de l'Aragay per parts i anant a pams, hi trobarem tots els defectes de la joventut i reconeixem que l'únic defecte d'aquest artista és l'ésser jove. El seu estil ple i acabat, porta encara la sava dels pocs anys, i tal com és ha d'esperar que amb temps i palla maduri."

Així mateix s'expressava Joaquim Folch i Torres des de la "Pàgina artística de la Veu", tot posant en evidència l'escassetat de públic que s'havia acostat a can Dalmau. Folch i Torres justificava l'isolament i el silenci que havia envoltat aquella mostra dient que l'obra de Josep Aragay –que és un artista en plena formació– requereix una "atenció esforçada" i que el públic, per tant, prefereix les obres dels artistes madurs i consolidats.⁵²

"Fem constar, no obstant, que el nostre públic pictòric no està mancat de valor, ni ho estan les coses que li plauen. No se li pot exigir atenció per lo que està en desenrotllo, no podem demanar-li que's passi el temps mirant l'herba com creix; quan vingui a florir ja hi posarà atenció."

Amb tot, Folch i Torres, en referir-se a la irrupció d'Aragay a l'escena artística catalana, reconeix que malgrat llur condició d'autor novell, "pocs moments de la vida d'un artista són tan interessants com aquest, ni tan rics en ensenyances per a l'observador." Així mateix, el crític, no s'està de posar en valor les qualitats de l'artista referint-se, per exemple, a "la permanència d'una força de visió personal de les coses, que constitueix la base i el valor decisiu de l'art d'en Josep Aragay". Aquesta força, aquest temperament, aquest caràcter tan personal és, segons Folch "l'elaboració d'una força espiritual que cerca fer-se sensible. Veus aquí l'espectacle al que assistim i del que ben pocs se n'han adonat..." Folch i Torres ens ve a dir que Aragay sap dominar tota aquella força i que sota l'esclat intens d'energia barroca hi palpita un esperit sensible que resta, encara, per descobrir. Joaquim Folch i Torres assegura que la

⁵⁰ Article sense signar: "Galerias Dalmau. Exposició Josep Aragay". *Las Noticias*, 17 d'abril de 1913.

⁵¹ PUJOLS, Francesc: "Josep Aragay", *Catalunya*, 19 d'abril de 1913.

⁵² FOLCH i TORRES, Joaquim: "Dibuixos i pintures de Josep Aragay a Can Dalmau". "Pàgina Artística de la Veu". *La Veu de Catalunya*, 24 d'abril de 1913.

singularització estètica d'Aragay respon, sobretot, a l'esperit d'un artista visionari.⁵³

“... el cas de l'Aragay és un cas de força individual en plé desenrotllo. És l'home visionari cercant la solució de ses visions. Es poderós canalitzant el seu poder. Es un conscient de la seva riquesa espiritual, elaborant-la i sedaçant-la en els destiladors de l'estil. És l'home humanitzant les coses i cercant les solucions per a plasmar-les.”

Evidentment no tothom va veure amb els mateixos ulls aquella “força individual”, aquella energia intensa i autònoma, aquell debut isolat i singular. Així, per exemple, en un article signat per R. Ghiloni⁵⁴, des de *La Tribuna*, es considerava aquell “distanciament” com una mena d'acte d'esnobisme, com una posició que es mou entre l'arrogància i l'extravagància.⁵⁵

“La primera impresión que causan las obras de este artista es penosísima en su conjunto; se nos figura ver en ellas más bien que la obra de un artista estudioso y concienzudo, el propósito de singularizarse valiéndose de extravagancias particularmente cuando de pintar se trata.”

Ghiloni, que dedicarà a Aragay una de les crítiques més dures, és mostra en desacord amb aquest “propòsit de singularització” de l'artista. El crític no s'està de fer certs retrets a una obra que –segons diu– és dominada per “l'amanerament”, la “pose” i la pretensió de voler “ser personal”.⁵⁶

“Quien produce obras como “La Iglesia dels Àngels”, “Cap d'un home”, “Barcas de carbó” y “Un recó quiet de l'escullera”, puede y debe en absoluto prescindir de amaneramientos y “pose” y ser personal, así como resolver los asuntos con la corrección que se observa en alguna de sus cabezas; prescindir de las reglas del arte, es prescindir de la verdad, cosa en que jamás debe incurrir el artista.”

Aquest caràcter “massa personal” o “individualista” es converteix en un dels retrets més utilitzats per la crítica a l'hora de definir el tarannà artístic d'Aragay. El fet que aquest artista “d'esperit independent” exposés, d'entrada, a les Galeries Dalmau –la sala dels artistes “independents i revolucionaris” on, per exemple, un any abans s'havia celebrat la primera exposició d'art cubista de Barcelona– havia fet pensar, erròniament, a més d'un crític, que el futur del jove Aragay era entre aquells artistes “avançats” que anirien obrint, lentament, el camí de l'avantguarda a casa nostra.⁵⁷

“José Aragay, otro artista de relevantes condiciones, nos manifiesta su obra en estas galerías, que podríamos llamar de los independientes o revolucionarios en el arte, que solo se preocupan de hacer su escuela, sea ó no original, más si

⁵³ FOLCH i TORRES, Joaquim: “Dibuixos i pintures de Josep Aragay a Càn Dalmau”. “Pàgina Artística de la Veu”. *La Veu de Catalunya*, 24 d'abril de 1913.

⁵⁴ Suposem que es tracta de l'escultor Alexandre Ghilloni i Molera (Barcelona 1860-1948), format a Barcelona i a París, i que va ser professor a la Llotja entre el 1915 i el 1945.

⁵⁵ GHILONI, R. : “De Arte. Aragay en las Galerías Dalmau”. *La Tribuna*, 19 d'abril de 1913.

⁵⁶ GHILONI, R. : “De Arte. Aragay en las Galerías Dalmau”. *La Tribuna*, 19 d'abril de 1913.

⁵⁷ J. P. D. : “Galeria Dalmau”. *Diario del Comercio*, 29 d'abril de 1913.

emocionante. Yo no creo en muchas estas, llamémoslas estridencias, puesto que hasta la fecha han servido más para desorientar al público que tiene afición en las bellas artes, que para encauzarlo.”

Més enllà de les suposades “estrídències plàstiques”, no podem perdre de vista que Aragay continua fidel a la doctrina d’Ors i fent pinya amb la intel·lectualitat noucentista, si bé és cert que aquest debut el situa com un cas singular i solitari dins la pròpia heterogeneïtat plàstica de la pintura noucentista. Francesc Pujols posava de manifest algunes consideracions que evidenciaven la singularitat d’un Aragay que, d’entrada, es desmarca de les influències de l’escola moderna francesa; ben al contrari de Canals, Carles, Pascual, Colom, Sunyer i Nogués, les obres dels quals porten, ben encunyat, el segell de França. Pujols reconeix, en aquest sentit, que la consolidació de la pintura noucentista –que defineix com “el nostre encara no prou famós ni prou esbadellat moviment pictòric”⁵⁸– no es podrà entendre sense l’evident influència de la pintura francesa. Contràriament, doncs, Aragay –d’esquena a les modes de París– és l’únic pintor que emprèn un camí diferent.⁵⁹

“Un sol home de l’esmentat moviment no presenta, ni els mils, aquesta marca vinguda de França i del seu mercat artístic. Aquesta figura colossal i jovenívola, adornada de tota l’empenta que porta, és l’Aragay, que avui exposa les seves obres primerenques a casa del senyor Dalmau de la Portaferriça.”

Si bé Josep Aragay presenta una obra exempta de les influències de la pintura moderna francesa, Pujols assegura, altrament, que Aragay –en essència– és un pintor entroncat amb el Renaixement, la qual cosa ens assenyala que l’artista, de bon començament i amb totes les particularitats que es vulguin, ja està traçant el camí cap a Itàlia.⁶⁰

“Examinant els treballs curulls de grandesa i majestat deguts al novell expositor, el crític, si vol, pot notar l’absència completa de la influència que dèiem. L’Aragay, es presenta empalmat amb el gran art del renaixement, tal com el van deixar els artistes d’aquella època abans de la decadència, i com si res no hagués succeït, i la terrible batalla per arribar a una altre món donada a França no s’hagués verificat. Ell es lliga amb els poderosos visionaris d’una manera tan natural com inesperada.”

Així doncs, si bé es cert que la pintura d’Aragay ofereix una presentació “febrosa i convulsa”, no podem passar per alt, tampoc, que l’artista planteja un repertori iconogràfic amb temes típicament renaixentistes. Anys més tard, Alexandre Cirici, amb tota la perspectiva històrica, reconeix aquest fet en referir-se a les obres exposades per Aragay a les Galeries Dalmau:⁶¹

“... (a la Sala Dalmau) va portar-hi obres des del 1908, amb caps isolats –tema renaixentista, l’home com a heroi, el *condottiero*, si cal revalorat per la melangia

⁵⁸ PUJOLS, Francesc: “Josep Aragay”, *Catalunya*, 19 d’abril de 1913.

⁵⁹ PUJOLS, Francesc: “Josep Aragay”, *Catalunya*, 19 d’abril de 1913.

⁶⁰ PUJOLS, Francesc: “Josep Aragay”, *Catalunya*, 19 d’abril de 1913.

⁶¹ CIRICI, Alexandre: “Josep Aragay energia, programa i evasió”. *Serra d’Or*, any X, núm. 101, 15 de febrer de 1968, pàg. [144] 64.

o la porfídia—, projectes murals —un altre tema renaixentista: l'art actuant sobre la vida col·lectiva— i composicions simbòliques de tema eròtic, bíblic o literari...”

Certament, l'obra exposada a les Galeries Dalmau comptava amb una varietat temàtica on no hi faltava aquesta iconografia de clara evocació renaixentista i on no hi mancaven, tampoc, les típiques composicions relacionades amb els vaixells i els cavalls. Pel que fa al tema dels cavalls, és important esmentar alguns dibuixos al carbó com “L'explorador” (1912) (fig. 17), “Domador de cavalls” (1913) o “Idil·li interromput per un cavall” (1912). Cal destacar, també, la inclusió d'algunes obres de temàtica bíblica —fetes al carbó i datades, totes elles, del 1912— com “La família”, “Estampa dels Reis d'Orient”, “Assumpte bíblic” i “Cercant Salomó per jutge”. També hi ha un parell representacions d'arquitectura religiosa, realitzades durant els primers temps de l'acadèmia de Francesc Galí, l'any 1908, titulades “Església dels Àngels” i “Capella de Sant Llop”. Hem de parlar, també, d'alguns paisatges de temàtica urbana com “Les Xemeneies” (1910) i “El Suburbi” (1912), així com “De Miramar estant” (1912), “Caldes des del Mas Molí” (1911), “Una parada dels encants” (1912) i “Paisatge Romàntic” (1912).

Pel que fa als retrats (els “caps isolats” que ens remeten al Renaixement), Aragay pinta i dibuixa uns personatges amb caràcter, de mirada intrigant, amb uns ulls que travessen les ombres del carbonet i capten, misteriosament, l'esguard atent de l'espectador (fig. 81). D'aquesta manera, obres com “El jove de la cabellera arissada” (fig. 80), “L'indiferent”, “El contemplador” (fig. 79), “El ceramista”, “Retrat d'un jove barceloní” (fig. 82), “El convalescent”, “El monument del príncep felíç” (fig. 84) i alguns autoretrats (fig. 83 i 85), desfan el tòpic dels cavalls i dels vaixells i s'imposen com a treballs de gran qualitat expressiva que —més enllà de les reminiscències renaixentistes— s'arriben a comparar, també, amb els magnífics retrats dels primitius flamencs.⁶²

“Presenta algunas composiciones al carbón dignas de notarse, pero en toda su obra actual lo que descuella son los retratos, algunos de los cuales nos han hecho recordar por su intensidad de carácter los de los maestros primitivos flamencos (...) son cuerpos dotados de viviente espíritu, son verdaderos caracteres encarnados en figuras. Por este camino y abandonando una cierta propensión que parece llevarle al amaneramiento, Aragay puede llegar a ser una firma cotizabile.”

De fet, aquells personatges d'ulls misteriosos, tristos i plens de secrets molt ben guardats, suposen un contrapunt al costat d'altres obres exposades, com ara les de temàtica portuària. Així, amb obres com “En un recó quiet de l'escullera”, “Barcos de carbó”, “El barco del blat” o “El Remolcador vermell”, Aragay no s'està de combinar, en una mateixa mostra, les grans composicions que cerquen la grandesa i la majestuositat, els escorços i les grans perspectives, amb d'altres obres que requereixen un exercici atent i pausat d'introspecció o recolliment. En una crítica publicada a *La Vanguardia* es posava de manifest aquesta dualitat expressiva.⁶³

⁶² Signat L.F. : Edició de la tarda del *Diario de Barcelona*, 16 d'abril de 1913.

⁶³ Signat M. R. C. : “Notas de Arte. Salón Dalmau”. *La Vanguardia*, 26 d'abril de 1913.

“De concepto y de ejecución resultan sombrías esas obras; tanto aquellas que evocan de modo fantástico embarcaciones ancladas, como las que la figura humana se nos presenta como agitada por interiores luchas que ponen los rostros visajes y gestos de preocupado. Ante los ojos se nos aparecen, según desfilamos por la exposición, todos esos trabajos con marcadísimo acento de gravedad y hasta las mismas pinturas son sordas de color, de una opacidad y casi monocromía, que dijérase que los modelos que copió el pintor en la semioscuridad de un recinto húmedo.”

Amb tot, les pintures dels vaixells ambientades en aquells ports animats i plens d'activitat continuaven sent un atractiu per al públic i per a la crítica. En aquest sentit, Joaquim Folch i Torres es desfeia en elogis davant la magnificència d'aquelles naus que s'imposaven, enormes, damunt la petitesa i el tragí dels treballadors del port:⁶⁴

“Les grans carcaces de navilis, que ell ha practicat millor que ningú, les figuretes minúscoles que damunt d'ells trafiquen, com engrunetes vibradices damunt del gran vapor de les ventrudes carcaces, era quelcom de lleminer per a les literàries divagacions; era quelcom de ja resolt i definit dins les coses complacents que pot donar-nos la pintura; era quelcom de ben traçat, dins contrastos que emocionen, i que la emoció sentimental dels quals; al cap d'avall s'aguanta per un punt de vista perspectiu, fora de l'alcanç del natural de la nostra mirada d'homes d'un metre setanta centímetres.”

Altres obres que van captar l'atenció de la crítica i que va merèixer els més preuats elogis per part de Joaquim Folch i Torres van ser una marina de 1910 titulada “El mar a migdia” i un extraordinari interior, dibuixat al carbó, titulat “La meva cambra” (1912) (fig. 86), que ens pot fer pensar (amb totes les diferències tècniques, cromàtiques i perspectives que es vulguin) en el que havia pintat Vincent van Gogh uns quants anys abans. Folch i Torres ens ve a dir que aquestes dues obres contenen l'esperit de Josep Aragay i l'essència de tota l'exposició:⁶⁵

“Meravelleuse; vosaltres, joves amics, que heu compartit amb l'Aragay els passos primers de la carrera; meravelleu-vos de veure al costat d'aquell espectacle pompós de “El mar al mig día”, signat a l'any 1910, l'íntima emoció, la profunditat, la força de concentració que representa aquell altre, dit “La meva cambra”, on sembla que l'humilitat d'aquell qui fou home d'extraordinàries magnificències, adorablement plori les seves culpes amb el sanglot plé de profunda dolçura. Veus-aquí explicada, amb dues obres, tota la significació de l'Exposició Aragay.”

En aquest sentit, Francesc Pujols ens parla de la gràcia i la grandesa d'aquest artista visionari, que desprèn tota l'emoció, tendresa i delicadesa a través d'una gran composició, així com ho fa mitjançant els seus retrats:⁶⁶

⁶⁴ FOLCH i TORRES, Joaquim: “Dibuixos i pintures de Josep Aragay a Càn Dalmau”. “Pàgina Artística de la Veu”. *La Veu de Catalunya*, 24 d'abril de 1913.

⁶⁵ FOLCH i TORRES, Joaquim: “Dibuixos i pintures de Josep Aragay a Càn Dalmau”. “Pàgina Artística de la Veu”. *La Veu de Catalunya*, 24 d'abril de 1913.

⁶⁶ PUJOLS, Francesc: “Josep Aragay”, *Catalunya*, 19 d'abril de 1913.

“La grandesa, desmaiament-se als braços de la gràcia, raja i vessa de les visions del gran Aragay, i es pot dir que la seva exposició omple. No voldríem de cap de les maneres que aquesta grandesa i aquesta gràcia que el pintor maneja amb tanta facilitat i força, fossin considerades com el secret diví de l'expositor: el secret d'aquest home és el mateix dels que fan l'art amb el delicat i el tendre. Debades es cercarà l'essència intrínseca de l'obra d'art, en les seves condicions extrínseques.”

Cal dir, d'altra banda, que molts dels retrats que omplien les parets de can Dalmau –més enllà del títol, la indumentària, l'ambientació o la pròpia caracterització– ens remetent a un únic model, que és el propi artista. Així, malgrat que en el catàleg no hi figura explícitament el títol de cap “Autoretrat”, hem de parlar de diversos treballs elaborats a partir de la viva imatge de l'artista, més o menys “maquillat” segons els requeriments de l'obra (fig. 79, 82, 83 i 85). Aquest fet, però, no treu que molts d'aquells retrats transmetin –tal com ja hem apuntat– certa sensació d'angoixa o de gravetat com a resultat d'unes expressions que s'endevinen tristes, expectants, inquietants i misterioses. L'actitud d'aquells rostres, però també la singularitat de moltes d'aquelles composicions i paisatges, havien impressionat Francesc Pujols que en finalitzar la seva anàlisi sobre l'exposició escriu unes notes finals tan colpidores i plenes de misteri com la pròpia obra que s'exposava a les Galeries Dalmau:⁶⁷

“La visió de l'Aragay és sempre gran i consirosa, ombrívola i terrible. Tant sols un decandiment ple de dolça melangia que detura la visió paorosa nodrida entre les ombres; moltes persones que visiten l'exposició s'omplen de tristesa. Allí en aquella sala, ja prou trista de sí mateixa, hi ha quelcom més que la pintura que va de la paleta a la tela portada pels pinzells: hi ha, per dir-ho amb quatre paraules, alguna cosa morta que panteja de vida. No hi ha dubte, allí hi viu la mort, plena de vida. L'Aragay amb el seu geni, traspassa la jurisdicció de la pintura i entra en un districte que no podem anomenar. Quin és aquest districte? No ho sabem. No'n volem saber res, no més podem dir que els pintors en parlen amb menyspreu, però fan cops de puny per arribar-hi. És com el reialme de la mort, del qual tothom se'n allunya esgarrifat, però fet i fet, comptat i debatut, tothom i aspira. Nosaltres no'n sabem res; ni'ns preguntin res, perquè no'n direm ni una paraula, ultra que el crític pictòric no té l'obligació de saber res d'aquestes coses.”

Amb tot –més enllà de les pròpies dissertacions de la crítica–, cal dir que la poca aflluència de públic i el poc èxit de vendes, fan que no puguem parlar d'una exposició plenament exitosa. Així i tot, cal assenyalar que aquella mostra era, només, el fonament d'una trajectòria artística que, malgrat tot, augurava un futur esperançador i ple d'expectatives per al jove debutant.

Josep Aragay participarà en altres mostres col·lectives com les que, des de Girona, s'organitzaven a la Sala Athenea, l'emblemàtic “centre cultural” projectat per l'arquitecte gironí Rafael Masó. Així, el dia de la inauguració de la Sala Athenea, el 27 de juny de 1913, es va organitzar una exposició que comptava amb obres de Rusiñol, Llimona, Mir, Torres-Garcia, Regoyos,

⁶⁷ PUJOLS, Francesc: “Josep Aragay”, *Catalunya*, 19 d'abril de 1913.

Togores, Galí i el mateix Aragay. Aquesta sala –dinamitzada a través de l'entitat que porta el mateix nom– acollirà diverses activitats, com ara concerts, conferències, titelles o exposicions, amb la finalitat de desvetllar culturalment la ciutat de Girona. D'aquesta manera, a la Sala Athenea, que va restar activa entre els anys 1913 i 1917, s'hi va poder veure l'obra de Josep Aragay i la dels grans noms del Noucentisme. Aragay hi havia exposat obres com “Cercant Salomó per jutge” (també titulada “Judici de Salomó”) (fig. 88) , “La família” (també titulada “El festí de Baltasar”) (fig. 89), “La mort de David” i “En el dic surant”.

En una fotografia de l'època (fig. 87), feta durant una de les exposicions, podem veure, entre les obres que s'exposen, dos treballs de Josep Aragay: “Festí de Baltasar” (1912) i “Judici de Salomó” (1912). Són dues obres al carbó, de temàtica bíblica, que ja van ser exposades a les Galeries Dalmau l'any 1913, i que Aragay tornarà a exposar a les Galeries Laietanes el 1916 i a la Galeria Puig de Barcelona el 1919. A “Festí de Baltasar”, Aragay divideix l'obra en dues parts. A la meitat inferior hi representa una taula parada amb les estovalles rebregades i els objectes en desordre per suggerir que l'escena està ambientada al final d'un banquet. A la part superior hi ha tres figures: una dona, un home i un nen que, drets, rere la taula mostren una actitud seriosa i contemplativa. Podríem dir, doncs, que les dues parts d'aquesta composició tenen discurs propi. Si haguessin estat pintades per separat parlariem d'una natura morta, amb una composició de diferents peces de ceràmica, com ara una gerra decorada (tombada damunt la taula) o una tassa de cafè. La part superior correspondria a un retrat de família. Al fons de la composició, rere les tres figures, s'hi endevina una ciutat amb edificis d'arquitectura clàssica, on destaca, especialment, la representació d'una edificació monumental amb una gran cúpula.

“Judici de Salomó” recrea l'escena bíblica corresponent al *Primer llibre dels Reis*. El text explica com dues prostitutes reclamen la maternitat d'un nadó. El Rei Salomó, fent ús de la seva saviesa, aconsegueix saber quina d'elles és la mare del petit. Aragay representa el moment del relat en què una prostituta vol prendre el nadó a l'altra, abans de comparèixer davant del rei. En aquest cas, l'artista fa una representació molt forçada del moviment per tal de mostrar la cara de les dues dones. Cal remarcar, doncs, l'excessiva frontalitat de les figures i la manca d'expressivitat, sobretot, de la figura de l'esquerra, que sembla totalment abstreta del relat. A la part inferior dreta hi ha representada una gerra de terrissa.

Tant al “Festí de Baltasar” com al “Judici de Salomó” l'artista es recrea dibuixant algunes peces de ceràmica, un tema que el fascina, que és ben viu en el seu imaginari i que, ben aviat, es farà imprescindible en la seva producció artística.

2.6 Josep Aragay, les arts aplicades i el desvetllament artístic de la ceràmica

D'entre les disciplines artístiques que va practicar Josep Aragay és imprescindible referir-se a la seva tasca com a decorador de ceràmica. Aragay

coneixia prou bé la bellesa de la ceràmica artística catalana dels segles XVII i XVIII, tan apreciada arreu del món i tan admirada per l'òrbita noucentista. L'artista havia vist, a més, els treballs realitzats pels grans ceramistes del moment, com ara les rajoles que Xavier Nogués pintava, l'any 1915, per a l'aigüera del rebost que hi havia al celler de les Galeries Laietanes. El celler, situat al soterrani d'aquest local de Santiago Segura –i que havia estat decorat pel mateix Nogués amb les famoses pintures murals de tema bàquic–, era un punt de reunió i tertúlia del grup de Les Arts i els Artistes. Aragay coneixia, també, els treballs del qui serà el seu mestre en aquesta disciplina, Francesc Quer. De fet, van ser les ceràmiques de Quer les que van engrescar-lo definitivament a endinsar-se en el complex món de la ceràmica decorativa. Així ho manifestava el propi Aragay, l'abril de 1915, a propòsit d'una exposició de Francesc Quer –no massa concorreguda pel públic– que s'acabava de celebrar al Faianç Català.⁶⁸

“No fa pas gaire temps qu'en Quer va exposar els seus treballs més remarcables, en una exposició del Faianç Català, però que els experts en aquestes materies son comptats i la gent va passar de llarg (...) Fou en aquells dies, i davant d'aquelles mostres, que va desvetllar-se el meu desig de servir-me'n, i de servir a aquelles meravelles; perquè aquelles materies resolien el problema de la pintura per a l'intemperie i perquè en elles me va semblar que hi veia en absolut, la restauració tècnica de la ceràmica en el nostre país.”

Així, per tot plegat, i en sintonia amb l'ideal noucentista compromès a favor de la recuperació dels bells oficis, l'artista es presenta com un ferm candidat per recuperar, aprendre i difondre el bell ofici de la ceràmica.

Josep Aragay apareix com un decidit defensor d'aquest ressorgiment artístic, d'aquest anhel de renovació de les arts aplicades, que es presenta, alhora, com un ideal i com una oportunitat per donar un ús social a l'art. Aquest ideal, de fet, portarà una colla d'artistes catalans a signar i publicar un manifest adreçat “als ciutadans de Barcelona i a tots els catalans” que, amb la voluntat expressa d'unificar totes les arts, deixava ben clar quin era llur objectiu:

“L'objecte del Gremi de les Arts Aplicades és l'embelliment de la ciutat i els seus treballs aniràn encaminats a dotar-la d'un nou mobiliari, digne de les nostres tradicions, d'una ceràmica pròpia, de teixits de gust, de bons encunys i repujats, de llibres que sien de bon veure com són de bon llegir, de belles pintures murals, de vidres bonics, de grans edificis i jardins amb totes aquelles altres coses aon s'hi manifesta la bellesa plàstica”.

El manifest, il·lustrat per Josep Aragay (fig. 90) i signat per Francesc Galí, Xavier Nogués, Ramon Reventós, Francesc Canyellas, Francesc Labarta, Jaume Llongueras, un tal Comas i pel mateix Josep Aragay, es feia públic a mitjan juny de 1914, en una acurada edició de l'impressor Oliva de Vilanova. Cal dir, en aquest sentit, que l'objectiu i el discurs que porta implícit el manifest dels precursors del Gremi de les Arts aplicades –amb la dinamització de les arts i els bells oficis– acabarà cristal·litzant, a principis de 1915, amb la fundació

⁶⁸ ARAGAY, Josep: “En Francesc Quer ceramista”, dins *Vell i Nou* (Barcelona). Any I. Núm.5., 10 d'abril de 1915, pàg.1.

de l'Escola Superior de Bells Oficis i que podríem comparar, en essència, amb els objectius propugnats per Walter Gropius en el manifest fundacional de la Bauhaus de Weimar.

És en aquest ambient renovador, de compromís i d'il·lusió col·lectiva, que Josep Aragay decideix aprendre l'ofici de la ceràmica sota el mestratge de Francesc Quer. A partir d'aquell moment, Josep Aragay comença a sovintejar la fàbrica *Pujol i Bausis* d'Esplugues, on Francesc Quer n'és el director artístic des de 1911 i on es produirà una profitosa connexió entre el mestre i el deixeble. Josep Aragay, en un article publicat a *Vell i Nou*, dedicat a Francesc Quer, fa un elogi de les qualitats del mestre ceramista. Aragay, conscient que encara li queda molt per aprendre, escriu :⁶⁹

“El tresor tècnic de recursos ceràmics que poseeix en Quer, està molt per damunt encara de les meves actuals aptituds. Jo espero que algun dia podré usar sabiament tot aquest arsenal de recursos que formen les paletes inagotables den Quer.”

Aragay, que encara és a les beceroles de l'ofici, reconeix, en aquest mateix article, que la lloable tasca de Francesc Quer representa un camí cap a la veritable restauració de la ceràmica catalana:⁷⁰

“Ningú com ell pot ensenyar una paleta tant abundant de reflexs metàl·lics, d'esmalts transparents i opacs, d'engalves, de colors per a pintar sobre esmalt i de cristallitzats, i per això jo dic que aquest home és el veritable restaurador tècnic de la nostra ceràmica nacional.”

El tàndem Quer-Aragay donarà ben aviat els fruits desitjats. Així, el mes de març de 1915, ja s'exposaven els primers treballs conjunts en un saló privat de La Cantonada, el local de Santiago Segura ubicat al carrer de la Corribia de Barcelona. Joaquim Folch i Torres, a propòsit d'aquella mostra, elogiava, des de la *Pàgina Artística de la Veu*, la tasca dels dos artistes en pro de la “restauració de la ceràmica catalana”⁷¹. Aquell treball, que havia de retornar el més alt valor artístic a la ceràmica, era qualificat per Folch i Torres com “un germen adormit de la raça (...) que s'ha desvetllat”. D'aquesta manera, aquell anhel, aquella voluntat que fins fa ben poc s'expressava a través de les idees, ara es feia realitat gràcies al treball de Francesc Quer com a tècnic i el de Josep Aragay com a decorador.

Les peces pintades per Aragay eren, sobretot, plats decorats en blau sobre esmalt d'estany, amb una pinzellada ràpida, fresca, expressiva, definitiva; on l'artista manté intacte el seu repertori temàtic. Els plats que s'exposaven a La Cantonada podien evocar la imatge d'antics personatges, com ara el perfil d'un “Mariscal”, així com algunes representacions d'animals com “La daina” (fig.

⁶⁹ ARAGAY, Josep: “En Francesc Quer ceramista”, dins *Vell i Nou* (Barcelona). Any I. Núm.5., 10 d'abril de 1915, pàg.1.

⁷⁰ ARAGAY, Josep: “En Francesc Quer ceramista”, dins *Vell i Nou* (Barcelona). Any I. Núm.5., 10 d'abril de 1915, pàg.1.

⁷¹ FOLCH i TORRES, Joaquim: “La restauració de la ceràmica catalana”. “Pàgina Artística de la Veu”. *La Veu de Catalunya*, 8 de març de 1915, núm. 273.

120) o un extens desplegament de vaixells, cavalls i cavallers, la majoria decorats en blau sobre blanc i rematats per ornaments geomètrics que se succeïen, circularment i rítmicament, per tota la vora.

La qualitat de les ceràmiques exposades a La Cantonada havia esperonat Joaquim Folch i Torres –instigador i impulsor de la difusió dels bells oficis–, que veu com els petits objectes domèstics de ferro, fusta, or, vidre, terra o argent són peces que del no res ja caminen cap a l'obra d'art absoluta. Aquests objectes, segons el crític, “són el senyal més evident de la nostra personificació nacional”. Folch explica que un petit bocí de ceràmica grega –trobat en una excavació– pot esdevenir el testimoni cultural de tota una civilització. Amb aquesta premissa, el crític posa en relació la pervivència estètica de l'art grec amb la projecció que ha d'assumir i assolir, també, la ceràmica catalana, portadora d'uns valors propis, autòctons, nacionals. L'art ha de ser, també, un reflex del país. És aquest, de fet –segons els ideòlegs del Noucentisme– el camí que cal traçar per fer possible la consolidació d'un veritable “art nacional” i és en aquest sentit que Folch i Torres ens diu:⁷²

“(…) quan veiem el sentit nacional d'avui irradiar fins a aquestes coses minúscules, però més dures que la carn del nostre cos i la voluntat dels homes, pensem que aquesta materialització del nacionalisme és com una corona de la nostra victòria.”

Francesc Pujols, en un article publicat a *Vell i Nou*, a propòsit d'aquella mostra de ceràmica, establirà una curiosa relació entre Josep Aragay –que posa el seu art al servei dels petits objectes domèstics– i Antoni Gaudí, que utilitza la ceràmica per decorar les seves “construccions grandioses”. Pujols posarà en contrast uns treballs que ens arriben des de dues realitats estètiques oposades, des de dues generacions distintes, però que assoleixen, igualment, la màxima grandesa artística.

Aragay, d'acord amb la voluntat renovadora de la generació noucentista, treballa a favor del ressorgiment de la ceràmica antiga catalana que és, alhora, una forma de reprendre una pràctica fonamental de l'antiga tradició grecoromana; de la mateixa manera que ho havia de ser, també, la pintura mural, l'orfebreria i el conjunt de totes les arts aplicades. Gaudí, en canvi, s'escapoleix de la “tradició” per cercar solucions imaginatives, trencadores, “modernes”, on –seguint el mètode del trencadís iniciat per Josep Maria Jujol– es reaprofiten bocins de ceràmica industrial per aplicar-los damunt les grans façanes. Amb tot, més enllà de la possibilitat de desenvolupar una anàlisi acurada entre la disparitat expressiva, tècnica i “ideològica” del decorador dels petits objectes i del creador de les grans construccions, és interessant, aquí, observar com Francesc Pujols –un dels intel·lectuals amb més autoritat moral del moment– posarà els dos artistes en el mateix sac.⁷³

⁷² FOLCH i TORRES, Joaquim: “La restauració de la ceràmica catalana”. “Pàgina Artística de la Veu”. *La Veu de Catalunya*, 8 de març de 1915, núm. 273.

⁷³ PUJOLS, Francesc: “Els plats de l'Aragay i d'en Quer”, dins de *Vell i Nou* (Barcelona). Any I. Núm.5., 10 d'abril de 1915, pàg.1.

“Dos homes hi hà a Catalunya que han trobat el medi i la manera de fer arribar l’element primordial i primerenc estètic fins a les últimes estribacions de la grandesa com el que, al posar el primer peu sobre’l primer graó de la muntanya, fes trontollar tota la muntanya de cap a peus.

Aquests dos homes, que l’un és jove i l’altre és vell, son l’Aragay i en Gaudí, amb l’advertència de que’l jove ha aplicat la facultat esmentada a una concepció o conceptuació que resum totes les característiques de l’art antic, i en Gaudí, l’ha aplicada, sobre tot en la casa den Milà de Passeig de Gràcia, a una concepció de lluita i treball per a trobar les característiques de l’art modern, de lo que se’n desprèn que l’Aragay pinta de cara a l’antiguitat i en Gaudí treballa d’esquena a la mateixa, convenint l’un i l’altre en lo que deiem, de fer viure la grandesa amb vida immortal.”

Certament, avui, la distància que separa Gaudí d’Aragay és, a tots els nivells, abismal. I és precisament per això que val la pena fer un incís en aquest sentit per adonar-nos, realment, del prestigi i el reconeixement artístic que tenia Aragay en aquells moments. Així, si avui, aquest paral·lelisme ens pot semblar desproporcionat –tenint en compte els possibles prejudicis i la lògica dels resultats–, els fets demostren que aleshores la figura d’Aragay, malgrat la seva joventut, ja era capdavantera en el panorama artístic de casa nostra, i aquest fet, en un estudi sobre Josep Aragay, no ens pot passar per alt.

D’aquesta manera, Aragay, amb la pràctica de la ceràmica decorativa, eixamplava els horitzons de la seva creativitat i, ben aviat, es convertiria en un referent en aquest camp. Francesc Quer i Josep Aragay no van trigar a tornar a exposar plegats. Així, el 15 de desembre de 1915 els dos artistes inauguraven, amb tota la solemnitat, les noves creacions en ceràmica a les Galeries Laietanes de Barcelona (fig. 91). Aragay decorava plats, rajoles i gerros de formes ben diverses i es posava en evidència, novament, que la “química” establerta entre els dos homes podia donar resultats de primer ordre. En un article de Romà Jori, publicat a *Vell i Nou*, a propòsit de la nova exposició, es manifesta aquesta simbiosi:⁷⁴

“La conjunció del ceramista amb el ferm artista català és un fet que tindrà transcendència, potser, dintre la història de les arts de la nostra terra i dintre la història de l’art ceràmic (...) L’artista necessitava el tècnic, i el tècnic necessitava l’artista.”

Joaquim Folch i Torres, des de la *Pàgina Artística de la Veu*, es fa ressò de la lloable tasca dels dos artistes assegurant que en “l’actual restauració dels bells oficis, que comporta la restauració artística nacional, els noms de l’Aragay, pintor, i d’en Quer, ceramista, hi tindran, amb el temps, un lloc molt senyalat”⁷⁵. Folch, incansable, continua fent proselitisme a favor de la restauració de la ceràmica artística catalana, tot reconeixent els autors de l’exposició com a actors destacats en aquest difícil, lloable i no sempre prou preuat ofici. D’aquesta manera, l’exposició que s’inaugurava a les Galeries Laietanes superava, amb escreix, el nombre de peces i de models exposats anteriorment

⁷⁴ JORI, Romà: “Ceràmica”, dins *Vell i Nou* (Barcelona). Any I, Núm . X, 15 de desembre de 1915, pàg. 8

⁷⁵ FOLCH i TORRES, Joaquim (FLAMA): “Exposició de ceràmica Aragay-Quer”. “Pàgina Artística de la Veu”. *La Veu de Catalunya*, 20 de desembre de 1915, núm. 314.

a La Cantonada. Josep Aragay havia decorat els plats, les gerres i les rajoles de Francesc Quer basant-se, essencialment, en el repertori temàtic heretat de la ceràmica popular catalana. D'aquesta manera, és fàcil relacionar els dissenys d'Aragay amb antics models que poden anar del segle XIV fins més enllà del segle XVII.

Podríem referir-nos, en aquest sentit, a una gerra d'Aragay pintada de manera molt semblant que la típica ceràmica bicolor, elaborada a Manises, durant el segle XIV. La peça exposada a les Galeries Laietanes, ha estat decorada amb la representació d'una au vista frontalment, amb les ales esteses i el cap de perfil mostrant el típic bec corb d'una rapinyaire (fig. 93). Aquesta au, que podria ésser una àliga, ha estat elaborada amb una massa uniforme de color i a partir d'un disseny estilitzat i esquemàtic que ens pot fer pensar en una mena de derivació dels escuts heràldics del gòtic europeu. El disseny de l'àliga amb les ales desplegadas s'adiu, perfectament, amb l'antiga iconografia trescentista, on el tema de l'animal isolat era ben present en els plats, bols, escudelles, pots, abarel·los i gibrells. Era habitual, doncs, trobar peces decorades amb cérvols, isards, braus, conills, lleons i ocells de totes menes com ara falcons, galls i àligues caracteritzades de manera molt semblant a com ho farà Aragay tants anys després.

Majoritàriament, però, cal relacionar les peces decorades per Aragay amb els dissenys més propis de la Catalunya del sis-cents. Les pinzellades promptes i nervioses de l'artista contenen, encara, tota la força expressiva del barroc. El traç, la tècnica i la concepció decorativa, juntament amb una acurada adaptació iconogràfica, fa que les peces d'Aragay i la ceràmica catalana del 1600 presentin coincidències dignes de ser destacades. Hem de tornar a parlar, per tant, de representacions dominades per grans vaixells de veles inflades, nobles herois que cavalquen guarnits amb capes i barrets emplomallats i la presència de dames delicades de cabells rinxolats que llueixen pomposos vestits i grans faldilles. Durant el segle XVII, la predilecció per aquests mateixos temes és ben present en moltes gerres o plats de l'anomenada "obra de Pisa"⁷⁶, així com en les peces, decorades en blau, tan apreciades a la Barcelona siscentista.

Així, en la majoria de les peces, Aragay, planteja escenaris molt similars a aquells que s'havien desplegat, de forma recurrent, a la Catalunya del barroc. En aquella època, els ceramistes, omplien les gerres i els plats amb personatges melancònics i solitaris, que eren ambientats en paisatges idealitzats i pintorescos. Aquests personatges podien ser músics, soldats, caçadors, bandits, cavallers o parelles de classe benestant contemplant una panoràmica de turons, viles i castells, amb un horitzó dominat per una mar plena de vaixells de guerra. En aquesta línia, podríem fer referència, per exemple, a una de les gerres exposades per Aragay a les Galeries Laietanes plantejada en aquests termes (fig. 94). Així, en la franja superior de la peça, l'artista representa una figura solitària, caracteritzada amb botes i barret, que

⁷⁶ "Rebia el nom d'obra de Pisa la imitació de les ceràmiques policromes italianes que arrelà a Barcelona pels volts del 1600, després de l'impacte causat per les rajoles talaveranes del Palau de la Generalitat, i el que devien causar les peces autèntiques importades que sabem que es pagaven un 50% més cares que les de Manises. Vegeu, CIRICI, A. i MANENT, R.: *Ceràmica Catalana*. Edicions destino, Barcelona, 1977, pàg. 223.

camina en un paratge d'arbres i conreus. El personatge, en primer pla, ha deixat enrera un caminet que serpenteja fins al peu d'una vila que s'alça damunt d'un turó i que té com a element més característic un esvelt campanar. En algunes peces del 1600, corresponents a l'etapa dels "blaus de Barcelona"⁷⁷, hi trobarem aquesta mateixa iconografia. Així, per exemple, en una gran gerra de farmàcia, decorada en blau –conservada al Museu Vicenç Ros de Martorell (fig. 95)– hi ha la representació d'un caminant solitari amb un cistell, que s'obre pas en un paratge que té com a fons uns arbres i una petita vila. Aquest registre es torna a repetir en un gran aiguamans de la mateixa època, decorat en blau, que es conserva al Cau Ferrat de Sitges (fig. 96). Aquesta peça presenta com a principal atractiu, la figura solitària d'un cornamussaire, travessant un pont, que uneix dos turons coronats per un parell de poblets amb unes torres altíssimes. Un plat de la col·lecció Godia de Barcelona –de la mateixa cronologia que les peces anteriors– té com a principal protagonista a un portaestandard, corrent, amb l'ensenya de Sant Andreu (fig. 98). El fons torna a ser la recreació d'un paisatge on es combinen diferents elements naturals i arquitectònics. Un altre plat, també decorat en blau, conservat al Museu Episcopal de Vic, presenta un violinista trist i solitari (fig.97). En aquest plat –amb un fons dominat per un paratge de turons, cases i xiprers que ocupa la totalitat de la superfície– es torna a reproduir, per tant, l'esquema de les peces que acabem d'esmentar. En un altre plat del 1600, decorat en blau –i que forma part de la col·lecció Rossell de Barcelona (fig.100)– l'artista decorador representava una parella de promesos amb un fons caracteritzat amb palaus i castells i una mar plena de vaixells de guerra.

Fetes aquestes comparatives, podem afirmar que el pintoresquisme siscentista ha impregnat, en gran mesura, l'obra de Josep Aragay. En aquest sentit, un parell més de peces exhibides a les Galeries Laietanes, ens poden resultar ben útils per acabar de constatar la predilecció de l'artista vers els antics models que desplegaven tot aquest imaginari comú. Tenim, així, una gerra decorada amb un genet solitari, heroic, novel·lesc –guarnit amb capa i barret, a la manera del sis-cents– que cavalca presumit, en un paisatge muntanyós (fig. 99). Al cim d'un turó sobresurt un gran palau coronat per una cúpula. Entre les muntanyes, hom hi endevina el mar amb la presència imponent d'un gran vaixell salpant, a ple vent, amb les veles desplegadas. Així mateix, un plat decorat en blau, aplega, igualment, un repertori recreat en un paisatge de turons sinuosos, on hi ha lloc per un castell, un parell de vaixells, un caminant solitari, un cavaller elegant i un parell de pobles amb cúpules i campanars (fig. 101). Podríem dir, per tant, que aquestes dues peces d'Aragay reuneixen, sintetitzen i evoquen, per si soles, bona part de la iconografia que trobem en l'antiga ceràmica popular catalana.

Més enllà, però, de la pròpia iconografia, cal dir que el traç dels pinzells, els claroscurs i els recursos en la composició, refermen, encara més, el gust de l'artista vers els antics models d'època barroca.

⁷⁷ La ceràmica decorada en blau, produïda durant el 1600 a la ciutat de Barcelona, ha estat denominada com a "blaus de Barcelona". Vegeu, CIRICI, A. i MANENT, R.: *Ceràmica Catalana*. Edicions destino, Barcelona, 1977, pàg. 230.

Cal dir, a més, que la caracterització dels personatges també es farà d'acord amb les modes del sis-cents. Tal com havia fet Aragay en aquell autoretrat de 1908, on es pinta a ell mateix com un personatge del barroc, l'artista ens demostra, encara, una especial predilecció pel repertori i les formes expressives de l'època. També és molt important recordar, en aquest sentit, la caracterització dels personatges que Aragay utilitzava en moltes de les il·lustracions publicades en els diferents setmanaris satírics o revistes. Aquests dibuixos, generalment destinats als anuncis publicitaris, havien estat concebuts, gairebé de forma literal, que les figures reproduïdes en la ceràmica siscentista on no hi faltaran els elegants personatges guarnits amb barrets de plomes (fig. 103, 105 i 107). Així, Aragay, que continua instal·lat en el segle XVII, caracteritza els seus personatges de la mateixa manera que ho podia haver fet, per exemple, un artista decorador de l'època (fig. 102, 104 i 106) o el mateix Velázquez. Hi ha moltes peces decorades per Aragay que testimonien aquesta pràctica.

D'entre les peces exposades a les Galeries Laietanes, podríem destacar, per exemple, un plafó ceràmic dissenyat per decorar una font (fig. 108). Les rajoles, pintades amb un traç ràpid i vigorós, presenten dos personatges caracteritzats com a soldats, guarnits amb botes i barrets emplomallats. Els dos homes subjecten un mascaró representat frontalment, el qual indica per on haurà de brollar l'aigua de la futura font. Els soldats estan flanquejats per dues columnes salomòniques, rematades amb dos capitells decorats amb fulles d'acant i volutes, on reposa un arc de punt rodó profusament ornamentat. La indumentària de les dues figures és, per tant, un reflex de la que havien utilitzat els artistes decoradors de ceràmica, durant el segle XVII. Un plat de l'època, corresponent a l'obra de Pisa i conservat al Museu Ceràmic de Barcelona (fig. 109), demostra que la caracterització d'un soldat –representat com a un portaestandard– coincideix amb la que Aragay ha utilitzat en els personatges de la font. La indumentària, amb el barret emplomallat com a principal atribut, ens revela, doncs, quin és el referent iconogràfic d'Aragay en la decoració de la ceràmica. Hi ha, de fet, moltes peces del segle XVII on apareixen personatges caracteritzats a la manera dels soldats d'Aragay. Així, un cavaller representat amb el típic barret de plomes –pintat, també, en un plat corresponent a l'obra de Pisa (fig. 117)– ens torna a fer evident el gust d'Aragay pel repertori temàtic del barroc. Aquest paral·lelisme és torna a manifestar, per exemple, en la representació d'un portaestandard, també amb barret de ploma, que apareix en un plat de reflex metàl·lic, corresponent a la producció ceràmica anomenada "obra de Reus", conservat al Museu Biblioteca Balaguer de Vilanova i la Geltrú (fig. 104).

Un altre tema inspirat en els clixés d'època barroca, a bastament desplegat per Aragay, són els vaixells. Aquesta iconografia tan utilitzada per l'artista en les diferents obres a l'oli o al carbó és incorporada, també, en moltes peces de ceràmica. Els grans vaixells de guerra amb les veles inflades eren, durant el segle XVII, un tema recurrent en les pintures de batalles. Podem trobar aquest referent iconogràfic, per exemple, en una peça decorada en blau, a la manera dels plats italians de Savona, on apareix un gran vaixell de guerra, amb l'escut de Barcelona i amb la carcassa plena de canons (fig.112). Aquesta peça –pertanyent a la col·lecció Roviralta de Lloret de Mar– té molt a veure amb una

altra peça de la mateixa col·lecció on es recrea, igualment, un vaixell imponent, amb grans veles i canons, i la bandera de la Generalitat com a principal distintiu (fig.111). Els vaixells d'Aragay –menys bèl·lics– presenten afinitats ben significatives amb els dissenys siscentistes. Així es constata en les obres exposades a les Laietanies (fig.113) i així es manifestarà, també, anys més tard, en algunes obres igualment elaborades per Francesc Quer i decorades per Aragay. Un plat decorat en blau, pintat l'any 1918, demostra que els velers d'Aragay continuen ben presents –malgrat el pas dels anys– en l'imaginari de l'artista (fig.110).

Com ja hem apuntat, hi un altre tema típicament barroc que apareix, gairebé de forma obsessiva, en les obres d'Aragay: la representació dels cavalls i els cavallers. Hi ha moltes peces exposades a les Galeries Laietanes concebudes amb aquesta iconografia. En una gerra profussament decorada, Aragay trenca el joc ornamental per insertar-hi la figura d'un genet (fig.115). Aquest, caracteritzat com un personatge del sis-cents, ha estat envoltat amb una sanefa que ocupa un lloc preferent, al vell mig de la peça. La disposició de la figura, emmarcada per un arc de punt rodó, ens pot suggerir la presència d'un portal, a través del qual, hom pot veure el genet cavalcant, solitari, en un espai obert. La sensació d'amplitud, marcada per un horitzó llunyà i el gran espai en blanc que envolta el cavall i el genet, fa que s'accentuï, encara més, el protagonisme del representat. En un plat decorat en blau, un cavaller vestit amb capa, demostra les seves habilitats muntant un cavall esvalotat que s'aguanta amb les potes del darrera (fig.114). En un altre plat, el genet ha estat caracteritzat com un jove aristòcrata, que ens mostra el seu elegant barret i una capa que voleia al pas d'un cavall que avança, lent, entre els turons sinuosos (fig.116). Al fons, un petit poble, ens deixa veure el seu campanar punxegut. En un plafó format per una vintena de rajoles, Aragay torna a repetir el mateix tema, en una composició policroma on la presència de blaus, grocs, ocres i verds ens remet als colors utilitzats a l'antiga obra de Pisa (fig. 119). El cavaller representat en aquest plafó –totalment identificat amb els personatges del sis-cents– llueix una ostentosa capa i exhibeix un pom de flors mentre cavalca. El genet ha estat caracteritzat amb tal elegància que sembla evocar la vida ociosa dels grans aristòcrates, més que no pas el típic heroi aventurer i llegendari. Aquesta mateixa sensació és la que ens suggereix la representació feta en un altre plat decorat en blau, on el genet llueix un elegant barret amb plomes i una capa igualment luxosa (fig. 121). Així mateix, en la llarga llista de peces que tracten aquest tema, farem referència a un altre plat, decorat en blau, on Aragay torna a reservar el centre circular de la peça per un genet elegant amb el seu cavall. La vora, en aquest cas, ha estat decorada amb sanefes que alternen diferents motius vegetals amb les quatre barres de l'escut de Catalunya i la creu de Sant Jordi (fig.122).

Aquesta iconografia, per tant, torna a ser l'adaptació d'algunes obres decorades durant el segle XVII, com és el cas d'un plat –corresponent a l'anomenada obra de Pisa– dedicat a un cavaller que, amb tots els atributs, ha estat caracteritzat com a portaestandard i on l'artista l'hi ha atorgat el màxim protagonisme (fig.117). Podem fer referència, en aquest mateix sentit, a un altre plat, decorat en blau –que pertany a la col·lecció Roviralta de Lloret de Mar– on un llancer i un portaestandard són representats al cim d'un turó

contemplant un fons dominat per la mar i un horitzó retallat per tres vaixells de guerra (fig. 118).

D'altra banda, però, més enllà de l'evident predilecció per la plàstica i la iconogràfica de la ceràmica siscentista, no ens podem desentendre –en cap cas– de la incorporació d'alguns elements típicament clàssics que apareixen, constantment, en les diferents peces decorades per Aragay. D'aquesta manera, la presència d'edificis de tipologia clàssica, inspirats en els grans palaus del Renaixement italià, es repeteixen, de forma més o menys discreta, en moltes de les seves obres. Així, en aquella mateixa exposició, hi ha un plafó compost per una vuitantena de rajoles, on s'hi representa un edifici porticat de dos pisos, articulat amb pilastres de capitells jònics que flanquegen uns grans finestrals. L'artista pinta aquest noble edifici per ambientar un port on no hi faltaran uns quants cavallers ni el típic vaixell de proa pronunciada amb les veles recollides (fig. 113). Així mateix, en un gerro de grans nanses, hi trobarem representat, com a principal element decoratiu, un conjunt monumental dominat per un parell cúpules bruneschianes (fig. 92). En l'obra d'Aragay, doncs, sempre hi trobarem aquesta iconografia que ens remet al Renaixement, ja sigui com a complement de les típiques pintures de vaixells i cavallers; com a part del paisatge que s'endevina al fons d'alguns retrats; per ambientar certes pintures de temàtica bíblica o, fins i tot, per embellir les il·lustracions i els acudits publicats en els diferents setmanaris satírics.

Aquest desplegament iconogràfic és, de fet, la traducció estètica del món greco-romà, que havia de funcionar com a referent cultural de tota una generació. L'obra d'Aragay, però, que passa pels filtres de la il·lusió, la fantasia o la reinterpretació, defugirà, sempre, de la literalitat acadèmica. Amb tot, en aquest imaginari readaptat –que respon, igualment, al codi ètic i estètic del Noucentisme– hi trobarem, durant tota la trajectòria artística d'Aragay, el llast de determinades obres del classicisme grec o l'empremta dels grans mestres del Renaixement italià. En l'exposició de les Galeries Laietanes, per exemple, hi ha una sèrie de plats que presenten les variacions d'una mateixa figura que, sota el títol de "Mariscal" (fig. 124, 126 i 127), ens fan pensar en alguns dibuixos de Leonardo (fig. 125).

El "Mariscal" d'Aragay –reproduït en un plat esmaltat, pintat en blau sobre blanc– recrea una testa de perfil, de faccions marcades i caracteritzada amb un sumptuós barret exquisidament ornamentat. El rostre del "Mariscal", de nas llarg, barbata pronunciada, galtes flonges i pòmuls remarcats, té una mirada poderosa i severa. El personatge, que podríem emparentar perfectament amb els Mèdici o els Sforza, i que té un posat seriós i sorrut, transmet una aura d'autoritat pròpia dels més alts estaments nobiliaris. Així, en un estudi anatómic de 1472, Leonardo da Vinci representava el "Perfil d'un guerrer amb casc" caracteritzat de manera molt semblant a com ho farà Aragay quatre-cents anys després. El mestre italià havia dibuixat, també, una figura de perfil, amb el casc sumptuosament ornamentat i on es ressaltaven, igualment, les parts prominents d'un rostre d'expressió greu i mirada intel·ligent. Les semblances entre una i altra obra evidencien que Aragay havia fet el seu disseny a partir d'alguna reproducció del dibuix del mestre del Quatre-cents.

Aragay, en aquesta obra, pinta el fons d'un conjunt monumental dominat per nobles edificis, un dels quals pot ser un "campanile" de teulada punxeguda i un altre que ens fa l'efecte d'una edificació d'inspiració clàssica coronada per una gran cúpula. El fet de pintar un determinat paisatge com a fons d'un retrat era un recurs utilitzat pels pintors renaixentistes –en honor al representat– com a símbol de propietat, domini, ostentació, poder i riquesa. Aragay torna a demostrar, amb aquest detall, que coneix prou bé la pintura italiana i no s'està d'incorporar tota aquesta iconografia en la pròpia obra.

Cal apuntar, en aquest sentit, que si Aragay havia vist reproduïts els estudis anatòmics de la sèrie del "Perfil de guerrer amb casc" no seria estrany que hagués vist, també, els dissenys que havia fet Leonardo per a un monument eqüestre dedicat als Sforza (fig. 123), entre 1488 i 1489, on hi observem un cavall i un genet molt semblats als que Aragay reproduceix en alguns dels plats de l'exposició (fig. 114, 121 i 122). Cal advertir, per tant, que la influència italiana es va filtrant, progressivament, en l'imaginari artístic d'Aragay. Malgrat tot, però, l'artista encara no s'ha plantejat redefinir aquella pinzellada plena de barroquismes a favor de l'aplom i la concisió d'un traç que l'identifiqui, plenament, amb les formes més pròpies del classicisme estètic.

Josep Aragay, decididament compromès amb la recuperació dels bells oficis, ja sigui a través de la ceràmica decorativa o amb la pràctica de la pintura al fresc (de la qual ja n'ha realitzat alguns assaigs), es va consolidant com un artista cada vegada més complet, més versàtil, i que serà considerat per Joaquim Folch i Torres com un dels artistes "més ben dotats" del moment.⁷⁸

"A més, hi ha en aquesta exposició, sumada a la bellesa dels objectes, la bellesa d'una actitud; i és la del pintor Aragay, un dels homes més ben dotats del nostre jove moviment artístic, que, després d'una tasca pacient per adquirir la facultat indispensable per a les grans obres de la pintura de mur (...) es dona amb una fe i un entusiasme gran a la tasca aparentment humil de decorar vasos i plats, subjectant la seva verba fogosa d'ornamentista a les incidències de la tècnica, i a les dures i imprescindible disciplines del material."

Així mateix, des de la revista de filiació noucentista *Themis*, editada a Vilanova i la Geltrú, es reconeix, igualment, la lloable tasca d'Aragay a favor d'aquest renaixement artístic.⁷⁹

"La curiositat de l'Aragay per els diversos procediments de les arts plàstiques és com un senyal del nostre temps; aquesta intervenció dels bons artistes a dins del camp de les arts decoratives fa esperar uns dies millors per a l'estètica ciutadana. Com menys afició se senti per el quadre banal de cavallet, probablement augmentarà el bon gust en les arts constructives i els oficis."

⁷⁸ FOLCH i TORRES, Joaquim (FLAMA): "Exposició de ceràmica Aragay-Quer". "Pàgina Artística de la Veu". *La Veu de Catalunya*, 20 de desembre de 1915, núm. 314.

⁷⁹ M.F.: "Exposició Aragay. Galeries Laietanes". *THEMIS* (Vilanova i la Geltrú), 5 de febrer de 1916, pàg. 7

2.7 Noves exposicions, nous horitzons

L'artista, que ja s'ha donat a conèixer com a dibuixant, com a pintor i com a decorador de ceràmica, comença a experimentar, també, amb la pintura al fresc. Alguns dels assaigs de pintura mural, que seran exposats a les Galeries Laietanes en una mostra de pintures i dibuixos, realitzada l'any 1916, mereixeran, des de la revista *Themis*, el més preuat reconeixement:⁸⁰

“Unes entonadíssimes proves de pintura al fresc presenta l'Aragay; és aquest procediment ont més èxit tindrien, de segur, les seves admirables facultats.”

Tot i que li falten murs per poder plasmar els seus treballs, Aragay treballarà fermament per assolir les excel·lències que ja havien obtingut, en aquest camp, Xavier Nogués o Joaquim Torres-Garcia. Així, com ja hem apuntat, poc després de l'exposició de ceràmica amb Francesc Quer, Josep Aragay tornarà a exposar a les Galeries Laietanes de Barcelona, incorporant en el seu catàleg cinc assaigs de pintura al fresc (fig. 130). Les cinc obres formen una sèrie de retrats que han estat resolts amb un refinament cromàtic exquisit. Aquests estucs esdevenen un autèntic contrast al costat del “tenebrisme” d'aquells caps isolats, fets al carbó, a la manera de can Galí. Cal dir, en aquest sentit, que les atinades temptatives d'Aragay en aquesta disciplina li valdran –com veurem ben aviat– l'oportunitat de viatjar a Itàlia per poder estudiar, *in situ*, les pintures murals dels grans mestres italians.

En aquella nova mostra de les Galeries Laietanes, que es va poder visitar entre els dies 15 i 30 de gener de 1916, Aragay exposava, a més dels assaigs de pintura al fresc, disset pintures a l'oli, dues guaixes, dos aiguaforts, quatre dibuixos a la ploma, trenta dibuixos al carbó i dues sanguines. Per a l'ocasió es van confeccionar dos tipus de catàlegs, en cadascun dels quals, s'hi reproduïen a la portada, unes conegudes il·lustracions de l'artista amb la representació d'uns cavallers (fig. 128 i 129).

Pel que fa a les pintures a l'oli, veiem com Aragay continua tractant el tema del retrat amb obres protagonitzades per personatges taciturns com “L'intrigant” (fig. 134), “L'home del casquet” (fig. 135) o “L'indiscret”. Amb la mateixa tècnica realitzarà algunes composicions on la figura humana obté, igualment, el màxim protagonisme; és el cas de “La dona de la margarida” (fig. 131), “El caçador”, “El pastor” o “L'home de la garibaldina vermella”. Altres creacions a l'oli amb absència de figuració són “L'interior del meu taller” (fig. 133) i la incorporació d'algunes natures mortes (fig. 132), com “Bodegó d'objectes”, “Bodegó de flors blanques” o “Bodegó de flors virolades”.

En un article de Romà Jori, publicat a *Vell i Nou*, a propòsit de l'exposició, el crític celebra la generosa aportació d'Aragay, pel que fa al nombre i a la qualitat de les obres pintades a l'oli. És important recordar, en aquest sentit, que en l'exposició celebrada a can Dalmau, tres anys abans, l'artista només havia exposat cinc olis. Per tant, les disset obres exposades amb aquesta tècnica a les Galeries Laietanes, eixamplava, encara més, els horitzons creatius de

⁸⁰ M.F.: “Exposició Aragay. Galeries Laietanes”. *THEMIS* (Vilanova i la Geltrú), 5 de febrer de 1916, pàg. 7

l'artista. El crític, en sintonia amb algunes ressenyes publicades en altres mitjans, considerava aquest fet com un "gran pas", com la conseqüència lògica d'un procés evolutiu. Aragay havia començat a abandonar l'ombra dels carbonets per anar omplint de colors les noves creacions:⁸¹

"L'obra pictòrica de l'Aragay fins ara coneguda, era ben poca. S'en diria assaig. Era la gran composició del dibuix; l'estudi de la construcció, de l'estructura, de la llum. La seva paleta no tenia molts matissos. Quedava fosca."

Així, entre els carbonets que encara omplien bona part de les parets de les Galeries Laietanes, s'obria una esclatxa de llum i de color, que s'interpretava com una símptoma de canvi:⁸²

"L'Aragay abandona tot allò que era per ell camí fressat, tot allò que li podia facilitar la tasca. Ningú com ell pot dir amb tanta justícia que ha anat creant-se les dificultats per tal de poder-les resoldre millor. I tot allò que més s'oposava al seu temperament, que més repugnava al seu esperit, ha estat cabalment escollit amb predilecció. La paleta fosca s'aclareix. Agafa l'Aragay un grapat de flors, i en fa avivar els colors. Ja no és sols l'estructura dels volums ço que'l preocupa dintre una composició; descompèn la llum".

Certament, l'euforia cromàtica d'Aragay havia entusiasmat un Romà Jori que ja gosa comparar les pinzellades de l'artista amb les de l'escola impressionista. Tot i que Aragay era manifestament contrari a les estridències de la pintura francesa, el crític no s'està d'establir-ne certs paral·lelismes:⁸³

"I així algú ha pogut dir que a l'Aragay, ben refractari a l'impressionisme, li ha calgut utilitzar procediments de l'escola impressionista (...) I així passa l'Aragay d'una composició decorativa a la més grossa simplicitat; de la nota fosca a la delicadesa de la llum i del color. Lleus transparències sobre les carns, suaus coloracions. Però, ço que domina per damunt de tot, i és la característica més precisa de l'obra de l'Aragay, és el vigorós tret del seu pinzell i la vida que de sota el pinzell adquireix l'obra que va creant."

La percepció de Romà Jori serà compartida per bona part dels crítics que s'havien acostat a les Galeries Laietanes. Josep Maria Jordà, des de les pàgines del *Noticiero Universal* interpretava l'obra nova d'Aragay de manera molt semblant a com ho havia fet el mateix Jori. Aragay, segons Jordà, ha deixat de ser aquell artista enamorat de les grans composicions decoratives, denses, basades en els contrastos de la llum. Aragay sembla haver amansit aquella força, aquell temperament, a favor de la delicadesa i la subtileza cromàtica. Jordà, que també veu un Aragay immers en un procés de canvi, considera aquest gest, igualment, com un gir cap a un "sa impressionisme":⁸⁴

"Hay un enorme progreso en sus obras últimas, una lógica y admirable evolución. El procedimiento no domina ya al sentimiento, ni la técnica al

⁸¹ JORI, Romà: "Josep Aragay, pintor. Vell i Nou, 15 de desembre de 1915, pàg. 8.

⁸² JORI, Romà: "Josep Aragay, pintor". *Vell i Nou*, 15 de desembre de 1915, pàg. 8.

⁸³ JORI, Romà: "Josep Aragay, pintor". *Vell i Nou*, 15 de desembre de 1915, pàg. 9.

⁸⁴ JORDÀ: "Crónica de Arte. Exposición Aragay". *Noticiero Universal*, 20 de gener de 1916.

espíritu, que ya parecía tener prisionero. Siguiendo por el mismo camino emprendido, deriva el artista hacia un sano impresionismo, es decir, hacia la rebusca de la descomposición de la luz, hacia los esplendores del color, hacia las magnificencias luminosas sin perjuicio de la estructura de los volúmenes.”

Amb tot, no tothom havia vist aquell esclat de color com una premissa de canvi, com un apropament, més o menys intencionat, a altres models estètics. El gran amic d'Aragay, Joaquim Folguera, matisa certes consideracions que, segons ell, poden haver distorsionat la voluntat creativa de l'artista. Folguera –en sintonia amb allò que sempre ha defensat el propi artista– s'afanya a separar les noves formulacions cromàtiques d'Aragay d'aquest pretès accent francès, ple d'insinuacions “revolucionàries”.⁸⁵

“L'Aragay no té res de *fauve*, sinó més aviat d'home de seny que es va inclinant, al pes de les seves facultats, cap a les valors estatuïdes (...) Totes les coses cauen del costat que s'inclinen. I l'Aragay té un feble per l'art del Renaixement. Les seves darreres pintures en són un testimoni irrecussable. És ben clar, doncs, que una obra de cara al Renaixement no pot ser revolucionària.”

Joaquim Folguera, malgrat tot, admet que l'obra d'Aragay no està exempta de contradiccions. Folguera sosté que un artista no pot supeditar el resultat de la pròpia obra als dictats del seu “temperament”, ja que aquest és un producte de l'expressió instintiva, i l'instint és sinònim de desordre i imperfecció. A ningú no se li escapa, però, que la pintura d'Aragay és pur temperament. Hem de parlar d'Aragay, doncs, com un cas excepcional, únic, diferent, capaç d'arribar a la plenitud artística a partir d'una mena de “força intuïtiva”.⁸⁶

“L'artista que creu en el seu instint creador cau en el ridícol de suposar un llevat eternal en la seva obra. Però l'Aragay desballesta les nostres teories i, en parlar del seu art, no sabríem senyalar-li altra llei d'origen que l'instint. Per això, en mig de la diversitat de procediments i fins les orientacions externes que ens mostra en la darrera exposició, hi ha una característica interna que és l'ànima de l'obra total. I aquesta característica és la força.”

Fixem-nos que Folguera admet que l'obra d'Aragay no està exempta “d'orientacions externes” –en clara referència als suposats “tics” impressionistes– però, aquesta influència, segons el crític, queda diluïda gràcies a la “força” creativa de l'artista. Aquesta “força” –que va lligada a la “gràcia”– i que continua significant, malgrat tot, un dels trets més característics de la pintura d'Aragay, s'imposa, de forma implacable, damunt les experiències puntuals que ens pot arribar a suggerir la seva obra en un moment determinat. La “força malaltissa del barroc” continua, per tant, dominant el temperament de l'artista i continua definint, malgrat tot, l'essència creativa d'Aragay.⁸⁷

⁸⁵ FOLGUERA, Joaquim: “Josep Aragay”. *Renaixement*, 5 de febrer de 1916, any II, núm. 270, pàg. 94 i 95.

⁸⁶ FOLGUERA, Joaquim: “Josep Aragay”. *Renaixement*, 5 de febrer de 1916, any II, núm. 270, pàg. 94 i 95.

⁸⁷ FOLGUERA, Joaquim: “Josep Aragay”. *Renaixement*, 5 de febrer de 1916, any II, núm. 270, pàg. 94 i 95.

“Tota l’obra de l’Aragay és com un esclat d’energies contingudes. L’art que les ha fetes és un art en tensió, com un múscle, com una ballesta armada. Per això en alguns dels seus treballs pictòrics, com el *bodegom* on el seu instint no hi té sortida, no hi veiem l’Aragay enlloc.”

En aquest sentit, Joaquim Folch i Torres, des de la “Pàgina Artística de la Veu”, identifica la realització d’algunes obres –com ara les natures mortes– amb una mena d’exercici que, si bé el situa prou lluny dels seus temes predilectes, posarà en valor, una vegada més, la versatilitat tècnica i la curiositat artística d’Aragay:⁸⁸

“Encaminat per una visió completa de les coses i de la posició concreta que ocupa l’art dins la vida, el veiem tòrcer el seu camí per anar a solucionar problemes absolutament allunyats de la que podríem considerar la seva orientació artística. En aquesta Exposició hi ha una sèrie de quadres (els bodegons per exemple) que’s podríen titular “També ho sé fer”.”

Pel que fa a les composicions al carbó –les més nombroses tenint en compte que exposa varies obres que ja s’havien vist a les Galeries Dalmau tres anys abans–, Aragay continua canalitzant, amb aquesta tècnica, tota la “força” i tot el “temperament” que tanta nosa feia a la crítica adoctrinada i obstinada a anunciar, algun dia, la depuració definitiva d’aquell excés de barroquismes.⁸⁹

“Sempre hi ha en la seva producció un excés, una sobre abundància expressiva; vol, tal volta, l’Aragay, i creiem que s’esforça en que així sigui, eliminar de la seva obra tota la valor expressiva que conté, limitant-la a la forma pura.”

Aragay, malgrat tot, és encara un artista en plena ebullició, és un artista que projecta tota la força individual del seu art des del “convenciment”, i és a través del “convenciment” que experimenta, incansable, a través totes les tècniques i disciplines artístiques possibles. Aquesta disparitat expressiva donarà, com hem vist, uns resultats ben diversos que no sempre han aconseguit un comentari unànim per part de la crítica. Aragay farà dibuix, ceràmica, pintura i, malgrat que li manquen els murs, experimentarà també, sense complexos, amb la tècnica del fresc. Tal com assegura el mateix Folch i Torres, comentant l’obra exposada a les Galeries Laietanes i a manera de conclusió: “Aragay exposa els tràfecs que té amb la seva força, i les ganes de produir-se en el seu medi.”⁹⁰

Tot plegat ens fa pensar que Aragay viu en conflicte permanent amb la seva obra. Aquesta sobreabundància expressiva, aquest esclat temperamental i aquest excés de passió, entren en contradicció, massa sovint, amb l’anhelada “calma noucentista”. La grandiloqüència d’aquelles composicions i la convulsió i els efectismes de la seva pintura es barallen, constantment, amb la idealització d’aquells cels blaus plens d’orenetes, amb aquells turons plens de pins i

⁸⁸ FOLCH i TORRES, Joaquim: “Dibuixos i pintures d’En Josep Aragay”. Pàgina Artística de la Veu, *La Veu de Catalunya*, núm. 319, de 24 de gener de 1916.

⁸⁹ Signat, C. : “Josep Aragay”. “Arts Plàstiques”. *La Revista*, núm. VIII, any II, 1916, pàg. 15.

⁹⁰ FOLCH i TORRES, Joaquim: “Dibuixos i pintures d’En Josep Aragay”. Pàgina Artística de la Veu, *La Veu de Catalunya*, núm. 319, de 24 de gener de 1916.

atzavares o amb les formes pures d'aquelles figures femenines: tan dolces, tan amables, tan gregues. La praxis d'Aragay, per tant, sembla renyida amb uns ideals que sempre ha assumit i ha defensat com a propis i que, finalment –com veurem ben aviat– intentarà posar en net en el seu primer assaig.

L'obra de Josep Aragay –a banda del grau d'acceptació que hagi pogut tenir a la premsa o si ha estat més o menys considerada pel gran públic– ja forma part dels circuits artístics i comercials de Barcelona. Malgrat que el nombre de vendes en les diferents exposicions no ha estat, ni de bon tros, el desitjat, Aragay ja s'ha fet un nom i la seva obra comença a circular, poc a poc, a través dels diferents galeristes i col·leccionistes d'art.

No era estrany, per tant, veure obres d'Aragay exposades al costat d'altres creacions fetes pels seus companys noucentistes, ni tampoc entre les obres d'alguns artistes cotitzats de la generació anterior com Casas o Rusiñol. És important destacar, en aquest sentit, que l'any 1915, Lluís Plandiura ja havia adquirit obra d'Aragay, com així es demostra en algunes exposicions organitzades pel famós col·leccionista aquell mateix any. Les diferents notes, anuncis i ressenyes aparegudes a la revista *Themis*, de Vilanova, testimonien que algunes obres d'Aragay formaven part de la col·lecció Plandiura:⁹¹

“Durant el trimestre vinent (octubre-desembre) en l'espaiós hostatge de Vell i Nou s'exposarà la col·lecció Plandiura (que conté obres selectes dels millors artistes catalans contemporanis) els dibuixos de Tótola Valencia, les pintures d'en salvador Florensa, en Manuel Humbert i l'Albert Arrue, i la ceràmica catalana d'en Quer i l'Aragay.”

Aquesta mateixa revista es fa ressó, un parell de mesos més tard, de dues noves mostres organitzades per Plandiura al local de *Vell i Nou*. La quantitat d'adquisicions havia obligat el col·leccionista a exposar les obres en “dues tandes”: “En Plandiura, qui amb l'ajuda d'una educació artística i de cabals ha adquirit una col·lecció d'obres pictòriques quina quantitat és força crescuda ha exposat ara aquestes obres per tandes a *Vell i Nou*.”⁹² La primera mostra –organitza del 23 al 30 d'octubre de 1915– aplegava obres d'Aragay, Rauric, Llimona, Nogués, Casas i Rusiñol, entre d'altres. És important destacar, novament, el fort lligam que s'estableix entre Galí i Aragay cada vegada que la crítica posa llur obra en consideració. La mateixa revista vilanovina, en referir-se a les obres d'Aragay adquirides per Plandiura, tampoc no passarà per alt aquest fet. Les ombres de Galí continuen planant, inexorablement, damunt les creacions del jove Aragay:⁹³

“L'Aragay –potser una mica obcecat pel seu mestre, el pintor F. De A. Galí– fa uns dibuixos que s'inonden d'aire, però d'un aire pesant, brut i que malhauradament malmet la delicadesa de l'expressió i trenca la puresa de tota línia, que perduraria joiosament si un espai boirós de carbó no ho impedís.”

⁹¹ Nota apareguda a la secció de “Pròximes Exposicions”, a la revista *Themis* de 20 de setembre de 1915, núm. 6, pàg.12.

⁹² E.R.C.: “Col·lecció Plandiura. Galeries d'Art modern i antiguitats. Primera tanda: del 23 al 30 d'octubre”. *Themis*, 5 de novembre de 1915, núm. 9, pàg. 4.

⁹³ E.R.C.: “Col·lecció Plandiura. Galeries d'Art modern i antiguitats. Primera tanda: del 23 al 30 d'octubre”. *Themis*, 5 de novembre de 1915, núm. 9, pàg. 4.

Aquesta ressenya dedicada a Aragay, de fet, resumeix prou encertadament la trajectòria pictòrica de l'artista que va des de la primera etapa formativa iniciada el 1907 fins les darreres creacions de 1915 i 1916. Amb tot, però, Aragay clou aquesta primera etapa de la seva carrera amb una obra en constant evolució, en constant ebullició. És una trajectòria plena de neguits i amb una curiositat artística que el porta a assajar totes les disciplines i totes les tècniques artístiques possibles. Aragay, de fet, és un cas isolat, difícil d'etiquetar. I és aquest fet, allò que el fa particular, allò que marca llur personalitat. Des de *La Revista*, poc abans de marxar a Itàlia, Aragay és considerat com un artista inclassificable.⁹⁴

"(...) la seva obra s'escapa a tota consideració i a tota classificació: mes això, que en un altre seria, –des de la mira de la crítica–, una negació de valor, és en ell ço que la determina i la senyala d'una manera entera."

2.8 La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat, el primer assaig de Josep Aragay

En aquells anys, la presència d'Aragay en el panorama artístic català no quedarà limitada a la participació en exposicions individuals i col·lectives o a les puntuals col·laboracions gràfiques i escrites destinades a les diferents revistes o setmanaris satírics. L'artista, com hem pogut comprovar, apareix sovint a la premsa: el seu art genera opinió. Aragay forma part de l'epicentre intel·lectual del país, participa en tertúlies i, com veurem, pronunciarà, també, algunes conferències. Josep Aragay és un personatge públic.

Amb motiu de l'Exposició d'Art Nou Català de Sabadell i a petició del poeta Joaquim Folguera, el 4 d'agost de 1915, Josep Aragay va pronunciar una conferència titulada *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. El text d'Aragay el va publicar *La Revista* el 1916 (números IX, XV i XVI), i aquell mateix any va ser editat amb el mateix títol per "Publicacions de la Revista". Aragay plantejava així, per primera vegada, àmpliament i de forma pública, quins eren els seus criteris ideològics i estètics i encetava la seva faceta com a teoritzador de l'art.

Josep Aragay estructura aquest primer assaig en quatre capítols: "L'academicisme i les seves fórmules pedagògiques"; "La decadència de l'academicisme, en els seus darrers temps"; La filosofia i les ciències en l'art com a elements de renovació", i "L'únic camí d'una renovació veritable".

L'assaig comença amb la reivindicació de "l'art antic" com a únic model estètic legitimat per inspirar l'art renaixent de la Catalunya del nou-cents. L'artista lamenta que l'art català de l'època sigui tan lluny de la "nostra Catalunya antiga" i massa a prop de "l'Europa moderna". Amb aquesta premissa, per tant, Aragay ens situa en un punt de partida, des d'on defensarà la pervivència de "l'art antic" –és a dir, el classicisme– i rebutjarà, desacomplexadament, les influències de l'art modern arribades d'Europa; és a dir, l'Impressionisme, el

⁹⁴ C.: "Arts Plàstiques. Josep Aragay". *La Revista*, núm. VII, any II, 30 de gener de 1916, pàg. 15.

Romanticisme o les primeres manifestacions de l'Avantguarda com el Futurisme i el Cubisme. Aragay, com si tingués al davant la petita testa Venus trobada a Empúries –reproduïda a *l'Almanach dels Noucentistes* seguint les indicacions d'Eugeni d'Ors–, lamenta que el veritable referent artístic del país continuï “sepultat”, “perdut”, “adormit”.⁹⁵

“...les nostres tradicions són perdudes en la quietut del seu repòs i ningú podrà despertar-les.”

L'artista retreu aquest “oblit” a tantes generacions de “malversadors” que han desviat la tradició artística cap a altres camins. Aquest greuge, doncs, ha provocat la pèrdua d'un referent estètic que, amb els pas dels anys, ningú ha estat capaç de recuperar i d'assumir com a veritable fonament cultural del país. Josep Aragay critica el fet que la tradició grecoromana sigui vista com una “cosa històrica” i, en cap cas, com a “base del nostre futur renaixement”. Les paraules d'Aragay –malgrat el to pessimista (“les nostres tradicions són perdudes i (...) ningú podrà despertar-les”)– cal interpretar-les, tanmateix, com una mena de crida a favor del “desenterrament” de “l'antiga tradició”. Aragay, de fet, es pronuncia d'acord amb les pautes que Eugeni d'Ors ja havia anat definint en molts dels seus textos. Així, per exemple, en un article publicat a la revista *Cataluña*, l'ideòleg del Noucentisme escenificava aquest “desenterrament” com una gesta heroica, com una victòria del classicisme vers el Romanticisme. Aquest triomf havia estat possible gràcies a l'esforç “mental”, “sentimental” i “físic” de la Catalunya noucentista. D'Ors, a més, veu aquest retrobament amb “l'antiga tradició” com un antídoto contra la “barbàrie” del Romanticisme.⁹⁶

“Nosotros hemos tenido que realizar un esfuerzo heroico, un esfuerzo mental, sentimental, y casi físico, para encontrar bajo la capa espesa y pétrea de la barbarie, el filón áureo de la antigua tradición. Hemos sido como los que en el alba del Renacimiento desenterraban las estatuas de mármol...”

Així, en sintonia amb la doctrina d'Eugeni d'Ors i tal com ja havia fet anteriorment quan publicava dibuixos i acudits a *Papitu* i a *Picarol* en què atacava el Modernisme, Aragay, reafirma ara el seu posicionament contra tot allò que té reminiscències vuitcentistes: “Al veure com se cultivaven en el nostre país les arts plàstiques durant el segle passat, un home sent un fret de mort que penetra fins als seus òssos”. En aquest rebuig contra la pintura del XIX, l'artista centrarà el seu discurs, d'entrada, a atacar els mètodes pedagògics de l'academicisme. Basat en una consideració estètica de “caràcter universal”, sosté que l'art ha d'estar inspirat en la natura, en la “bellesa del món” i que, en cap cas, la creació d'una obra d'art s'ha de realitzar copiant una altra obra. L'autor desacredita aquesta darrera pràctica tan estilada durant el Neoclassicisme, quan “s'ensenyava dibuix copiant dibuixos” i “els aprenents aprenien d'interpretar les coses sense veure-les”⁹⁷. És en la natura, per tant, on

⁹⁵ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 10.

⁹⁶ D'ORS, Eugeni: “El Renovamiento de la tradición intelectual catalana”, *Cataluña*, núm. 170-171, 1-14 de gener de 1911, pàg. 2-7.

⁹⁷ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 14.

cal cercar el valor intrínsec de les coses. I és en aquest sentit que Aragay critica els mètodes acadèmics, els quals –lluny d’emmirallar-se en la natura per assolir l’essència, l’esperit o la veritat de les coses– redueixen la pràctica artística a una imitació superficial, basada en la mera reproducció de les formes:⁹⁸

“L’art no era, doncs, pas una cosa de l’esperit de cada ú, dotat per a veure i per a ponderar la Naturalesa, ni era fill ni despertat per la seva contemplació, sinó que era una ciència tota arbitrària, el resultat de la qual coincidía en alguna cosa vaga amb les formes geomètriques de les coses i mai amb la seva vida.”

La postura d’Aragay, de fet, reprèn una idea a bastament debatuda i desplegada per tants altres teoritzadors o historiadors de l’art. Aquesta reflexió –per citar-ne un exemple– coincideix, en alguns aspectes, amb allò que ja havia expressat Johann Joachim Winckelmann, l’any 1754, en les seves reflexions sobre la imitació de l’art grec. Observi’s, doncs, que el text d’Aragay que acabem de citar té molt a veure amb allò que havia formulat l’historiador alemany durant el segle XVIII, quan abordava aquest tema, en el seu assaig *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*:⁹⁹

“Es el sentimiento interior el que confiere a la obra su carácter de verdad; el dibujante que pretenda conferir tal carácter a sus ejercicios académicos no obtendrá ni la sombra de ello si no compensa él mismo, por su parte, lo que el alma de modelo, insensible e indiferente, no siente ni es tampoco capaz de expresar mediante la acción propia de un determinado sentimiento o pasión.”

L’autor alemany, de la mateixa manera que ho exposarà Aragay tants anys després, reconeix que la severitat de les normes acadèmiques obstaculitza la conquesta d’aquell element essencial, intern o espiritual, que va més enllà de la reproducció anatòmica de les formes i que converteix l’obra d’art en una “cosa viva”. És per aquest motiu que es parla dels exercicis acadèmics com una coacció a la llibertat expressiva de l’artista. Aragay proposa, en aquest sentit, exemples similars als que ja havia utilitzat el mateix Winckelmann:¹⁰⁰

“Un nas era un angle de noranta graus i no hi havia qui assegurés que podia ser de menys sense greu perjudici. Difícilment se podia establir una mida intermitja capaç de canviar un angle en un nas ni de donar vida ni bellesa a una figura per la senzilla intervenció d’un regulador qualsevol. I així demenaven a la geometria una harmonia que no vivia en els seus esperits.”

Aquesta exemplificació tan concreta d’Aragay –observada igualment per Giorgio Vasari, durant el segle XVI, quan es referia als caps de les estàtues gregues, amb els seus pentinats i els seus nassos en angle recte– també havia estat apuntada per Winckelmann quan estudiava determinats models prototípics de

⁹⁸ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 13.

⁹⁹ WINCKELMAN, J.: *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, segons l’edició de Ludwig Uhlig (publicada per l’editorial Reclam d’Stuttgart l’any 1969 i reeditada el 1977) traduïda per Vicente Jarque, ed. Península, Barcelona, 1998, pàg. 24.

¹⁰⁰ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 13 i 14.

la imatgeria grega. Així, quan l'historiador alemany es refereix a certes "nocions universals de bellesa" adoptades pels artistes grecs, posa de manifest l'aplicació d'algunes normes preestablertes, on no hi faltaria una menció als retrats, els nas dels quals, havia de mantenir, imperativament, un determinat perfil "acadèmic":¹⁰¹

"La frente y la nariz de los dioses y diosas formaban casi una línea recta. Las efigies de mujeres ilustres en las monedas griegas tienen exactamente el mismo perfil pese a que en estos casos no podía el artista trabajar libremente a partir de conceptos ideales."

Sens dubte, les tesis del gran teòric del Neoclassicisme o bé les consideracions sorgides a partir dels seus textos havien inspirat, de forma més o menys directa, la dissertació d'Aragay. Amb tot, no és difícil trobar articles on s'ha desplegat aquesta idea entre els autors del Noucentisme. Aragay, de fet, s'expressa en termes semblants a com ho han fet molts dels seus coetanis en tractar aquest mateix tema. Francesc Pujols, per exemple, en un article publicat a *Revista Nova*, dos anys abans –i amb el suggerent títol "Els imitadors de la vera bellesa"– ja s'havia referit als "artistes catalans que en lloc de crear imiten", assegurant, així, que "molts són els artistes qui produeixen la Bellesa i pocs, realment, els qui produeixen la Vera, que és aquella que conté l'element intrínsec"¹⁰². En aquest sentit s'expressava, també, l'any 1913, Joaquim Torres-Garcia quan –seguint els postulats d'Eugeni d'Ors– defineix allò que entén per Classicisme:¹⁰³

"(el Classicisme) Per a nosaltres no és de cap manera un art derivat de les formes gregues, sinó quelcom completament independent, fora de tot lloc i temps, encara que per antonomàsia pugui i degui apel·lar-se clàssic a l'art grec. I no estarà mal ara ni fora de lloc, que recordem, també, lo que ens ha dit algun cop l'Ors de que sols dins de la tradició se pot ésser original. Creiem lo mateix. Mes no és en les formes del passat (que ens portarien una imitació de lo antic) a on hem de buscar la font d'aqueixa tradició, sinó en la seva estructura, en quelcom intern, en l'esperit que les va crear."

Tal com apunta Torres-Garcia, el retorn a la bellesa dels grecs no ha d'estar supeditat, en cap cas, a la mera imitació de les formes. I és seguint aquest mateix criteri que Aragay rebutja la rigidesa acadèmica. Les normes acadèmiques, per tant, actuen com una eina de censura, com una gran barrera que oculta la veritable essència creativa dels grecs, o dit en paraules d'Aragay: "Ço que en els grecs era viu i humà en aquest temps s'era tornat fórmula i disciplina."

Aquesta idea ja s'havia desplegat a l'antiguitat. Jenófanes, un dels deixebles de Plató, ja havia observat aquest plantejament. En els diàlegs socràtics recopilats en els quatre llibres de les seves *Memorables*, el pensador grec farà una

¹⁰¹ WINCKELMAN, J.: *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, segons l'edició de Ludwig Uhlig (publicada per l'editorial Reclam d'Stuttgart l'any 1969 i reeditada el 1977) traduïda per Vicente Jarque, ed. Península, Barcelona, 1998, pàg. 25.

¹⁰² PUJOLS, Francesc: "Els imitadors de la vera bellesa", *Revista Nova*, núm. 5, 5 de maig de 1914.

¹⁰³ TORRES-GARCIA, Joaquim: *Escrits sobre art*. "Notes sobre art (1913). L'orientació convenient al nostre art". Edició a cura de Francesc Fontbona, Edicions 62 i "la Caixa", Barcelona, 1980, pàg.40.

interessant aproximació al voltant d'aquesta mateixa idea. Així, en un diàleg amb l'escultor Cleón on es menciona també al pintor Parrhasios, aquest darrer manté un interessant diàleg amb el filòsof: és un dels primers textos on es fa referència a la representació de "l'expressió moral de l'ànima" més enllà de l'estricta representació formal dels models.¹⁰⁴

"Entrando un día en el taller del pintor Parrhasios y entreteniéndose con él: Dime, Parrhasios, dijo, no es la pintura una representación de objetos visibles? De este modo, los huecos y los salientes, lo claro y lo oscuro, la dureza y la nobleza, lo rudo y lo pulido, la frescura de la edad y su decrepitud, ¿la imitas con los colores? –Así es.– Y si quieres representar formas perfectamente bellas, como no es fácil encontrar en un hombre que no tenga ninguna imperfección, ¿reúnes muchos modelos, tomas de cada uno lo que tiene de más hermoso, y compones así un conjunto de belleza perfecta? –Es de esta manera que lo hago. –Pero qué, lo que hay de más atractivo, de más seductor, de más amable, de más deseable, de más adorable, la expresión moral del alma, ¿no la imitas? ¿O bien es inimitable? –Pero ¿cuál es el medio de imitarla, Sócrates? No tiene ni proporción, ni color, ni ninguna de las cualidades que acabas de hablar; en una palabra, no es visible. –¡Eh!, ¿no se ve en el hombre expresar con las miradas tan pronto el afecto, como el odio? –Así lo creo. –¿No es preciso trasladar estas expresiones de los ojos? –Es preciso... Cuando los amigos son dichosos o desgraciados, la fisonomía ¿es la misma que en aquellos que se interesan o en los indiferentes? –No por Dios. En la felicidad es la alegría, en la desgracia la tristeza la que esta pintada en los rostros. –Se puede pues también representar esos sentimientos. –Si, ciertamente. –Es lo mismo para la magnanimidad como para la franqueza, para la humildad como para la vileza...; es por la fisonomía y por la actitud de los hombres, en pie o en movimiento, como estos sentimientos se exteriorizan.–Dices la verdad. –Es preciso, pues, imitarlos. –De acuerdo."

En aquest text es posa de manifest un sistema de representació on la bellesa s'acosta a la perfecció mitjançant un "procés de selecció de la naturalesa", és a dir: prenent les diferents parts en un "tot". En l'argumentació del filòsof, però, s'exposa un factor clau que va més enllà de la qüestió "anatòmica" del dibuix i de les proporcions. Aquest factor, que no s'havia tingut en compte fins aleshores, és "el reflex dels sentiments"¹⁰⁵. Tal com afirma, en aquest sentit, l'historiador de l'art Joaquín Yarza, els atletes esculpits per Policlet i per Miró reuneixen totes les exigències estètiques però estan mancats "d'afecte".

Certament, el discurs d'Aragay és darrera d'aquestes i de tantes i tantes altres reflexions similars que han tractat aquest tema fonamental de la història de l'art. Aragay sosté que les imposicions acadèmiques converteixen l'essència de la bellesa en una norma i aquesta norma, en conseqüència, provoca la "desnaturalització" de l'art. Els dictats acadèmics, per tant, fan que l'obra d'art esdevingui un món simbòlic, sense vida, sense joia, sense llibertat

¹⁰⁴ *Memorables*, III, 10,1, segons REINACH, Adolphe, *La peinture ancienne. Textes grecs et latins*, int. y notas A. Rouveret, París, 1985 (1921), pp. 220-222. Vegeu YARZA, Joaquín: "Los grandes artistas del Clasicismo", dins de *Fuentes de la historia del arte I*, de Historia 16, Información e Historia, S.L., 1997, pàg. 73.

¹⁰⁵ Vegeu YARZA, Joaquín: "Los grandes artistas del Clasicismo", dins de *Fuentes de la historia del arte I*, de Historia 16, Información e Historia, S.L., 1997, pàg. 73.

expressiva:¹⁰⁶ “en la imaginació dels artistes la Naturalesa hi ha perdut la vida per convertir-s’hi en un símbol i en una ombra.” Segons l’autor, les habilitats acadèmiques transformaven el dibuix i la pintura en una “imatge falsa”, producte d’un exercici on es representaven les coses sense conèixer-les, sense haver-les vist:¹⁰⁷

“Aquella gent, al darrera de construir semblances amb el llapis, havia perdut el coneixement de la seva existència. Sabia representar les coses sense conèixer-les per medi de símbols, i així representava, no solament les coses de la imaginació sinó les coses del món. Sabia fer un símbol que representava un cavall i no sabia fer un cavall. Sabia representar un Apol·ló i no sabia fer un home, i un maniquí encarcarat i estàtic duia el nom afalagador de Venus.”

Cal dir, d’altra banda, que en aquesta crítica abrindada i retòrica contra l’academicisme neoclàssic, Aragay –malgrat que en el títol de l’assaig es menciona de forma explícita “la pintura catalana” com a element vertebrador del text– evita qualsevol referència directa als artistes catalans (o no catalans) que van pintar durant aquell període. Allò que ens proposa l’autor, per tant, és una reflexió general, argumentada conceptualment, ideològicament, però sense concrecions històriques. El discurs d’Aragay és, de fet, una declaració de principis. Així, en aquest primer capítol dedicat enterament a combatre l’academicisme, l’autor no dedicarà ni una ratlla del seu text a la pintura acadèmica catalana d’època neoclàssica, encara que aquesta va ser poc present a Catalunya. A casa nostra el màxim exponent de la pintura acadèmica era el paisatgisme, un gènere no figuratiu i, per tant, considerat com a secundari. En cap cas, doncs, no es mencionen pintors catalans com Pau Rigalt (1778-1845), professor de la Llotja i un dels exponents més clars del paisatgisme català identificat, encara, amb els estereotips de matriu neoclàssica. Tampoc s’esmentarà, per exemple, a Salvador Molet (1773-1836), famós per les seves pintures de flors, una altre especialitat acadèmica molt recurrent durant el període neoclàssic.

En el segon capítol del llibre –abans de combatre el Romanticisme, amb la mateixa radicalitat que havia criticat l’academicisme–, Aragay farà un breu elogi a la pintura de Francisco de Goya. L’autor admira la potència i la llibertat expressiva d’un artista que s’havia prefigurat com la viva imatge del “geni” a través d’una pintura que evolucionarà al marge de la rigidesa acadèmica. No hem d’oblidar, tampoc, que Goya havia viatjat a Itàlia per a conèixer de primera mà l’art italià, un fet que marcarà l’etapa formativa del pintor espanyol. Viatjar a Itàlia també era, no ho oblidem, el gran somni d’Aragay: un somni que no trigarà a fer-se realitat. Amb tot, cal entendre, en aquest cas, l’exemple Goya com un argument més del discurs antiacademicista d’Aragay. Certament, les acadèmies podien assolir, en gran mesura, el perfeccionament tècnic d’un l’artista, però mai podrien desvetllar el talent innat del “geni”, aquell do natural que posseïen artistes especialment dotats com Goya. No hem de descartar, tampoc, el fet que Aragay utilitzés l’exemple de Goya com una mena justificació

¹⁰⁶ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 16.

¹⁰⁷ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 17.

o resposta a alguns qualificatius que la crítica havia dedicat al propi Aragay, quan aquest era considerat un “cas isolat” dins el panorama artístic català. Recordem, per exemple, quan Joaquim Folch i Torres, en sintonia amb les opinions de tants altres crítics, qualificava Aragay com “un cas de força individual en plé desensotllo” o tal com s’escriurà, més tard, des de *La Revista* quan es relaciona aquesta “força personal”, precisament, amb les aptituds innates del “geni”:¹⁰⁸

“En Josep Aragay, –potser contra d’ell mateix,– és la única vocació i l’únic cas encaminat d’una manera clara i explícita, a resoldre’s d’una faisó que devem dir-ne “genial”: és el únic pintor, a Catalunya, que porta una força i una vocació suficient, per esdevenir i solucionar-se en el cas del geni.”

Així, amb la desautorització dels mètodes de l’acadèmia i amb la reivindicació del cas excepcional de Goya, Aragay comença a esbossar un element clau que desplegarà al final de l’assaig: la qüestió del “geni”. Abans, però, l’autor del llibre esmerçarà tots els esforços a combatre la resta d’escoles i moviments artístics sorgits durant el segle XIX, així com la irrupció dels diferents moviments d’avançada que comencen a fer forat en panorama artístic català durant el primer terç del segle XX.

El pas del Neoclassicisme al Romanticisme és qualificat per Aragay com l’arribada del desordre: “amb la falta absoluta de dò i de visió i gairebé d’intel·ligència, s’introdueix el desordre dins l’academicisme com la nova llei de bellesa en comptes dels símbols i de la elevació olímpica.”¹⁰⁹ Així, les “xules” i les “manoles” havien substituït les Venus i els Apol·los. Tal com dirà Aragay, però, la cosa només “havia canviat de cantó”: ara “sabien fer un torero i no sabien fer un home. Talment com els havia passat amb Apol·ló.” Aragay, d’entrada, critica el Romanticisme fent referència a les pintures d’aquella etapa exposades, aleshores, al Museu Municipal de Barcelona. Així, sense esmentar cap d’aquells treballs, explica, de forma genèrica, les sensacions que li transmet la pintura del segle passat¹¹⁰:

“Allí veureu mil coses en desordre, mil petites coses sense valor, sense emoció, sense bellesa; ni el color que les fa visibles és bell, ni és bella la forma que les fa comprendre. Enlloc hi veurèu la intervenció, no us dic ja d’un home de geni, sinó d’una època solament per a donar un poc de caient a tan desventurada confusió.”

Si en el primer capítol de l’assaig Aragay comença reivindicant la pervivència del classicisme com a model estètic de referència, en aquest segon capítol s’afanyarà a combatre el moviment que, per definició, s’ha configurat com a antagònic del Noucentisme. Aquestes dues premisses són suficients per adonar-se de les connotacions “doctrinàries”, d’arrel noucentista, que fonamenten l’assaig d’Aragay. Eugeni d’Ors ja havia fixat, en moltes ocasions,

¹⁰⁸ C.: “Arts Plàstiques. Josep Aragay”. *La Revista*, núm. VII, any II, 30 de gener de 1916, pàg. 15.

¹⁰⁹ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 23-23.

¹¹⁰ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 25.

les “consignes antivuitcentistes” que calia utilitzar per a combatre, de dalt a baix, la ideologia de la generació anterior. Així, en aquell article publicat a la revista *Cataluña*, l'any 1911, D'Ors desqualificava radicalment, des de l'àmbit artístic, ideològic, social, religiós o polític tot allò que s'havia forjat durant el segle XIX. Eugeni d'Ors, tot seguit, proposa l'antídot noucentista.¹¹¹

“El siglo XIX ha sido, en sus grandes líneas, el tiempo de Romanticismo en la ideología; del Burguesismo en la vida social; del Liberalismo en la vida económica; de la Democracia en la política, en las artes, en el gusto; de la Indiferencia en la materia de religión; del Primarismo en materia de cultura. Nuestra acción de nuevecentistas se ha cifrado precisamente en el exorcismo perpetuo contra todas esas cosas! Contra el Romanticismo, la tradición clásica inmortal; contra la Burguesia el Sindicato ó el Imperio; contra el Liberalismo, el Socialismo ó la Socialización; contra la Democracia, el proletarismo de un lado, las tendencias aristárticas de otro; contra la Indiferencia, la restauración universal de culto a los “valores religiosos”, de la idea de la religión como indispensable a la “unidad” de la vida mental, y, por consiguiente, al espíritu; contra el Primarismo, la filosofía y la ciencia...”

Així, Aragay –de la mateixa manera que ho ha fet bona part de la intel·lectualitat noucentista– utilitza l'argumentari D'Ors per a fonamentar algunes de les idees exposades en el propi assaig. Recordem, a tall d'exemple, que en defensar la tradició clàssica com una alternativa al Romanticisme, Aragay qualifica la irrupció d'aquest moviment cultural com una “falta de intel·ligència”; afirmació que sintonitza amb el “primarisme cultural” exposat per D'Ors en el text que acabem de citar.

En aquest atac contra la pintura romàntica Aragay reprèn l'argument que ja ha utilitzat per a combatre la pintura acadèmica, aquella pintura on la “veritable bellesa” havia estat anul·lada a causa de la submissió d'aquesta als canons normatius imposats per un sistema pedagògic rígid i l'hermètic. En el cas de la pintura romàntica, Aragay sosté que la “veritable bellesa” ha estat substituïda per la disbauxa ornamental que hi ha, per exemple, en els grans quadres d'història. Aleshores, la veritable bellesa s'amagava darrera l'artifici d'aquells personatges uniformats, caracteritzats amb armes, polaines i uniformes amb botons de llautó. Aquestes obres, amb tot el parament iconogràfic, esdevenien, segons l'autor, un “ideal infantil de bellesa”. Aragay ens diu, en aquest sentit, que “la seva naturalesa era a-les-hores una fantàstica panòpia, armes de guerra, punxons, espingardes, punyals, trompes, destrals, pistoles de pedra de foguera; encara podria afegir-hi més coses, prou pintoresques per a ser citades i fer més horrible la tortura de la imaginació nostra”¹¹². És per aquest motiu, segons l'autor, que la pintura romàntica, amb tot el seu artifici ornamental, tampoc no havia estat capaç de fer cap concessió al veritable ideal de bellesa.¹¹³

¹¹¹ D'ORS, Eugeni: “El Renovamiento de la tradición intelectual catalana”, *Cataluña*, núm. 170-171, 1-14 de gener de 1911, pàg. 2-7.

¹¹² ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 26.

¹¹³ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 26.

“La vulgaritat en tot, la cursileria en tot; i, com en el comble de la desventura, la realitat exterior que movia l’esperit plàstic de l’època no era pas la Naturalesa, eren les indumentaries, eren les armes, eren totes aquelles coses construïdes que ja duïen en sí rastre de cosa vistosa i típica i no pas ritme pur i etern com és en els afores d’una vila tranquil·la, en el cos d’una dona, o en la mirada d’un heroi.”

La fantasia, l’artifici, l’aparença o l’efectisme romàntics són combatuts, per tant, amb la mateixa intensitat que havia estat criticada la rigidesa acadèmica neoclàssica, la qual cosa no deixa de ser un nou episodi d’aquesta croada cultural contra la pintura del XIX. D’aquesta manera –amb la mateixa contundència que havia mostrat D’Ors en aquell article publicat a la revista *Cataluña*– Aragay, assegura, que tot allò que s’ha produït durant el vuit-cents presenta una distància absolutament insalvable amb la ideologia defensada per la nova saba noucentista. La pintura romàntica tampoc no havia estat capaç de transmetre aquell “ideal de bellesa”, aquella “realitat” que només podia aflorar si es cercava en “l’esperit intern” de les coses i no en el seu aspecte extern. Allò que a Grècia era “viu i humà” havia estat convertit, segons Aragay, en mera aparença, en anècdota, en notícia, en document:¹¹⁴

“El sigle passat, elaborador d’un abim entre nosaltres i les coses vives, no haurà existit per al qui sàpiga esguardar les coses més enllà de la seva apariència. Els seus quadres d’Història són la apariència de la Història, notícia de les indumentaries i de les armes del temps, un document que tan sols un actor pot aprofitar. A on és la sensació viva de la Història veritable? Enlloc una guspira de bellesa, ni de grandesa, ni de magestat, ni de gracia, ni d’harmonia.”

En sintonia amb aquell acte “d’exorcisme” que havia proposat Eugeni d’Ors, a la revista *Cataluña*, per eradicar el pensament romàntic (“nuestra acción de nuevecentistas se ha cifrado precisamente en el exorcismo perpetuo contra todas esas cosas!”), Aragay proposa, igualment, el Classicisme com un antídoto, com una alternativa a la pintura del segle XIX. L’artista ho fa reivindicant l’esperit de Miquel Àngel, Rafael, Tintoretto, el Veronese, Ticià o Leonardo, tot criticant els artistes del vuit-cents que havien estat pensionats per viatjar a Roma i no van ser capaços de copsar i transmetre l’esperit creador dels mestres del Renaixement italià.

Aragay dedica la tercera part de l’assaig a combatre l’impressionisme, el cubisme i el futurisme. Pel que fa a l’impressionisme, si bé en celebra algunes virtuts com ara la seva força innovadora, criticarà aquest corrent artístic de la mateixa manera que ho havia fet amb les altres escoles del vuit-cents. Aragay reconeix, sobretot, les aportacions tècniques que la pintura impressionista ha assolit a través de les transparències i la vibració de la llum, però s’afanya a advertir que aquest nou aspecte de la pintura “no és pas millor ni més bell que els antics”, la qual cosa posa de manifest que, una vegada més, d’acord amb la ideologia noucentista, el Classicisme es continua imposant com l’únic referent estètic d’Aragay. Així mateix, com acabem d’apuntar –i malgrat totes les objeccions que acabaran aflorant– l’autor admet, en certa manera, que la

¹¹⁴ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 27.

pintura impressionista esdevé un revulsiu si tenim en compte la insalvable situació artística que es vivia en el segle XIX:¹¹⁵

“Fou l'impressionisme el primer que passejava la seva bandera triomfal per Europa i la Naturalesa li havia donat un aspecte de la seva bellesa. La escola moderna, la Renovació i l'apostolat la fèien simpàtica i semblava que la pintura donava un pas en avant. En veritat ells duïen un element nou a la pintura quan sense ell els homes havien enfonçat la mateixa cúpula de la glòria, però la gràcia no necessita recursos i les civilitzacions no deixen rastre en la seva naturalesa.”

Eugeni d'Ors, en una glosa de 1907 dedicada a l'impressionisme també en reconeix algunes virtuts; això sí, després d'anunciar-ne la mort i de compararlo, igual que Aragay, amb la nefasta producció artística del vuit-cents, dominada per l'academicisme Neoclàssic i les pintures d'història produïdes durant el període del Romanticisme:¹¹⁶

“(L'impressionisme) Ell trobà malparat son patrimoni artístic. (...) Era la pintura en poder de l'enemiga Anècdota, que havia alçat uns negres murs. Aquests murs estaven coberts, com els d'un somni apocalíptic, de sinistres figures vestides d'acadèmiques tècniques o de desferres d'un guarda-roba històric que donaven por”.

Així, Eugeni d'Ors, de manera semblant a com ho farà Aragay en el seu assaig, celebra les conquestes assolides pels impressionistes en quan a la llum i el color, n'admira la llibertat expressiva i en destaca els valors introduïts per alguns pintors, com ara la lluminositat de Manet o el lirisme de Sisley. En aquest sentit, si Aragay admet que l'impressionisme du “un element nou a la pintura”, el glosador imagina aquesta aportació tècnica com una finestra oberta enmig dels “negres murs” del segle XIX:¹¹⁷

“Cop darrera cop, cop darrera cop: cada quadro impressionista era com una finestra en els murs. Entrava claror, i el camí de les escapades se feia fàcil. La pintura se rabejà de la claror i emprengué l'escapada. ¡Ai, amb tant de delict escapa que àdhuc deixà lluny al pobre impressionisme!...”

D'Ors deixa clar que l'impressionisme ha estat superat, però admet que la pintura moderna “li deu la llibertat”. De fet, D'Ors assegura que la pintura impressionista, abans que res, va esdevenir “una empresa de suprema liberació artística”, i és en aquest mateix sentit que Aragay, uns anys després, en destacarà aquell esperit “modern”, “innovador” i “renovador”.

¹¹⁵ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 37.

¹¹⁶ D'ORS, Eugeni (Xènius): “L'impressionisme” glosa publicada el 16-IV-1907. Vegeu: *Eugeni d'Ors. Glosari*, selecció a cura de Josep Murgades, Ed. 62 i “la Caixa”, dins de “Les millors obres de la literatura catalana, Barcelona, 1982, pàg. 45.

¹¹⁷ D'ORS, Eugeni (Xènius): “L'impressionisme” glosa publicada el 16-IV-1907. Vegeu: *Eugeni d'Ors. Glosari*, selecció a cura de Josep Murgades, Ed. 62 i “la Caixa”, dins de “Les millors obres de la literatura catalana, Barcelona, 1982, pàg. 45.

Josep Aragay, malgrat tot, no s'està de desmuntar algunes de les innovadores propostes de l'impressionisme. Aragay assegura, en aquest sentit que: "en l'impressionisme, el divisionisme de color ha dut el divisionisme de la tècnica, i en el més enllà, el de la línia, que eren considerats com a dos elements formidables d'expressió; ha emboirat l'estructura de les coses, i ha tret de les pintures tot l'encís de les ombres profundes sense un equivalent. La descomposició de la llum ha dut a l'art de França una descomposició més funesta, la de les formes; i aquesta descomposició, dins de les obres del seu art, és un indicatiu de mort."¹¹⁸

Aquestes afirmacions posen de manifest, sobretot, la distància insalvable que hi ha entre la tècnica impressionista i els fonaments estètics del Classicisme, on s'imposa, per definició, l'ordre, la claredat, la depuració i la precisió de la línia, l'harmonia de les formes o el refinament i la subtileza cromàtica. D'aquesta manera, malgrat que les innovadores propostes de l'Impressionisme havien suposat un pas endavant en la pintura; segons Aragay, havien significat, igualment, una mena de "traïció" als canons estètics de la tradició greco-romana, aquells que van ser adoptats exemplarment pels grans mestres del Renaixement italià i que s'havien d'imposar a casa nostra com un referent estètic nacional. Cal dir, en aquest sentit, que el mateix D'Ors, en una glosa de 1912 –dedicada al Cubisme– s'havia expressat en termes semblants que Aragay quan posava de manifest, per exemple, la gran diferència que hi havia entre l'anhel de "perfecció" que buscava el Classicisme amb les "imprecisions amables" de l'Impressionisme. D'aquesta manera, Xènius –malgrat haver reconegut, objectivament, tot allò que va aportar l'Impressionisme a favor de la pintura moderna– considera, en sintonia amb allò que exposarà Aragay tres anys després, que els procediments de la tècnica impressionista són un acte de "menyspreu" vers la "clàssica maduresa".¹¹⁹

"Ah, l'art era bonic baix l'impressionisme!, podem dir nosaltres. Indolència i sensualitat; colors i voluptats de color; fàcils suggestions, imprecisions amables; l'ambient, excusant tota feblesa de contorn; el joc d'aparences, substituint la difícil tasca constructiva; el subjectivisme versàtil, avantposat a la dura recerca de l'objectiu; i, amb un menyspreu de la clàssica maduresa, de tot lo acabat i perfecte en realització, el culte universal a l'instint, a la improvisació, a l'esbós, al bocet, a la potxada..."

D'Ors i Aragay, per tant, "desautoritzen", igualment, els recursos de la pintura impressionista entenent que aquests són massa lluny dels models d'inspiració clàssica. Així, quan D'Ors es refereix al "joc d'aparences" de l'impressionisme, com un succedani de la solidesa constructiva clàssica; Aragay ens parlarà, en aquest sentit, d'un "emboirament de l'estructura de les coses". Així mateix, quan D'Ors es referia a la "feblesa del contorn", com un greuge a la desaparició de la línia o de la forma pura; Aragay es referirà a la "descomposició funesta de les formes". L'assaig d'Aragay es torna a recolzar –de manera més o menys

¹¹⁸ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. "Publicacions de la Revista", Barcelona, 1916, pàg. 39.

¹¹⁹ D'ORS, Eugeni (Xènius): "Cubisme" glosa publicada el 25-IV-1912. Vegeu: *Eugeni d'Ors. Glosari*, selecció a cura de Josep Murgades, Ed. 62 i "la Caixa", dins de "Les millors obres de la literatura catalana, Barcelona, 1982, pàg. 172.

premeditada– en el “programa” que Xènius anirà definint al *Glosari*, la qual cosa evidencia, una vegada més, que la influència que exercirà el glosador davant la intel·lectualitat noucentista és tan manifesta com efectiva.

D'altra banda, Aragay sosté que la tècnica impressionista, igual que la de les altres escoles del vuit-cents, està sotmesa a unes normes, a unes directrius, la qual cosa en condiciona, malgrat tot, la llibertat plàstica: “La escola converteix els homes en àrbitres de la Naturalesa i en esclaus de les seves fòrmules.”¹²⁰ Així mateix, l'autor de l'assaig, contrasta els procediments de l'impressionisme amb les grans conquestes plàstiques que va aportar l'Escola Espanyola o l'Escola Veneciana i que, segons Aragay, han estat oblidades en detriment del nou laboratori impressionista. L'autor, en aquest sentit, no s'està d'esmentar i de reivindicar “l'emoció estètica” de Zurbarán, la “profunda i inquietant tortura dels procediments vius del Greco” i, sobretot, “la grandiosa i imponent figura tan despüllada de recursos pictòrics que fou Miquel Àngel”.

Aragay posarà fi a les objeccions que li desvetlla la pintura impressionista assegurant que: “(l'Impressionisme) ell en si era un problema d'òptica i no un problema d'estètica que fes llum als camins de la bellesa pura, que al cap d'avall és l'únic ideal de les arts.”¹²¹ Així mateix, l'autor, completa el seu posicionament advers als corrents estètics del vuit-cents, criticant, tot seguit, el postimpressionisme dient que: “el post-impressionisme, afecte en tot a la línia pura, despreciant injustament tot l'efecte del color, tota vibració i tota transparència”¹²².

Abans de posar fi al tercer capítol de l'assaig, Aragay enceta un nou episodi de retrets, dedicats, ara, als nous moviments d'avançada sorgits a principis del segle XX. Així, en referir-se l'Avantguarda europea, no s'estarà, tampoc, de criticar durament el cubisme i el futurisme que definirà com a dues espantoses tragèdies:¹²³

“Més tard el cubisme es fa campió de la estructura en el sentit del volum i el futurisme després s'aventura per el camí dels somnis i fa un garbuix incalificable de tot plegat. Si en aquest joc no hi vegessim sumergits a tants joves de veritable talent, ens creuríem en un circ. Però ara, que sabem de que es tracta, no podem de menys que veure'ns commosos per aquesta espantosa tragèdia”.

Ni Eugeni d'Ors, que aleshores havia dedicat un parell de gloses a la “rara escola” del Cubisme, es mostrarà tant contrariat amb l'aparició dels “revolucionaris” pintors que el 1911 exposaven la seva obra al Saló de Tardor de París. De fet, D'Ors en reconeix algunes virtuts i admet obertament que l'esperit i els principis de l'escola cubista no estan en desacord “amb les

¹²⁰ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 40.

¹²¹ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 42.

¹²² ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 43.

¹²³ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 43.

palpitacions del temps”. Per D’Ors, en termes objectius, el Cubisme significava una reacció contra l’escola anterior: l’impressionisme. En una glosa de 1911, Xènius analitza, essencialment, les diferències tècniques que hi ha entre els dos moviments artístics i, en conseqüència, tot allò que han aportat a la pintura moderna.¹²⁴

“L’impressionisme sacrificava la forma a la sensació, diluint aquella i sos elements estètics dins el mar movedís de les vibracions de la llum (...) El Cubisme, al revés, vol sempre sacrificar la sensació a la forma (...) I així la pintura, que s’era en excés musicalitzat, devé decididament arquitectual.”

Josep Aragay, però, sense concessions, carregarà implacablement en contra del Cubisme i del Futurisme, assegurant que aquests “són la darrera paraula de l’ingeni i l’especulació” i que “darrera d’ells hi venen les ombres de la mort.” Amb tot, l’autor, salvarà d’aquella “espantosa tragèdia” els “artistes veritables” que malgrat haver caigut en el parany de la pintura cubista cal valorar-los en virtut del seu “do” i no tant en funció de la moda del moment. Així, per Aragay, el “do” de l’artista està pel damunt de qualsevol escola i és per aquest motiu que malgrat que determinats artistes “desesperats” hagin experimentat a través d’una o altra tendència, allò que s’imposa, veritablement, és el propi talent.¹²⁵

“Sense cap mena de dubte, aquestes darreres tendències són les que més obstacles han posat entre nosaltres i la sensibilitat viva dels seus homes, però tampoc han pogut ocultar la vibració dels dotats, ni construir per als altres la més llunyana cosa que aparenti la presència del dò.”

Per Aragay, doncs, es continua imposant el concepte del “geni” davant la influència dels diferents corrents artístics, davant de les acadèmies, de les modes o de les escoles. Aragay sosté que el “valor” dels artistes és essencialment personal, i és per aquest motiu que Manet, per exemple, “no deu el seu valor a l’impressionisme sinó a la seva gràcia.”¹²⁶ L’autor, al final del tercer capítol, il·lustra aquest posicionament utilitzant una frase feta ben suggeridora on assegura que: “tots els camins duen a Roma a’n el artista veritable, però cap durà a Roma a’n el desposseït del DO”.¹²⁷ És aquesta, de fet, la tesi de fons del seu assaig, i és per aquest motiu que en el darrer capítol –on Aragay exposarà el propi programa– l’autor explicita, una vedada més, que cal defugir de les “modes” imposades per les diferents escoles i assenyala que allò essencial que ha de guiar l’esperit de l’artista rau en les pròpies lleis de la natura.¹²⁸

¹²⁴ D’ORS, Eugeni (Xènius): “Del Cubisme” glosa publicada el 9-X-1911. Vegeu: *Eugeni d’Ors. Glosari*, selecció a cura de Josep Murgades, Ed. 62 i “la Caixa”, dins de “Les millors obres de la literatura catalana, Barcelona, 1982, pàg. 160-161.

¹²⁵ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 44.

¹²⁶ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 46.

¹²⁷ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 47.

¹²⁸ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 52.

“Deixem guiar el nostre esperit per la presència magestuosa d’aquestes lleis que governen la Naturalesa i per aquelles que dicten suaus i inflexibles alhora el camí del sol. Elles seràn eternes en la conformació dels homes i eternes en llur esperit. Elles són aquestes que governen l’univers enter amb les seves òrbites i la estructura del cos humà i la nostra mateixa vida. Aquestes són aquelles lleis dolcíssimes i eternes que deixen a cada cos prendre una expressió variada i riquíssima dintre les seves normes”.

L’artista ha de ser capaç d’interpretar la natura, sense prejudicis, amb una visió pròpia i àmplia del món i de les coses. Així, des d’aquesta posició “original”, l’artista ha de treballar per assolir les pròpies formes d’expressió.¹²⁹

“Aleshores en la pintura no hi ha pas solament el color de les coses, sinó un aspecte del món. I aquest aspecte del món no és deslligat de nosaltres, sinó que hi és revelada la nostra presència d’una manera clara i precisa sense preocupar-nos-en com no ens preocupa que el nostre rostre se assembli al nostre esperit.”

Josep Aragay nega, retòricament, la validesa de les “escoles” i de les “teories” que s’imposen, segons diu, davant “la naturalesa espiritual de cada ú”. Aragay, en aquest sentit, assegura que “ni les formes del món poden suplir-se per noves imatges, ni el nostre esperit pot governar-se per lleis que no sien de la seva pròpia essència. La bellesa acut per favor i és en và el combinar artificis per a fer-la comparèixer per força.”¹³⁰ Segons Aragay les diferents escoles i les tendències més diverses que se’n deriven són tan efímeres com ho és la “moda”: “Esgarrifem-nos de veure passar la moda dels nostres vestits i dels nostres barrets. Passada la moda, passada la seva bellesa.”

Aragay, però, s’afanya a dir que l’obra dels clàssics –posant com a exemple els treballs de Fídies i d’Homer– és la que perdura, de veritat, al llarg dels segles. Així, la pervivència estètica dels “clàssics” es mantindrà, inalterable, de generació en generació, gràcies a llur condició “d’originalitat”: “Naturalment, el temps passa per damunt dels morts, però no dels immortals.”¹³¹

Les obres de Fídies i d’Homer són sinònim de permanència, pervivència, immortalitat. Aragay, assegura que si Fídies hagués perdut el nom, les seves obres serien considerades “com a obres dels Déus perquè hi és conservada aquesta potència divina que va crear l’home i el món”. Així mateix, en referència a l’obra d’Homer, ens diu: “Des d’aquí jo us prometo que no hi ha cap història de veritat tan profunda com la lliada d’Homer.”¹³² Les últimes consideracions del llibre –tal com havia fet en començar l’assaig– invoquen l’esperit del Classicisme com l’únic veritable fonament, com l’únic “camí del renaixement futur”.

¹²⁹ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 53.

¹³⁰ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 56.

¹³¹ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 59.

¹³² ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 61.

Cal dir, d'altra banda, que malgrat la “ovació xardorosa”¹³³ que el públic dedicava a Josep Aragay en acabar la conferència pronunciada en motiu de l'Exposició d'Art Nou Català de Sabadell, el llibre (acabat d'imprimir el darrer dia de juny de 1916) no va tenir una bona acollida, ni tan sols per part de la crítica noucentista. És en aquest sentit, que el mateix Joaquim Folch i Torres matisava, des de la *Pàgina Artística de la Veu*, “els judicis excessivament lleugers” que apareixen en l'assaig d'Aragay. Folch replica algunes de les consideracions que ha plantejat l'autor del llibre, com ara, el fet de considerar inútils les escoles tot reivindicant “l'home” i “la Natura” com a únics i veritables referents de la producció artística. Segons el crític, amb aquesta premissa, Aragay falseja la realitat històrica ja que redueix la “qüestió artística” a la “qüestió del geni.” Aquesta “simplificació” –que es comença a introduir en el primer capítol i que es desenvoluparà més extensament en la darrera part de l'assaig– és contestada per Folch:¹³⁴

“... la vida es massa ricament matitzada per admetre aquestes radicals contestes, i entre el geni i el negat, hi ha innumerables gradacions de facultats estètiques, a les que cal el camí, la orientació per aprofitar-se, segons convé l'autor del llibre al reconèixer que molts mèrits i facultats de la gent del segle passat quedaren perduts per causa del sistema. Això vol dir, doncs, que aquelles facultats s'haurien aprofitat amb una bona orientació.”

Així, contrari a les afirmacions d'Aragay, Joaquim Folch assenyala que una bona orientació acadèmica esdevindrà, sens dubte, un camí de veritable aprenentatge. Recordem quan Aragay assegurava que l'Academicisme era un sistema “per a suplir els dots naturals de cada u”: una afirmació que desautoritza les fórmules d'orientació pedagògica a favor de l'home dotat, de l'home genial. Folch, contrari a aquesta posició individualista i elitista assegura que “L'home de geni és una excepció, i les excepcions no poden convertir-se en lleis”. Joaquim Folch, a més, puntualitza que la història de l'art ens ha donat, a través dels segles, una llarga llista d'obres i artistes amb una gradació qualitativa que fa impossible una clivella tan radical i exhaustiva com la planteja Aragay, sobretot, en desautoritzar sistemàticament tot allò que s'ha produït durant el segle XIX. Folch, com si tractés de fer entrar en raó a Josep Aragay, posarà l'exemple de la pintura italiana –el gran referent estètic d'Aragay– assegurant que fins i tot aquesta, malgrat tot, també és plena “d'encisadores mitjanies”.

L'assaig d'Aragay va ser publicat quan l'artista era de viatge a Itàlia, un viatge que canviarà molts dels seus posicionaments primers. No serà, però, fins després d'aquest viatge de gairebé un any, que Josep Aragay tindrà ocasió de matisar alguns d'aquests raonaments i definir els seus criteris estètics a través d'alguns articles. De fet, Aragay, després del viatge, es convertirà en un emblemàtic defensor de l'italianisme cultural, i és aleshores quan l'artista encetarà, de veritat, un camí com a teòric de l'art i on es veurà reflectida la

¹³³ “Exposició d'Art Nou Català de Sabadell. Conferència Josep Aragay” (article sense signar). Pàgina Artística de la Veu, *La Veu de Catalunya*, núm. 297, de 23 d'agost de 1915.

¹³⁴ FOLCH i TORRES, Joaquim: “Un llibre d'en Josep Aragay”. Pàgina Artística de la Veu, *La Veu de Catalunya*, núm. 356, de 9 d'octubre de 1916.

seva ideologia a través de la premsa, la poesia, l'assaig i, evidentment, també, a través de la pintura.

Figura núm. 1



Frank William Brangwyn: "La proa del Ducan"

Figura núm. 2



Frank William Brangwyn: "La fi del Caledònia"



Figura núm. 3

*Francesc d'Assís Galí:
"Excelsior" (1911), oli
sobre tela.*



Figura núm. 4

*Josep Aragay: "Vaixell negre"
(1911), aiguafort.
Museu Municipal Josep
Aragay de Breda.*



Figura núm. 5

*Josep Aragay: "El port"
(1915), oli sobre tela.
Museu Municipal Josep
Aragay de Breda.*

Figura núm. 6



Josep Aragay: "Homes i vaixell" (1914), oli sobre tela. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 7

Josep Aragay: il·lustració de la portada del llibre "Poemes del Port" (1911), de Josep Maria López-Picó.

Figura núm. 8



Josep Aragay (Jacob): acudit publicat a la revista "Papitu", núm 23, de 28 d'abril de 1909.

Figura núm. 9



Josep Aragay (Jacob): acudit publicat a la revista "Papitu", núm 25, de 12 de maig de 1909.



Figura núm. 10

Josep Aragay: "Vaixell" (1921), dibuix al carbó. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 11



Francesc d'Assís Galí: "Escena de cacera" (1915), dibuix per a un plafó.

Figura núm. 12



Josep Aragay: "Calixte i Melibea" (1916), oli sobre tela.

Figura núm. 13



Francesc d'Assís Galí: Il·lustració per al "Primer llibre de poemes" de Josep Maria de Sagarra.

Figura núm. 14



Francesc d'Assís Galí: Cartell anunciador de la Revista "Vell i Nou", 1915.

Figura núm. 15



Josep Aragay: "Cavaller" (1912). Il·lustració publicada a la revista Picarol i reproduïda, també, com a portada del catàleg de l'Exposició d'Aragay celebrada a les Galeries Laietanes de Barcelona entre el 15 i el 30 de gener de 1916.

Figura núm. 16



Josep Aragay: "Cavaller" (1912). Il·lustració publicada a la revista Picarol i reproduïda, també, com a portada del catàleg de l'Exposició d'Aragay celebrada a les Galeries Laietanes de Barcelona entre el 15 i el 30 de gener de 1916.

Figura núm. 17



Josep Aragay: "L'Explorador" (1912), dibuix al carbó. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 18



Josep Aragay: "Cavall i cavaller" (1915), dibuix al carbó. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 19



Josep Aragay: "Autorretrat" (1908), oli sobre tela. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 20



Thomas de Keyser: "La lliçó d'osteologia del doctor Sebastiaen Egbertszoon" (1619), oli sobre tela. Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.

Figura núm. 21



Muntatge comparatiu entre l'autoretrat de Josep Aragay i un detall de la pintura de Thomas de Keyser.

Figura núm. 22



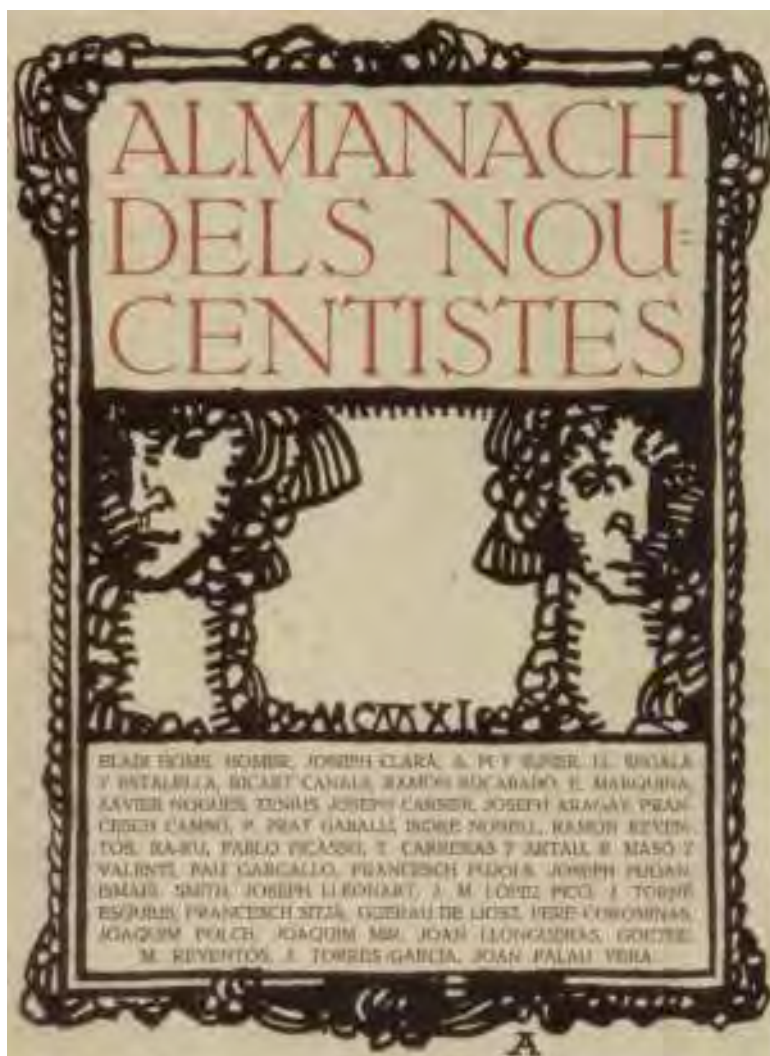
*Josep Aragay: "Estudi de rostre d'un home vell" (1909), dibuix al carbó.
Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.*



Figura núm. 23

Josep Aragay: il·lustració de la portada del llibre "Poemes de Neguit" (1909), de Joaquim Folguera.

Figura núm. 24



Josep Aragay:
il·lustració de la portada
de "L'Almanach dels
Noucentistes" (1911)

Figura núm. 25



Figura núm. 26



Josep Aragay: il·lustració publicada a la revista "Pícarol", l'any 1912, anunciant la impremta regentada per A. Artís.

Josep Aragay: il·lustració publicada a la revista "Pícarol", l'any 1912, anunciant els "Establiments Maragall".

Figura núm. 27



Josep Aragay: detall de la coberta de "L'Almanach dels Noucentistes" (1911).

Figura núm. 28



Josep Aragay: il·lustració publicada a la revista "Picarol", l'any 1912, anunciant la impremta A. Torras.

Figura núm. 29



Josep Aragay: il·lustració publicada a la revista "Picarol", l'any 1912, per al gravador A. Murtra.

Figura núm. 30



Josep Aragay: detall d'una il·lustració publicada a "Picarol", l'any 1912, anunciant la impremta d'A. Artís.

Figura núm. 31



Josep Aragay: il·lustració de la portadella de "L'Almanach dels Noucentistes" (1911).

Figura núm. 32



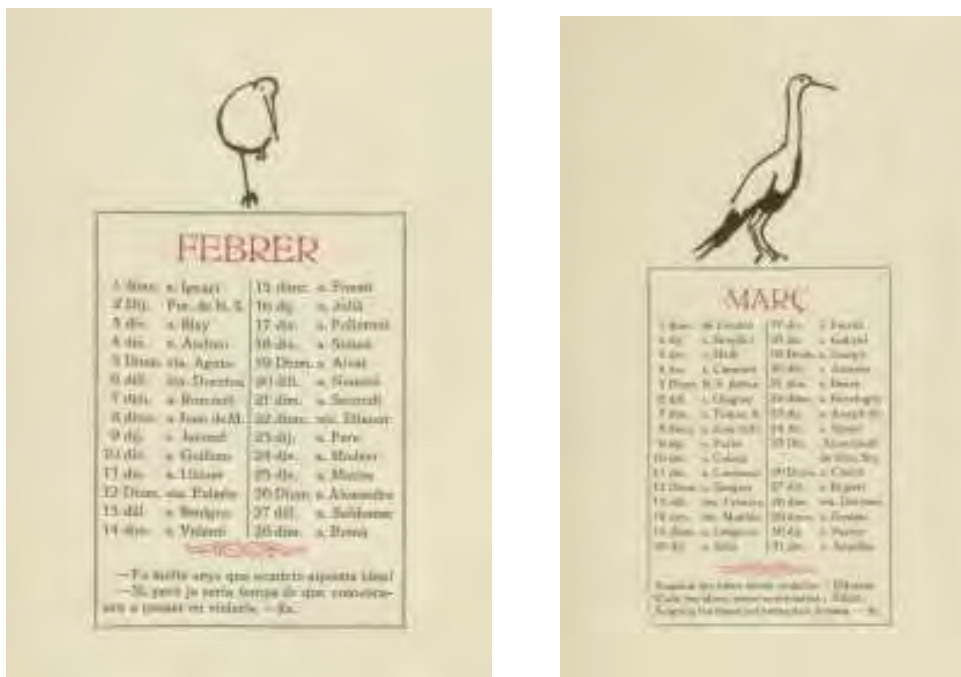
Testa de la Venus grega, trobada a Empúries, durant les excavacions arqueològiques de 1909.

Figura núm. 33



Josep Aragay: "Del Comers", reproducció d'un dibuix al carbó, publicat a "L'Almanach dels Noucentistes" (1911).

Figura núm. 34



Josep Aragay: sèrie d'ocells que il·lustren els mesos a "L'Almanach dels Noucentistes" (1911).



Figura núm. 35

Josep Aragay: etiqueta utilitzada per Joaquim Horta per enviar els diferents exemplars de "L'Almanach dels Noucentistes" (1911).

Figura núm. 36



Josep Aragay (Jacob): acudit publicat a la revista "Papitu", núm. 5, de 23 de desembre de 1908.

Figura núm. 37



Josep Aragay (Jacob): acudit publicat a la revista "Papitu", núm. 6, de 30 de desembre de 1908.

Figura núm. 38



Josep Aragay (Jacob): acudit publicat a la revista "Papitu", núm. 14, de 24 de febrer de 1909.

Figura núm. 39



Josep Aragay (Jacob): acudit publicat a la revista "Papitu", núm. 9, de 20 de gener de 1909.

Figura núm. 40



Josep Aragay (Jacob): acudit publicat a la revista "Papitu", núm. 17, de 17 de març de 1909.

Figura núm. 41



Josep Aragay (Jacob): acudit publicat a la revista "Papitu", núm. 31, de 23 de juny de 1909.

Figura núm. 42



Josep Aragay (Jacob): acudit publicat a la revista "Papitu", núm. 20, de 7 d'abril de 1909.

Figura núm. 43



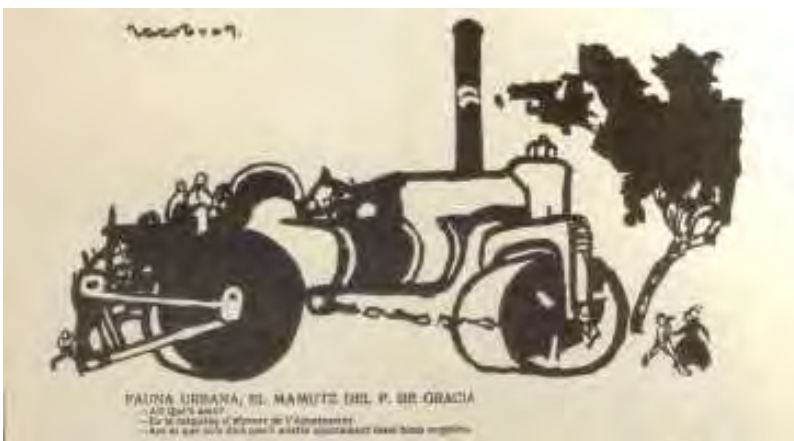
Josep Aragay (Jacob): acudit publicat a la revista "Papitu", núm. 24, de 5 de maig de 1909.

Figura núm. 44



Josep Aragay (Jacob): acudit publicat a la contraportada de la revista "Papitu", núm. 20, de 7 d'abril de 1909.

Figura núm. 45



Josep Aragay (Jacob): acudit publicat a la revista "Papitu", núm. 37, de 11 d'agost de 1909.

Figura núm. 46



Josep Aragay (Jacob): acudit publicat a la revista "Papitu", núm. 35, de 21 de juliol de 1909.



Figura núm. 47

*Josep Aragay (Jacob):
acudit publicat a la revista
"Papitu", núm. 23, de 28
d'abril de 1909.*



Figura núm. 48

*Josep Aragay (Jacob):
acudit publicat a la revista
"Papitu", núm. 26, de 26 de
maig de 1909.*



Figura núm. 49

*Josep Aragay (Jacob):
acudit publicat a la revista
"Papitu", núm. 23, de 28
d'abril de 1909.*

Figura núm. 50



Josep Aragay (Jacob): acudit publicat a la revista "Papitu", núm. 55, de 15 de desembre de 1909.



Figura núm. 51

*Josep Aragay (Jacob):
acudit publicat a la revista
"Papitu", núm. 69, de 23 de
març de 1910.*

Figura núm. 52



*Josep Aragay (Jacob): acudit publicat a la revista
"Papitu", núm. 82, de 22 de juny de 1910.*

Figura núm. 53



*Josep Aragay (Jacob): acudit publicat a la revista
"Papitu", núm. 53, de 1 d'e desembre de 1909.*

Figura núm. 54



Josep Aragay (Jacob): acudit publicat a la revista "Papitu", núm. 140, de 2 d'agost de 1911.

Figura núm. 55



Josep Aragay (Jacob): acudit publicat a la revista "Papitu", núm. 182, de 7 de juny de 1911.

Figura núm. 56



Josep Aragay (Jacob): acudit publicat a la revista "Papitu", núm. 146, de 13 de setembre de 1911.



Figura núm. 57

*Josep Aragay (Jacob):
il·lustració publicada a
la revista "Papitu",
núm. 153, de l'1 de
novembre de 1911.*

Figura núm. 58



*Josep Aragay (Jacob): il·lustració publicada a la
revista "Papitu", núm. 149, de 4 d'octubre de 1911.*

Figura núm. 59



*Josep Aragay (Jacob): acudit publicat a la revista
"Papitu", núm. 154, de 8 de novembre de 1911.*



Figura núm. 60

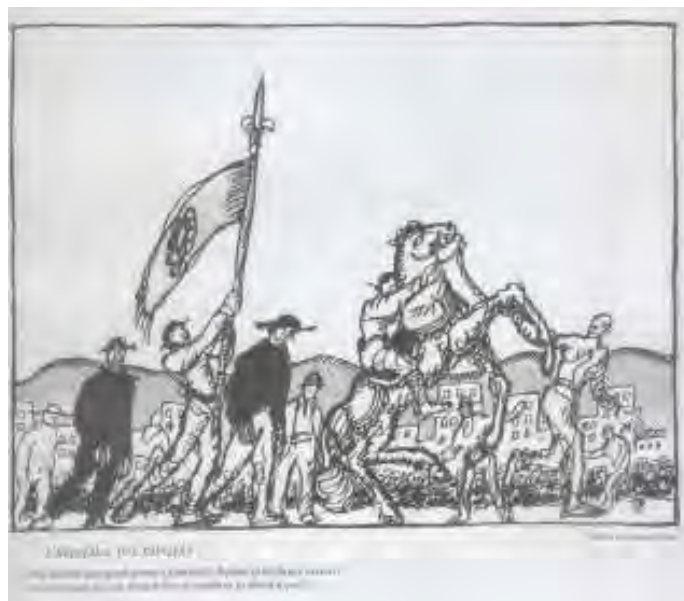
*Josep Aragay (Jacob):
portada de la revista
"Picarol", núm. 1, de
10 de febrer de 1912.*

Figura núm. 61



Josep Aragay (Jacob): il·lustració publicada a la revista "Picarol", núm. 2, de 17 de febrer de 1912.

Figura núm. 62



Josep Aragay (Jacob): il·lustració publicada a la revista "Picarol", núm. 4, de 2 de març de 1912.

Figura núm. 63



Josep Aragay (Jacob): acudit publicat a la revista "Picarol", núm. 3, de 24 de febrer de 1912.

Figura núm. 64



Josep Aragay (Jacob): il·lustració publicada a la revista "Picarol", núm. 6, de 16 de març de 1912.



Figura núm. 65

*Josep Aragay (A):
il·lustració publicada a la
revista "Picarol", l'any 1912,
anunciant la galeria d'art
Faianç Català de Santiago
Segura.*

Figura núm. 66



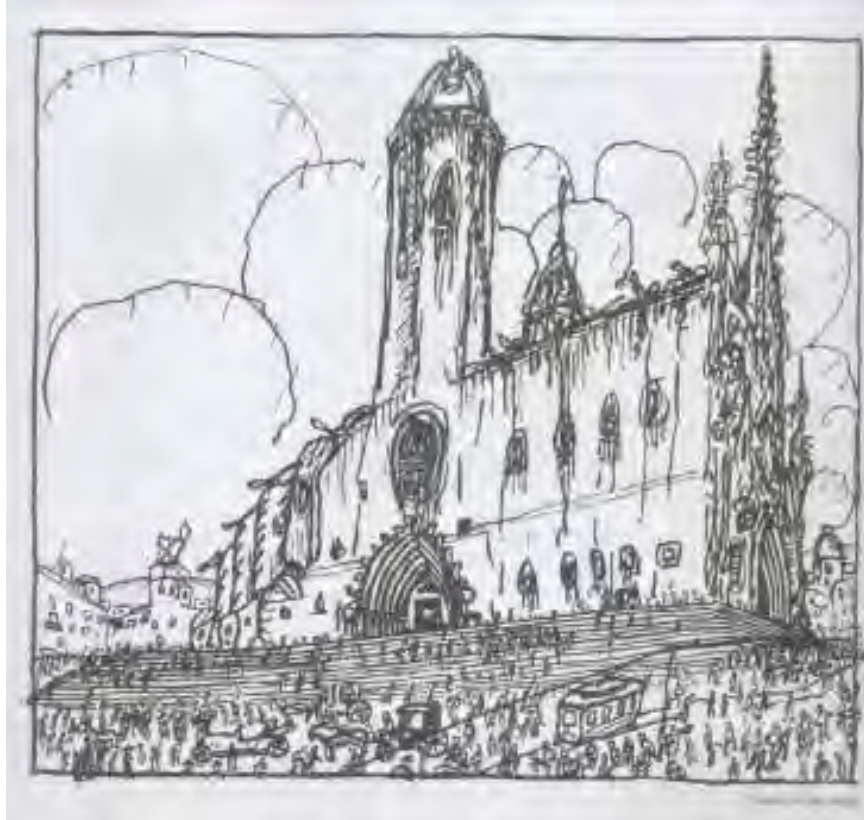
Josep Aragay: il·lustració publicada a la revista "Picarol", núm. 4, de 2 de març de 1912.

Figura núm. 67



Josep Aragay (Jacob): il·lustració publicada a la revista "Picarol", l'any 1912, anunciant els Neumàtics Continental.

Figura núm. 68



Josep Aragay (Jacob): il·lustració publicada a la revista "Picarol", núm. 5, de 9 de març de 1912.

Figura núm. 69



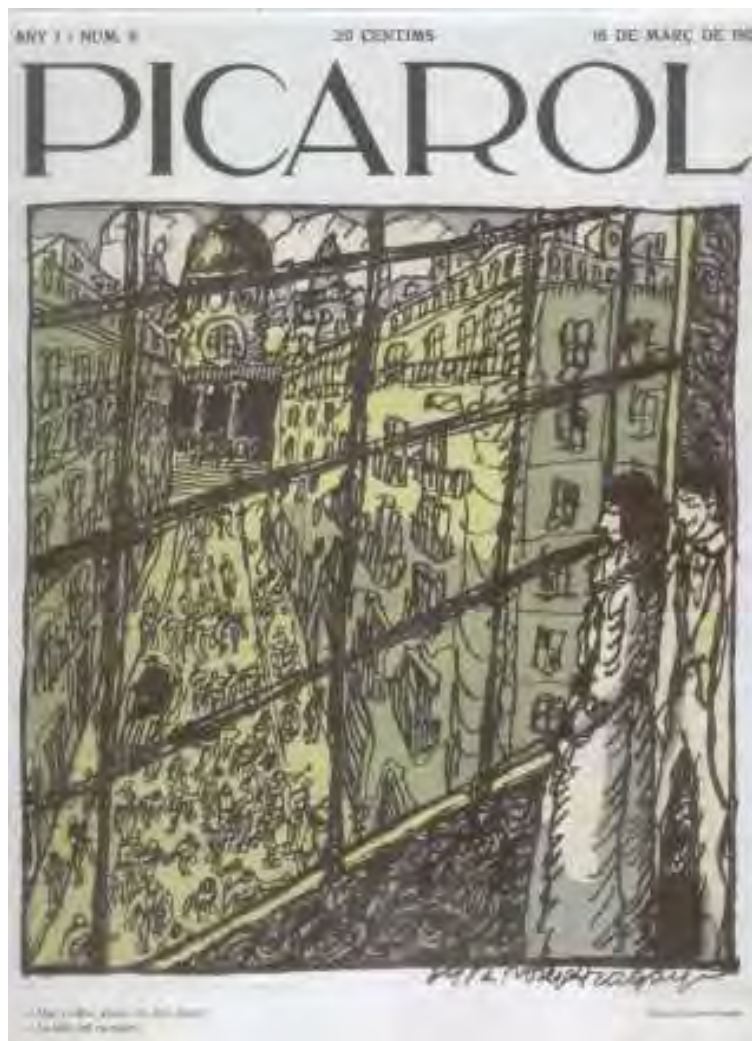
Josep Aragay (Jacob): il·lustració publicada a la revista "Picarol", núm. 6, de 16 de març de 1912.

Figura núm. 70



Josep Aragay: dibuix al carbó (convertit en acudit) reproduït a la revista "Picarol", núm. 6, de 16 de març de 1912.

Figura núm. 71



Josep Aragay (Jacob): portada de la revista "Picarol", núm. 6, de 16 de març de 1912.

Figura núm. 72



Josep Aragay (Jacob): portada de la revista "Iberia", núm. 7, de 22 de maig de 1915.

Figura núm. 73



Josep Aragay: gravat al boix reproduït a la "Revista Nova", núm. 20, de maig de 1914.

Figura núm. 74



Josep Aragay (Cop de Martell): Acudit publicat a la revista "Cuca Fera", núm. 6, de 24 de maig de 1917.

Figura núm. 75



Josep Aragay (A): portada de la revista "El Borinot", núm. 11, de 7 de febrer de 1924.



Figura núm. 76

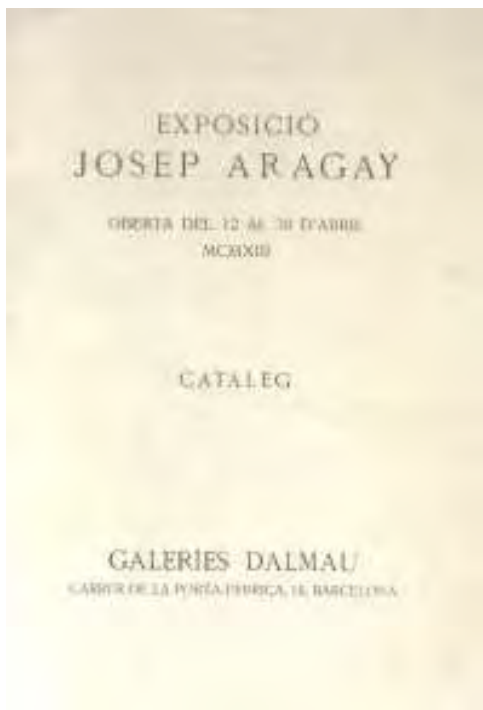
Catàleg del "Segon Saló de les Arts i els Artistes", realitzat al Faiança Català de Barcelona entre el 25 de febrer i el 12 de març de 1911.



Figura núm. 77

Josep Aragay: "Cap d'un jove" (1911), dibuix al carbó.

Figura núm. 78



Catàleg de l'exposició individual de Josep Aragay realitzada a les Galeries Dalmau de Barcelona, entre el 12 i el 30 d'abril de 1913.

Figura núm. 79



Josep Aragay: "El contemplador" (1913), dibuix al carbó.

Figura núm. 80



Josep Aragay: "El jove de la cabellera arrisada" (1913), oli sobre tela.

Figura núm. 81



Josep Aragay: "Retrat al carbó" (1913), dibuix al carbó.



Figura núm. 82

Josep Aragay: "Retrat d'un jove barceloní" (1913), oli sobre tela. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 83

Josep Aragay: "Autorretrat" (1912), dibuix al carbó. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 84



Josep Aragay: "El monument del príncep felix" (1913), dibuix al carbó. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 85



Josep Aragay: "Autorretrat" (1913), dibuix al carbó. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 86



Josep Aragay: "La meva cambra" (1912), dibuix al carbó. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 87



Sala Athenea de Girona durant una exposició de pintura. A la fotografia hi podem veure dos treballs de Josep Aragay: "Judici de Salomó" (1912) (inferior esquerra) i "Festí de Baltasar" (1912) (inferior dret).

Figura núm. 88



Josep Aragay: "Judici de Salomó" (1912), dibuix al carbó. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 89



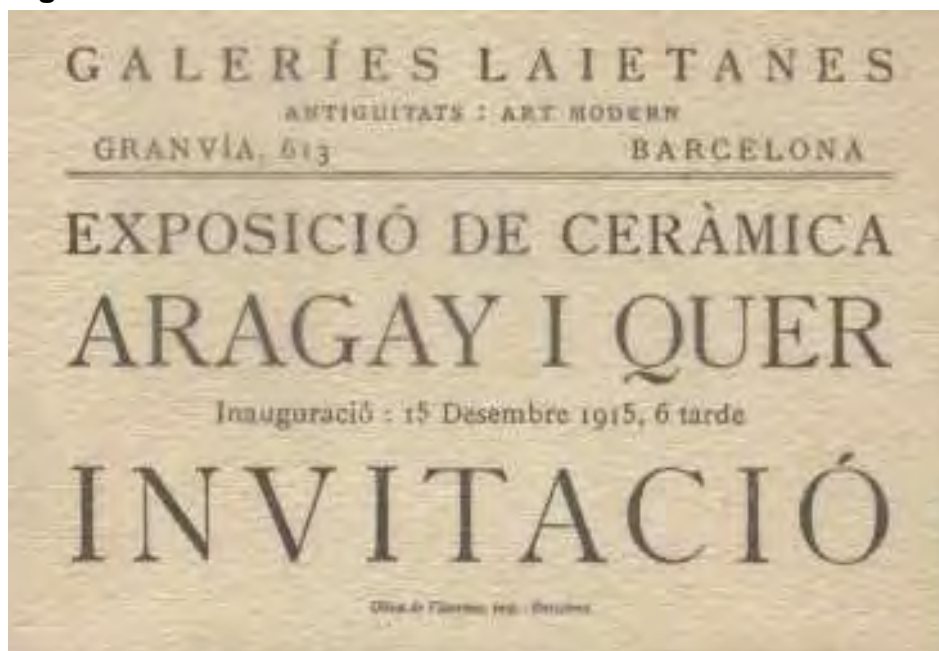
Josep Aragay: "Festí de Baltasar" (1912), dibuix al carbó. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 90



Manifest del "Gremi de les Arts Aplicades", imprès per Oliva de Vilanova, publicat a mitjan juny de 1914 i encapçalat per una il·lustració de Josep Aragay

Figura núm. 91



Tarja d'invitació a l'exposició de ceràmica de Josep Aragay i Francesc Quer, inaugurada el 15 de desembre de 1915 a les Galeries Laietanes de Barcelona.

Figura núm. 92



Josep Aragay i Francesc Quer: gerro de ceràmica exposat a les Galeries Laietanes de Barcelona, l'any 1915.

Figura núm. 93



Josep Aragay i Francesc Quer: gerro de ceràmica exposat a les Galeries Laietanes de Barcelona, l'any 1915.

Figura núm. 94



Josep Aragay i Francesc Quer: detall d'un gerro de ceràmica exposat a les Galeries Laietanes de Barcelona, l'any 1915.

Figura núm. 95



Figura núm. 96



Figura núm. 97

Figura núm. 98

Fig. 95: "Caminant amb cistell". Gerra de farmàcia (S. XVII), Museu Vicenç Ros de Martorell.

Fig. 96: "El Cornamussaire". Aiguamans (S. XVII), Cau Ferrat de Sitges.

Fig. 97: "El violinista". Plat blau de Barcelona (S.XVII), Museu Episcopal de Vic.

Fig. 98: "Portaestendard corrent". Plat (S. XVII), Col·lecció Godia de Barcelona.

Figura núm. 99



Josep Aragay i Francesc Quer: Gerro de ceràmica exposat a les Galeries Laietanes de Barcelona, l'any 1915.

Figura núm. 100



"Parella passejant". Plat blau de Barcelona (S. XVII), col·lecció Rossell de Barcelona.

Figura núm. 101



Josep Aragay i Francesc Quer: Plat de ceràmica, decorat en blau, exposat a les Galeries Laietanes de Barcelona, l'any 1915. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 102



"Dama" (detall). Plat blau de Barcelona (S. XVII), Col·lecció Cirici de Barcelona

Figura núm. 103



Josep Aragay: detall d'una il·lustració publicada a la revista "Pícarol", l'any 1912, per al gravador A. Murtra.

Figura núm. 104



"Portaestendard amb barret de ploma" (detall). Obra de Reus (S. XVII), Museu Biblioteca Balaguer de Vilanova i la Geltrú.

Figura núm. 105



Josep Aragay: il·lustració publicada a la revista "Pícarol", l'any 1912, anunciant la impremta A. Torras.

Figura núm. 106



"Músic aristòcrata tocant la flauta" (detall). Plat blau de Barcelona (S. XVII), Museu Ceràmic de Barcelona.

Figura núm. 107



Josep Aragay: "Cavaller" (1912). Detall d'una il·lustració publicada a la revista Pícarol l'any 1912.



Figura núm. 108

Josep Aragay i Francesc Quer: plafó per a una font, exposat a les Galeries Laietanes de Barcelona, l'any 1915.



Figura núm. 109

*"Portaestendard" (detall).
Obra de Pisa (S. XVII),
Museu Ceràmic de Barcelona.*

Figura núm. 110



Josep Aragay i Francesc Quer: "Vaixell" (1918), plat decorat en blau.

Figura núm. 111



*"Vaixell de guerra amb la bandera de la Generalitat de Catalunya", (S. XVII)
Plat blau de Barcelona.
Col·lecció Roviralta de Lloret de Mat*

Figura núm. 112



*"Vaixell de guerra amb l'escut de Barcelona", (S. XVII)
Gibrell decorat a la manera dels plats italians de Savona,
on el disseny ocupa la totalitat de la superfície.
Col·lecció Roviralta de Lloret de Mat*

Figura núm. 113



Josep Aragay i Francesc Quer: plafó de ceràmica, exposat l'any 1915 a les Galeries Laietanes de Barcelona.

Figura núm. 114



Josep Aragay i Francesc Quer: "Cavaller", plat exposat l'any 1915 a les Galeries Laietanes de Barcelona.

Figura núm. 115



Josep Aragay i Francesc Quer: "Cavaller", detall d'un gerro exposat l'any 1915 a les Galeries Laietanes de Barcelona.

Figura núm. 116



Josep Aragay i Francesc Quer: "Cavaller", plat exposat l'any 1915 a les Galeries Laietanes de Barcelona.

Figura núm. 117



*"Cavaller amb la bandera de Sant Andreu", (S. XVII)
Obra de Pisa, Museu Ceràmic de Barcelona.*

Figura núm. 118



*"Portaestendard i llancer", (S. XVII)
Plat Blau de Barcelona.
Col·lecció Roviralta de Lloret de Mar.*

Figura núm. 119



Josep Aragay i Francesc Quer: "Cavaller amb un pom de flors", plafó polícrom exposat l'any 1915 a les Galeries Laietanes de Barcelona. Museu Municipal Josep Aragay de Breda

Figura núm. 120

Josep Aragay i Francesc Quer: "Daina", plat exposat a La Cantonada durant el mes de març de 1915. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.





Figura núm. 121

Josep Aragay i Francesc Quer:
"Cavall i cavaller. Plat de ceràmica
decorat en blau exposat a les
Galeries Laietanes de Barcelona,
l'any 1915. Museu Municipal
Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 122

Josep Aragay i Francesc Quer:
"Cavall i cavaller". Plat de
ceràmica decorat en blau
exposat a les Galeries Laietanes
de Barcelona, l'any 1915. Museu
Municipal Josep Aragay de
Breda.



Figura núm. 123

Leonardo da Vinci: "Estudi de
monument eqüestre per a la
família Sforza" (1488-1489),
punta d'acer sobre paper
preparat blau. Windsor, Wind-
sor Castle.

Figura núm. 124



Figura núm. 125

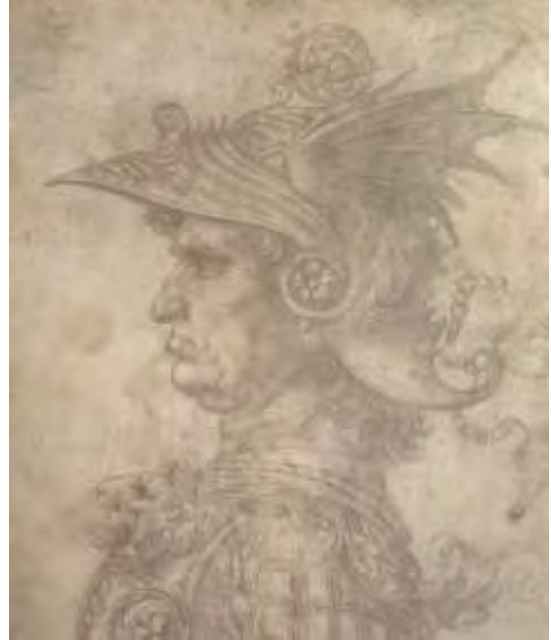


Figura núm. 126



Figura núm. 127



Fig. 124, 126 i 127: Josep Aragay, tres variacions de "Mariscal" (1915), Plat de ceràmica decocat en blau. Museu Municipal Josep Aragay de Breda. **Fig. 125:** Leonardo da Vinci, "Perfil de guerrer amb casc" (1472), punta d'acer sobre paper preparat. British Museum de Londres.

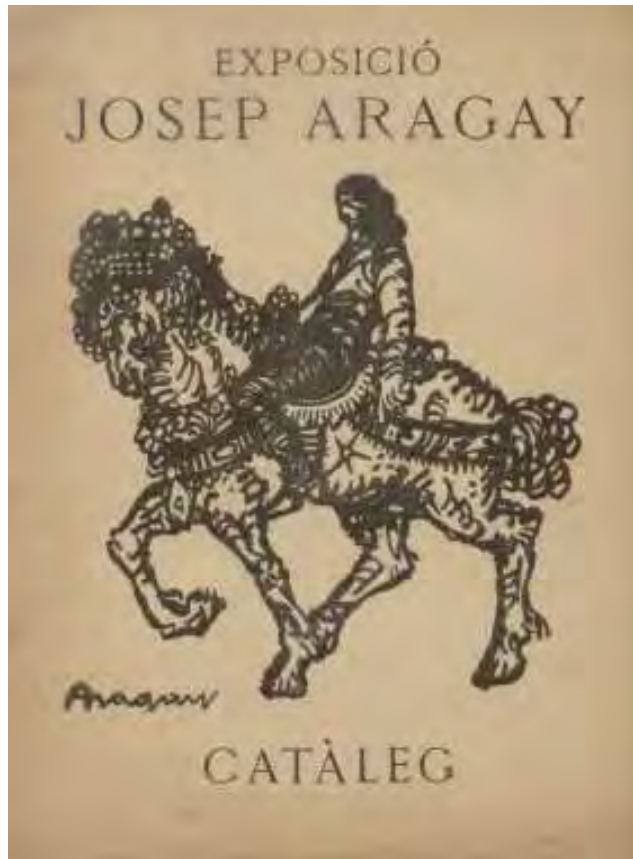


Figura núm. 128

Catàleg de l'exposició de Josep Aragay, celebrada a les Galeries Laietanes de Barcelona entre els dies 15 i 30 de gener de 1916. Es va editar una altra versió d'aquest catàleg (fig. 129).

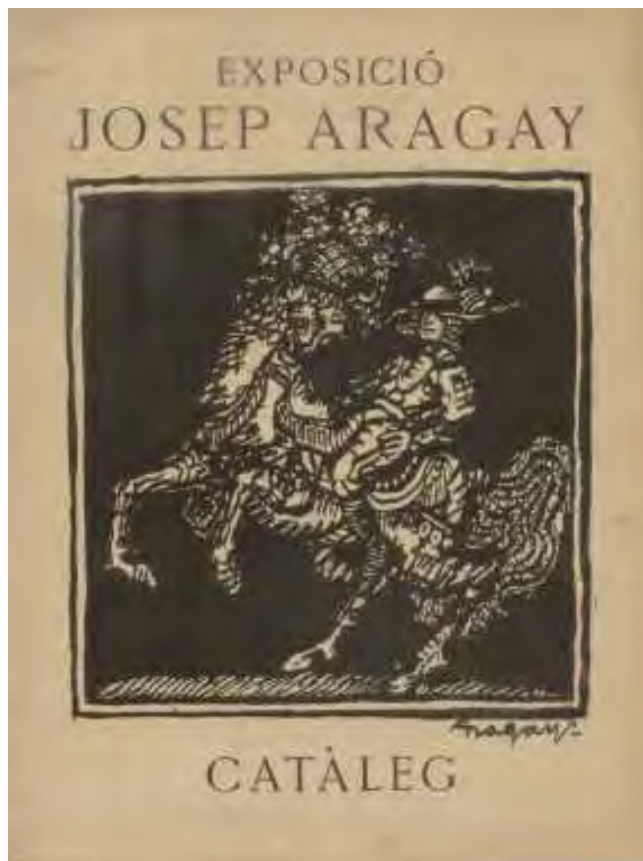


Figura núm. 129

Catàleg de l'exposició de Josep Aragay, celebrada a les Galeries Laietanes de Barcelona entre els dies 15 i 30 de gener de 1916. És va editar una altra versió d'aquest catàleg (fig. 128).



Figura núm. 130

Josep Aragay: "Assaig de pintura al fresc" (1916).

Figura núm. 131



Josep Aragay: "La dona de la margarida" (1916), oli sobre tela.

Figura núm. 132



Josep Aragay: "Natura morta" (1916), oli sobre tela.

Figura núm. 133



Josep Aragay: "Interior del meu taller" (1914), oli sobre tela. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 134

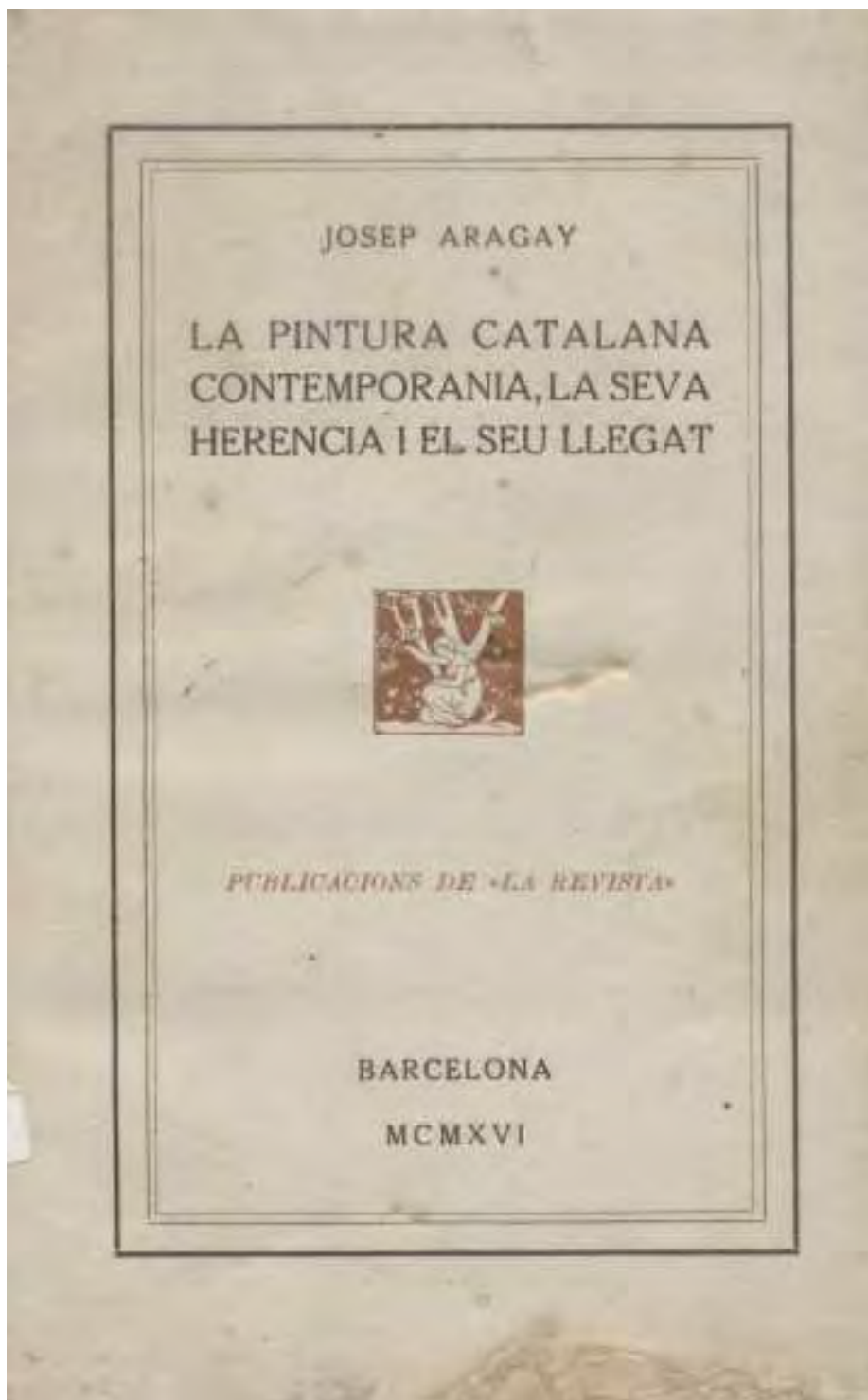
Josep Aragay: "L'intrigant" (1916), oli sobre tela.



Figura núm. 135

Josep Aragay: "L'home del casquet" (1916), oli sobre tela.

Figura núm. 136



Amb motiu de l'Exposició d'Art Nou Català de Sabadell i a petició del poeta Joaquim Folguera, el 4 d'agost de 1915, Josep Aragay va pronunciar una conferència titulada "La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat". El text d'Aragay el va publicar La Revista el 1916 (números IX, XV i XVI), i aquell mateix any va ser editat amb el mateix títol per "Publicacions de la Revista".

3- EL VIATGE A ITÀLIA (1916-1917)

3.1 Els artistes catalans a Itàlia

A partir de la segona meitat del segle XIX, París comença a ser la gran metròpoli de l'art modern. Roma, que havia estat fins aleshores l'epicentre artístic europeu, quedava reemplaçada per la capital de França. Si bé Roma continuava acollint artistes d'exclusiva orientació acadèmica, la vitalitat artística de París –amb la celebració de les grans exposicions col·lectives o salons, i receptora de les noves propostes plàstiques– convertia la ciutat en el nou pol d'atracció per a molts artistes i professionals de l'art. Així, bona part dels pintors modernistes catalans, com Ramon Casas, Santiago Rusiñol, Miquel Utrillo, Enric Clarasó, Ramon Canudas, Andreu Solà o Josep Maria Jordà, entre tants d'altres, comencen, a voltants de 1890, a passar llargues temporades a la capital francesa. L'objectiu d'aquests pintors és connectar amb l'impuls creatiu i comercial que ofereix la ciutat i, d'aquesta manera, promocionar, també, la seva obra. Els artistes, en constant formació i evolució, restaran atents, no només a l'art oficial dels salons, sinó també a les darreres tendències artístiques que sorgiran a França, com és el cas de la pintura impressionista, que es va poder veure per primera vegada l'any 1874 en la famosa exposició del taller de Nadar.

A partir de la primera dècada del 1900, sota la influència intel·lectual d'Eugeni d'Ors o de Josep Maria Junoy –hereus de les primeres reaccions classitzants introduïdes per l'escriptor francès Charles Maurras o pel poeta grec Jean Moréas– s'inicia un procés evolutiu de canvi pel que fa al pensament estètic, que a casa nostra trobarà una via d'expressió cultural pròpia a través del *Noucentisme*, mot encunyat per Ors el 1906, des del *Glosari*, a les pàgines de *La Veu de Catalunya*. El Noucentisme, amb la voluntat de consolidar aquesta nova forma d'expressió –allunyada de les influències de París i de l'academicisme uniformitzador, que té màxima potencialitat a Madrid– cerca el seu referent social i cultural en l'art clàssic del món mediterrani. Així, sota les premisses de l'ordre, l'equilibri, l'harmonia o la raó, es va forjant el projecte noucentista, que treballa per edificar un model cultural i artístic al redós d'una burgesia hegemònica que –identificada amb el catalanisme polític de caire conservador– té el poder polític i, en conseqüència, el control de les principals institucions catalanes. D'aquesta manera, els artistes catalans compromesos amb el projecte noucentista, cercaran Mediterrània enllà el seu referent estètic i artístic. Els noucentistes deixen de considerar París com el gran focus cultural de referència i orienten, novament, la seva mirada a Itàlia. Si bé la dinàmica artística de París continua sent de vital transcendència, l'atracció pel món grecoromà –identificador d'una realitat cultural originària i compartida amb els altres pobles de la Mediterrània– farà que els artistes noucentistes viatgin a Itàlia per conèixer, de primera mà, el llegat artístic del classicisme i les obres que ens van deixar els grans mestres del Renaixement.

Així va ser com Josep Clarà, un dels escultors més representatius del Noucentisme –que el 1900 havia treballat a París al costat de Maillol, Bourdelle i Rodin– va viatjar a Itàlia l'any 1907. L'artista va copsar la bellesa de les formes grecoromanes, de la mateixa manera que ja ho havia fet al Museu

Britànic de Londres, el 1904, on va contemplar l'excel·lència dels frisos grecs. Al seu retorn, influenciat per aquestes experiències, esculpeix la famosa "Deessa", convertida en un dels referents del classicisme escultòric. L'arquitecte Joan Bordàs va viatjar a Itàlia l'any 1911, i Joaquim Torres-Garcia va ser a Florència i a Roma, l'any 1912, per estudiar la pintura mural del segle XV. Fruit d'aquesta experiència, l'artista nascut a Montevideo, va realitzar, poc després, les quatre grans composicions al·legòriques per al Saló de Sant Jordi i els frescos per a la casa que s'havia construït a Terrassa i que va anomenar *Mon repòs*. El gravador Francesc Canyellas va ser a Itàlia el mateix any que Torres-Garcia. El 1913 –després d'haver passat uns quants anys a París i a Ceret– viatjarà a Itàlia Joaquim Sunyer, on podrà estudiar, entre d'altres obres, els frescos de la Catedral d'Orvieto, on parerà especial atenció a la concepció volumètrica dels cossos que hi va pintar Luca Signorelli. El mateix any que Sunyer, també viatjaven a Itàlia Enric Cristòfol Ricart, Rafael Sala i Josep Maria Junoy. Al retorn d'Itàlia, el vilanoví Rafael Sala dirigirà la revista de clara advocació noucentista *Themis*. Josep Aragay, farà el seu viatge, pensionat per l'Ajuntament de Barcelona, entre l'abril de 1916 i el gener de 1917. L'any 1919 ho feia l'arquitecte i pintor Josep Francesc Ràfols, que amb la posterior publicació del llibre *Arquitectura del Renacimiento* va contribuir, decisivament, a difondre l'obra de Brunelleschi a casa nostra. Josep Obiols, acompanyat per Carles Riba i Clementina Arderiu, viatjava a Itàlia entre 1920 i 1922. Les seves obres de pintura mural, realitzades a la sagristia major i d'altres dependències del monestir de Montserrat (1944-1945), i les de la capella del Castell del Remei, a la Noguera (1953-1954), contenen el record de la pintura del Tres-cents i del Quatre-cents que Obiols veurà directament durant el sojorn italià. El 1923 viatjava a Itàlia el pintor Antoni Vila Arrufat, com també ho farien alguns noms destacats de la intel·lectualitat catalana, com Josep Carner, que iniciava la seva carrera diplomàtica com a vicecònsol a Gènova. Josep Pla hi viatjà per primera vegada el 1922, i Màrius Torres, el 1934.

3.2 El viatge a Itàlia de Josep Aragay

Josep Aragay es va haver de servir de certes amistats influents del consistori, per tal d'aconseguir una de les beques que l'Ajuntament de Barcelona concedia als joves estudiants, artistes o literats disposats a viatjar a l'estranger amb l'objectiu d'ampliar els seus coneixements. La documentació conservada a l'arxiu del Museu Municipal Josep Aragay de Breda ens revela que les gestions fetes per l'artista a l'Ajuntament de Barcelona van ser llargues i complicades, però també evidencien que Aragay tenia "bon cartell" entre la classe política barcelonina. Així, per exemple, Joan Vidal i Valls, president de la Comissió de Governació de l'Ajuntament de Barcelona, intercedeix a favor d'Aragay en aquest afer, com així ho demostra una carta que adreça a Pere Corominas, el qual havia recomanat Josep Aragay com a beneficiari d'una d'aquestes beques. En la carta adreçada a Corominas –regidor de l'Ajuntament de Barcelona des de 1909, diputat a Corts des de 1910 fins a 1914 i pare del filòleg Joan Corominas–, Joan Vidal assegura que el nom de Josep Aragay serà posat en els primers llocs de la llista de beneficiaris ja que una primera estratègia, ben curiosa, no havia funcionat. En aquesta carta llegim:¹

¹ Carta de Josep Vidal i Valls adreçada a Pere Corominas, Barcelona, 9 d'abril. A la carta de Josep Vidal i Valls, que va ser escrita en paper oficial de l'Ajuntament, hi consta, sota l'escut de la ciutat, el càrrec del

“Estimat amic: la recomanació que’m fa á favor de’n Josep Aragay per anar a Itàlia, varem presentar-la alguns amic, per anar á pintar escenes de guerra, á la linea de foc dels aliats. Aixó ho varem fer a veure si passaba, sense subjectar-se al reparto de las subvencions que tenim a la porta, però no va poder ser. Lo que si faré –tenin en compte son desitg de vosté, que es sempre una ordre per a mi– será posarlo en el primer lloc, a fi de que el dia del repartiment, siga dels primers agraciats amb la subvenció qu’indica. Conti amb mi, per tot i per a tot, a favor del Sr. Josep Aragay de qui m’han fet molts elogis que crec merescuts.”

La sol·licitud d’Aragay, però, trigaria encara molt a prosperar. És interessant destacar, segons consta en l’expedient administratiu de la “comissió de pensions”, els mèrits que Aragay havia presentat per defensar la seva candidatura. Així, en una instància que l’artista ja havia entrat el 23 de maig de 1913 (per tant, uns dos anys i mig abans que li fos concedida la beca i justament després de la seva primera monogràfica a les Galeries Dalmau), Aragay inclou en el seu currículum les fites més importants de la seva trajectòria, on destaca, en primer lloc, la fundació i direcció de la revista *Picarol*. Seguidament, esmenta l’obtenció de la tercera medalla de la VI Exposició Internacional d’Art de Barcelona, la direcció artística de *l’Almanach dels Noucentistes* i, sobretot, l’exposició de dibuixos i pintures realitzada a les Galeries Dalmau. Satisfet per l’èxit de l’exposició, l’artista aporta com a testimoni dels seus mèrits alguns retalls apareguts a la premsa: “(...) y sobretudo haber celebrado una exposición de pintura y dibujos en las Galerias Dalmau (Abril mil novecientos trece), la cual ha sido favorablemente acogida por la prensa de esta Ciudad, cuyos juicios críticos presenta el suscrito á V, junto con esta solicitud (...)”. Aragay, en aquella primera instància inclou, a més, un “plan de viage i estudio” on hi consten, una per una, les ciutats que té previst visitar: Pavia, Milà, Pàdua, Màntua, Venècia, Parma, Bolonya, Florència, Pisa, Siena, Perugia, Assís, Orvieto, Roma, Nàpols i Pompeia. Malgrat que l’itinerari previst no coincideix del tot amb el que finalment va realitzar, deduïm que les intencions de l’artista eren clares, engrescadores i ambicioses. És fàcil adonar-se, a més, que el tema havia agafat una volada important si tenim en compte l’aparició d’un article del crític Martí Casanovas, publicat a la revista *Catalunya*, en el qual ja es parlava del viatge quan encara quedaven més de dos anys abans que Aragay marxés definitivament a Itàlia:² “l’Aragay, un ver decorador que donarà dies de glòria a Catalunya, prepara el seu romiatge a Itàlia, en busca d’ensenyances, que després esclairarà pels nostres murs, en ofrena a la seva pàtria.”

Amb tot, però, anaven passant les setmanes i els mesos i la petició d’Aragay encara no s’havia resolt. Va haver de ser, finalment, el poeta i amic de l’artista, Jaume Bofill i Mates (Guerau de Liost), aleshores regidor de Cultura de l’Ajuntament de Barcelona, qui es va posar a treballar per tal de vèncer satisfactòriament els entrebancs i embolics de la burocràcia municipal. Així, per

remitent: “El Presidente de la Comisión de Gobernación del Ayuntamiento de Barcelona”. També hi consta, imprès en lletra de motlle, el caràcter de la carta: “particular”. No hi ha, per tant, registre d’entrada ni de sortida.

² CASANOVAS, Martí: “Valors” (dins la secció “D’Art”). *Catalunya*, revista setmanal, núm. 234, any VII, 17 de gener de 1919, pàg. 36.

exemple, en una carta, el regidor adverteix Aragay que una instància que havia presentat a l'Ajuntament havia estat extraviada i, en conseqüència, el seu nom no figura entre els candidats a la beca:³

“Benvolgut i distingit amic: no se si han perdut la vostra instància a l'Ajuntament perquè no figura a la llista que ens han repartit. Per si fos així i de totes maneres per resucitar amb més eficàcia la petició, em sembla convenient que en feu una altra, referint-vos a l'anterior si voleu, concretant ço que desitjau i exposant les raons que us semblin millor per convèncer un tribunal poc docte. Convé que la presenti demà mateix al dematí i que, una vegada entregada al registre, advertiu de part meva al Sr. Boter del Negociat d'Instrucció (Secció de Governació) que la reclami de seguida a fi de poder-ne donar compte en la pròxima reunió de la ponència que probablement serà dissabte.”

Les gestions de Jaume Bofill i Mates a favor d'Aragay, per tal que aquella dotació fos acceptada, van arribar, finalment, a bon port. Així, en una carta adreçada a Josep Aragay, Bofill li comunica l'acceptació de la beca i el fa saber de les dificultats burocràtiques que ha calgut vèncer per agilitar els tràmits. Pel contingut de la carta, és fàcil adonar-se que la implicació personal del regidor va ser decisiva:⁴

“Benvolgut amic: ahir l'Ajuntament va aprovar les pensions a l'estranger. A vos, a proposta meva, us concediren 3000 ptes però de moment només pagaràn les pròrrogues. Tots els qui anireu a l'Estranger per 1^a vegada no cobrareu fins que es faci un altre pressupost, però queda assegurat com a crèdit reconegut. De manera que ho teniu segur, però d'aquí uns quants mesos. Jo volia que es fés una excepció a favor vostre, pagant-vos desseguida, i no ho vaig conseguir.”

Així i tot, Jaume Bofill i Mates aconseguen que la dotació s'ampliï en 1000 pessetes més:⁵

“A fi que podeu, de moment, cobrar quelcom i amb l'objecte de restablir totalment la subvenció de 4.000 ptes que demanavem he fet lo següent: a més de les 3000 ptes que de comú acord us hem concedit, jo, amb càrrec no més a la quantitat que tenien dret a invertir els regionalistes, us he posat 1000 ptes més, i aquestes si que podeu cobrar-les desseguida que a Comptaduria us puguin pagar.”

Conscient de la vàlua de l'artista i sobretot per l'amistat que els uneix, Bofill pren la “causa d'Aragay” com una causa pròpia. Així ho manifesta el regidor i poeta al final de la seva carta:⁶

“Nome'n deu mercès perquè al treballar per vos ho he fet com per causa pròpia, perquè era una vergonya que us fessin esperar tant, vos que us ho mereixeu de sobres.”

³ Carta de Jaume Bofill i Mates a Josep Aragay. Barcelona, 3 de març de 1915.

⁴ Tarja de Jaume Bofill i Mates a Josep Aragay, amb data de 4 d'octubre de 1915.

⁵ Tarja de Jaume Bofill i Mates a Josep Aragay, amb data de 4 d'octubre de 1915.

⁶ Tarja de Jaume Bofill i Mates a Josep Aragay, amb data de 4 d'octubre de 1915.

Finalment, en un ofici signat per l'alcalde de Barcelona, Antonio Martínez Domingo, es comunica de forma oficial l'acceptació de la beca, a Josep Aragay:⁷

“Este Ayuntamiento en la sesión del 30 de septiembre pasado tomó el acuerdo de conceder a Vd. la cantidad de 3000 pesetas para estudios en el extranjero: accediendo a lo interesado por V.: y no existiendo consignación adecuada para la aplicación de la cantidad concedida, reconoció a favor de V. un crédito de aquella cantidad a fin de que incluida en el primer Presupuesto que se haga pueda ser abonada a su debido tiempo.”

Així, en un altre ofici, amb la mateixa data, es comunica l'ampliació de la dotació amb 1000 pessetes més, tal com ja li havia comunicat l'amic regidor, Jaume Bofill i Mates, uns dies abans.⁸

“Este Ayuntamiento en la sesión del día 30 del pasado mes de septiembre acordó conceder a V. la cantidad de 1000 pesetas, para estudios en el Extranjero, accediendo a lo que V. tenia interesado.”

D'aquesta manera, el 13 d'octubre de 1915, l'Ajuntament de Barcelona aprovava, oficialment, la concessió d'una beca a Josep Aragay per anar a estudiar a Itàlia. L'objecte de la beca es concretava, sobretot, en l'estudi dels procediments de la pintura mural dels grans mestres italians. Immediatament després de la concessió de la beca, la notícia ja era publicitada a través dels mitjans de difusió propers a l'onda noucentista. Així, des de les pàgines de *Vell i Nou* s'esperonava Josep Aragay i el crític d'art, Martí Casanovas, que també acabava d'obtenir una beca d'estudis, per tal que l'experiència esdevingués profitosa.⁹

“Entre altres pensions d'estudi a l'estranger, l'Ajuntament n'ha concedit darrerament una al pintor Josep Aragay per a l'estudi dels procediments de la pintura mural a Itàlia, i altra, per a estudiar als Museus d'Itàlia, a l'escriptor d'art en Martí Casanovas. Esperem que aquestes pensions, ben encertades, donaran profit.”

L'artista, doncs, era a punt de fer realitat aquell somni que perseguien tants amics i companys. Així, l'empresa d'Aragay era mirada amb entusiasme per part d'alguns i amb un punt de desafiament per alguns altres. No és estrany, doncs, que la facció més crítica amb l'obra d'Aragay, aprofités llurs comentaris a la premsa per exercir certa pressió sobre l'artista. Així, per exemple, Romà Jori aprofita un article publicat a *Vell i Nou*, a propòsit de la darrera exposició de l'artista a les Galeries Laietanes, per referir-se a l'aventura d'Aragay com un repte artístic, com un desafiament, però també com una cura d'humilitat. Jori assegura que, durant el viatge, l'artista “ha de rebre un bany d'esperit sota el cel d'Itàlia” i que “els seus ulls, que sempre són agraïts, veuran les coses amb

⁷ Ofici de l'Ajuntament de Barcelona, signat per l'alcalde Antonio Martínez Domingo, amb data del 13 d'octubre de 1915 i amb registre de sortida núm. 847.

⁸ Ofici de l'Ajuntament de Barcelona, signat per l'alcalde Antonio Martínez Domingo, amb data del 13 d'octubre de 1915 i amb registre de sortida núm. 849.

⁹ *VELL i NOU*: “Notícies”, 15 d'octubre de 1915, any I, núm. 11, pàg. 16

més clara visió.” El to de l'article, per tant, conté aquest punt de provocació on sembla que Jori ja esperi l'arribada de l'artista per passar comptes, per valorar-ne els resultats, per sospesar si l'esforç municipal ha valgut o no la pena:¹⁰

“Així creiem nosaltres que l'Aragay ha d'estendre ara la seva visió de les coses de l'art, de la seva concepció artística, amb el viatge d'aprenentatge –diem la paraula de Goethe– que ha de fer per les terres d'Itàlia, veient l'obra original dels més grans mestres del món i l'ambient dintre el qual fou creada. I la obra que en tornar ens presenti –continuadora, sense solució de continuïtat, de la que ara ens mostra –podria ser una influència sensible, remarcable, sana i profitosa, de la lluminositat màgica de Tintoretto, de l'estructura dels cossos de Lluç Signorelli, de l'espiritualitat de Sandro Boticelli o d'aquell gran sentit de la decoració que tenien els mestres de les pintures murals de Pisa. Ha de rebre un bany d'esperit sota el cel d'Itàlia. La mà destra tindrà un més gran reconeixement. I els seus ulls, que sempre són agraiïts, veuran les coses amb més clara visió.”

El bon amic d'Aragay Joaquim Folguera també es fa ressò de l'esdeveniment al final d'un article publicat a la revista *Renaixement* i dedicat a la darrera exposició de l'artista celebrada a les Galeries Laietanes. Joaquim Folguera, en aquest cas, aprofita per donar alguns consells a l'artista:¹¹

“Ara mateix l'Aragay se'n va a Itàlia a sumergir el seu esperit dins l'orgia del Renaixement, senyalant el camí instintiu de les seves facultats. Aquest temps de goig podrà ésser-li, no obstant, un perill. Itàlia enamora, però, com la resta del llevat oriental del seu art, incisa i occeix. Les Escoles de Roma han devingut necròpolis d'aquests esperits que el Renaixement engolí. Una cosa, nogensmenys, el guardarà d'aquesta tragèdia espiritual, i és el cilici de la forma primera. Passarà per les follies del Renaixement com Tanhauser per la muntanya de Venus. Més sobre l'esperit embolcallat d'orgia s'hi cenyirà sempre com una consciència el primitivisme de l'obra inicial.”

Josep Aragay, amb vint-i-sis anys, deixava Barcelona com un dels artistes més ben considerats del moment, relacionat amb el bo i millor de la intel·lectualitat catalana i amb una crítica majoritàriament agraiïda. Malgrat tot, el fracàs econòmic de les darreres exposicions era un fet preocupant i decebedor¹². És per aquest motiu que l'artista emprendre aquell viatge amb l'esperança de trobar un revulsiu que reactivi les pròpies expectatives. Josep Aragay necessita recomençar i Itàlia l'ha d'ajudar a trobar el camí. Aquell viatge, certament, havia aixecat molta expectació entre la societat barcelonina. La marxa d'Aragay era tot un esdeveniment. Així, aprofitant l'avinentsa, tal com s'explica des de la revista *Vell i Nou*, es va organitzar un sopar de comiat, en honor a l'artista, en el famós celler de les Galeries Laietanes:¹³

¹⁰ JORI, Romà: “Josep Aragay, pintor. *Vell i Nou*, 15 de desembre de 1915, pàg. 10.

¹¹ FOLGUERA, Joaquim: “Josep Aragay”. *Renaixement*, núm. 270, 5 de febrer de 1916, pàg. 95.

¹² Aquesta idea de “fracàs” tortura, sovint, l'estat d'ànim de l'artista. En el dietari que Aragay escriurà durant el viatge a Itàlia ens diu: “M'he recordat del fracàs econòmic de les meves dugues exposicions i solsament m'he lliurat del no poder treballar fent aquest viatge.” ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Florència, 1 de juliol de 1916.

¹³ VELL I NOU: “Notícies”, 15 d'abril de 1916, any II, núm. 23, pàg. 21.

“En Joseph Aragay ha marxat ha Itàlia. Fa pocs dies varen festejarlo amb un sopar de comiat, a les coves de les Galeries Laietanes, els companys i els amics del artista. Es varen aixecar les copes i es va rompre el cristall amb que s’havia brindat com a prova de bona amistat a la manera antiga.

L’obra que mou més Joseph Aragay an el seu viatge és l’estudi del fresc. Pompeia i Pisa seràn dos objectius principals, el fresc dintre dos èpoques distintes. Pisa i Florència, Orvieto i Siena, Roma i Pompeia, per a remuntar después cap a Venècia seràn les principals estacions de la ruta.”

Així, aquell jove descrit meticulosament en el seu passaport (fig. 1) com a “alto, de pelo castaño, ojos pardos, nariz regular, afeitado, de cara oval, color sano y cicatriz encima del entrecejo”¹⁴ surt de Barcelona el 12 d’abril de 1916, travessant França, en plena Guerra Mundial, en un vagó precintat. Aragay va fer estada a les ciutats italianes de Gènova, Pisa, Florència, Siena, Orvieto, Gaeta, Nàpols, Pompeia, Roma, Assís, Arezzo i Perúgia. El viatge, de nou mesos, finalitza el 17 de gener de 1917 quan torna a Barcelona procedent de Florència. La taula que adjuntem a continuació dóna una idea precisa del recorregut, la data d’arribada a cada ciutat i els dies d’estança a cadascuna d’elles:

CIUTAT	DIA D’ARRIBADA	DIES D’ESTANÇA
Gènova	15 d’abril de 1916	4
Pisa	19 d’abril de 1916	14
Florència	3 de maig de 1916	73
Siena	15 de juliol de 1916	17
Orvieto	1 d’agost de 1916	6
Roma	7 d’agost de 1916	2
Gaeta	9 d’agost de 1916	15
Nàpols	24 d’agost de 1916	16
Pompeia	9 de setembre de 1916	10
Roma	19 de setembre de 1916	98
Assís	26 de desembre de 1916	13
Perúgia	8 de gener de 1917	4
Arezzo	12 de gener de 1917	2
Florència	14 de gener de 1917	3
Últim dia	17 de gener de 1917	

Durant aquests nou mesos, Aragay va escriure el *Diari del meu viatge per Itàlia* que subtitulà *L’arquitectura, l’escultura i la pintura a Itàlia* (fig. 3 i 4). Es tracta d’un dietari on anotarà amb precisió el dia i el lloc de cada vivència. Les descripcions de l’artista se centren, sobretot, en l’estudi, l’anàlisi, la crítica o l’elogi de les diferents obres d’art que veurà cada dia. Així, l’artista es pot referir, indistintament, a l’urbanisme d’una ciutat, a les obres d’un museu, a la bellesa arquitectònica d’una catedral o a la descripció detallada d’una pintura o

¹⁴ Passaport de Josep Aragay expedit el 3 d’abril de 1916 on consta explícitament el motiu del viatge: “José Aragay Blanchar, natural de Barcelona, que va a Italia pasando por Francia para ampliar sus estudios pensionado por este exmo. Ayuntamiento”.

d'una escultura. El diari també es un reflex del seu estat d'ànim i el testimoni d'un procés de maduració ideològica que es va afiançant, dia a dia, a través de nou mesos d'aprenentatge. Totes aquestes reflexions quedaran recollides en aquest manuscrit de més de mil pàgines, que resta inèdit al Museu Municipal Josep Aragay de Breda. Aragay no va publicar mai el *Diari del meu viatge a Itàlia*, tot i que inicialment, tal com li va comunicar per carta a Bofill i Mates des de Florència, no descartava aquesta idea:¹⁵

“Densa de la meva sortida de Barcelona he anat escrivint unes memòries de viatge. Si fet i fet resultes que la cosa té un cert interès les dedicaria al ajuntament en un llibre. Però ja començo a espantarme car en el temps que porto de viatge he escrit 290 pàgines que ni jo mateix atino a saber que diable he escrit en tantes paraules.”

Si bé la publicació del manuscrit es contempla, d'entrada, només com una possibilitat, és ben segur que allò que empeny Aragay a escriure diàriament – amb escrupulosa dedicació i constància– és la necessitat de justificar-se davant de l'Ajuntament i, en particular, davant del regidor i amic Jaume Bofill. En una carta de Josep Aragay, enviada des de Roma a Bofill, es fa palesa aquesta intenció:¹⁶

“El diari de viatge conta are 820 pàgines així es que podre donar conte de lo que ha corregut per el meu esperit dia per dia durant el viatge i així penso justificar-me davant del municipi i justificarvos a vos demostran que no es tot u el favoritisme i la bona fe nostra.”

Curiosament, però, tres anys després del seu retorn publicava a *La Revista* (el maig de 1920) dues jornades del *Diari*: Florència, 13 de maig de 1916 (pàg. 124) i Roma, 18 d'octubre de 1916 (pàg. 125). En aquell article, titulat “Dues jornades del Diari de viatge a Itàlia, del pintor Josep Aragay” es reflecteix la intensitat i l'emoció de l'artista davant la bellesa artística i monumental de les dues ciutats. Cal dir, en aquest sentit, que la commoció d'Aragay, davant l'espectacle de l'art italià, arriba a posar en crisi les seves conviccions i la pròpia creativitat. En conseqüència, Aragay posarà en dubte una vegada i una altra les conquestes assolides durant la seva trajectòria artística, així com alguns dels seus posicionaments primers com a teòric de l'art. Així ho expressarà en el diari, des de Pisa, en una de les primeres jornades del viatge:¹⁷ “... jo crec que lluny d'ascendir no faig en aquests moments altra cosa que llensar els meus ideals per les boires i la meva personalitat per terra. No cerco pas una plataforma per apoiarma sino un horitzo per contemplar no cerco un benefici cerco una exigència. No cerco una capital per pagar els meus deutes, sino que cerco uns deutes que potser mai no podre pagar.” Les primeres cartes que Aragay escriurà des d'Itàlia als amics i companys també transmeten aquells moments inicials de crisi. Així, en una carta adreçada a Jaume Bofill, llegim¹⁸: “El meu orgull ha caigut per terra esclafat sota la

¹⁵ Carta de Josep Aragay a Jaume Bofill i Mates. Florència, 27 de juny de 1916.

¹⁶ Carta de Josep Aragay a Jaume Bofill i Mates. Roma, 1 de novembre de 1916.

¹⁷ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Pisa, 28 d'abril de 1916.

¹⁸ Carta de Josep Aragay a Jaume Bofill i Mates. Florència, 27 de juny de 1916.

majestat enorme de les meravelles de Florencia i de Pisa.” En una postal escrita a Manuel Humbert, Aragay li envia records des de Florència: “trasbalsat per la seva majestat tremenda” i amb “terbola turbació del meu esperit”¹⁹. De manera semblant ho transmet en una carta adreçada a Francesc Pujols, també des de Florència, on reconeix expressament que “el meu ideal supera les meves pobres aptituds”²⁰. I en una altra carta més tardana, dirigida a l’amic Pujols, des de Roma²¹, admet: “Aquest viatge serà per a mi de capital transcendència. He vist les meves qualitats rebregades al contemplar obres que s’havien convertit en admirables allunyantse sempre de les característiques del meu temperament”. Amb tot, l’artista no defalleix i, malgrat aquesta primera sacsejada, és conscient que cal un exercici de superació i d’autoexigència i que la lliçó d’Itàlia haurà de servir per matisar, redirigir i engrandir els seus ideals: “El meu ideal s’ha engrandit desmesuradament però no ha canviat”²². Aragay, en aquest mateix sentit, li comunica amb tot el convenciment, a Jaume Bofill, des de Roma, que el viatge donarà, malgrat tot, els fruits desitjats:²³ “Veig que no m’he pas equivocat fent aquest viatge que ha sacsejat tot el meu esperit del un extrem a l’altre; podeu estar segur de que en mi no hi ha res adormit i estic en el camí de treure de mi mateig el màxim rentiment”.

Certament, Josep Aragay viurà intensament, en aquella Itàlia monumental i deserta de turistes, l’experiència més important, més transcendent i més colpidora de la seva vida com a artista. Val a dir, d’altra banda, que Aragay va fer el viatge en companyia de la famosa guia *Le vite dei piú Eccellenti Pittori, Scultori e Architetti*, de Giorgio Vasari.

3.3 Gènova, la dispersió de les arts i els efectismes del barroc

Josep Aragay arriba a Gènova el 15 d’abril de 1916. De seguida escriurà a Jaume Bofill i Mates per demanar-li excuses, ja que les presses no li han permès acomiadar-se de la persona que més ha treballat per fer realitat aquell viatge que, tot just, acabava de començar:²⁴ “segurament us serà desagradable rebre per escrit la nova que soc a Itàlia avans de saber que m’en anava de Barcelona”. Aragay li explica el “tràfec extraordinari” que ha tingut els darrers dies i, sobretot, les exigències dels consolsats de França i Itàlia per tal que respectés uns terminis fixats a l’hora de passar les respectives fronteres. El consolat de França li havia donat tres dies per travessar la frontera després de signar el passaport i el consolat italià li dóna fins al 20 d’abril per passar per Ventimiglia.

A Gènova, Josep Aragay, fa la primera anotació al diari. L’artista explica el viatge en tren i es refereix, expressament, a Breda, el seu poble d’estiu. En passar per l’estació de Breda, Aragay espera, ingènuament, trobar algun conegut i poder-lo acomiadar des del tren, però quan passen els expressos

¹⁹ Postal de Josep Aragay a Manuel Humbert. Florència, 8 de març de 1916.

²⁰ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Florència, 29 de maig de 1916.

²¹ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Roma, 20 de setembre de 1916.

²² Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Florència, 29 de maig de 1916.

²³ Carta de Josep Aragay a Jaume Bofill i Mates. Roma, 1 de novembre de 1916.

²⁴ Carta de Josep Aragay a Jaume Bofill i Mates. Gènova, abril de 1916. La carta d’Aragay ha estat escrita en paper de l’Hotel “Firenze et Suisse” (Pres de la Gare, Schweicherhof, en FACE du port, Genova).

l'estació sempre està deserta. També explica el seu pas per Girona, Narbona, Sète, Lyon i Ventimiglia. En visitar aquesta darrera vila fronterera, Aragay parla d'alguns trets característics del seu urbanisme, els quals, segons el propi criteri, haurien d'ésser un mirall per Barcelona. De fet, durant tot el sojorn italià, les comparacions entre allò que veurà i allò que voldria per a Catalunya o Barcelona són constants. Així, les conviccions estètiques d'Aragay, d'acord amb el bell anhel noucentista de la "Catalunya Ideal", l'acompanyaran durant tot el viatge. A Ventimiglia, d'entrada, ja quedarà fascinat per la disposició urbanística de la vila, construïda en un turó, composta per cases heterogènies i amb l'església al cim com a element més emblemàtic. Tot plegat presenta un aspecte monumental que el fa pensar en com "deuria ser el nostre Montjuïc".

Durant el trajecte de Ventimiglia a Gènova, Aragay veu molts pobles edificats amb "els carrers fent escala", la qual cosa el fascina i ho considera una solució més harmònica que no pas el model de ciutat organitzada com un taulell d'escacs. Segons Aragay, la monumentalitat de les ciutats està lligada a la bellesa dels edificis, però la "naturalesa monumental" del seu emplaçament és igualment determinant per garantir un model urbanístic coherent en el seu conjunt. Aragay, en aquesta primera reflexió, tornarà a tenir un record per Barcelona tot criticant l'aspecte "raqüític" del Parc de la Ciutadella.

Instal·lat a Gènova, visitarà l'església de l'Annunciata (fig. 5). Aragay vol veure el temple "en ple de les seves funcions efectistes", i és per aquest motiu que assisteix a una missa. Durant la cerimònia posarà en relació els efectismes de la litúrgia amb l'excessiva ornamentació de l'edifici. D'aquesta manera, es refereix als marbres de colors i a l'artifici de les motlures, relleus i escultures d'or brillant que emmarquen els frescos de la volta. Així mateix, criticarà la il·luminació del temple que, segons diu, no està en harmonia amb el conjunt de l'edifici. Aragay s'afanya a combatre el resultat d'aquesta "dispersió de les arts" i es posiciona a favor de la integració de totes elles com una sola cosa. Així, de la mateixa manera que a Ventimiglia, la simbiosi entre la natura, l'urbanisme i l'arquitectura formen un "tot" indissoluble, creu que a l'Annunciata de Gènova la llum de les vidrieres hauria d'estar d'acord, igualment, amb els frescos, les escultures i l'arquitectura del temple. Amb aquest posicionament, Aragay ens diu que l'acció individual i aïllada d'un l'artista va en detriment d'aquesta "idea de conjunt". Cal assenyalar, a més, que aquesta afirmació resulta contradictòria amb alguns dels arguments subscrits en l'assaig de 1916, quan Aragay defensava la figura del geni individual i la validesa de l'obra d'art autosuficient, amb la qual cosa allunyava la implicació de l'artista a favor d'una tasca col·lectiva. Aquesta premissa d'ordre estètic –excel·lentment exposada per Martí Peran en l'article "Josep Aragay. Unes cartes d'Itàlia"²⁵– serà desplegada de forma recurrent en el manuscrit d'Aragay i, com veurem més endavant, suposarà un element fonamental en les futures teoritzacions de l'artista. Amb aquesta defensa a favor de la "integració de les arts" i amb la conseqüent "implicació social de l'artista" allunyat de l'individualisme creatiu, però també amb un primer rebuig contra les noses que li provoca el "barroc més barroer" (recordem la predilecció que sentia l'artista per aquesta categoria estètica),

²⁵ Veure PERAN, Martí: "Josep Aragay. Unes cartes d'Itàlia", *Revista de Catalunya*, núm. 30, maig de 1989, pàgs. 104-117.

Aragay ja ha començat a matisar i a rectificar alguns dels seus posicionaments primers.

Certament, la fastuositat ornamental de l'Annunciata ha aclaparat l'artista, que manifesta en el diari: "ni l'or ni el marbre ni el fresc ni tota la mes rica gama del mon podrien redimir aquest temple del nom d'efectista". Aquest efectisme, on es reflecteixen tots els excessos del barroc i on s'evidencia la lamentada manca d'unitat entre les arts, provocarà a manera de conclusió, unes notes crítiques en el diari:²⁶

"He sortit marejat de l'Anunziata, com transtornat per aquesta fuga d'ornamentació que pertorva i enutja per la seva descavellava amplitud, per la seva grandesa dispersa". (Gènova, 16-IV-1916)

Aragay, que també visitarà la catedral de Sant Llorenç, li dedica unes línies al diari tot comparant-la amb l'Annunciata:²⁷ "He anat a St. Llorens, catedral de Genova, i altra vegada m'he trobat davant per davant d'una mole fastuossísima de marbre, pro a n'aquí un hom hi respira millor que a l'Annunziata. La fatxada que es feta amb faixes de marbre blanc y negre alternativament, te un aire de severitat poc corrent a Genova. A dintre novament hi he trobat en pugna la pintura y l'or amb el marbre, pro may de manera tant crua com a l'Anunziata." (Gènova, 17-IV-1916)

A Sant Llorenç –malgrat que les "estridències" del barroc no han arribat a "marejar-lo" tal com havia passat a l'Annunciata–, Aragay lamenta, novament, que la incidència de la llum no estigui d'acord amb el conjunt monumental de l'edifici i molt menys encara amb les pintures que l'embelleixen. Aquest greuge posa de manifest, també en aquest cas, la dispersió artística de la catedral, on lamenta especialment el paper del pintor, que, en plantejar la seva obra, no va tenir en compte la totalitat del conjunt:²⁸

"El pintor quan pinta en una catedral de marbre blanc i negre ha de saber i ha d'imaginar clarament que ell ha fet tota la catedral i que pinta per enllestirla. D'altra manera, la pintura no dóna el seu valor a la catedral sino que s'el queda tot per ella, i quan el seu valor es inferior al del temple un hom sent la necessitat de ragatejarli el lloc." (Gènova, 17-IV-1916)

Convençut que l'arquitectura, l'escultura i la pintura han d'estar concebudes com una sola cosa, Aragay escriurà uns darrers mots en referència a la catedral de Gènova tot assegurant, en aquest sentit, que les "coses grans i petites" no han d'estar en pugna, sinó en perfecta harmonia. En una segona visita a la catedral, l'artista dedica un elogi a la qualitat d'una pintura, emplaçada damunt d'un sarcòfag adossat al mur. La pintura és una grisalla resolta de tal manera que sintonitza amb el marbre del sarcòfag. Aquest joc d'harmonies és celebrat per Aragay que podrà veure, a la fi, un esforç real

²⁶ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Gènova, 16 d'abril de 1916.

²⁷ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Gènova, 17 d'abril de 1916.

²⁸ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Gènova, 17 d'abril de 1916.

d'interacció entre pintura i escultura. Així mateix, també, tindrà uns mots de reconeixement per les estàtues de marbre, l'estructura de les arcades i l'encertada disposició de la façana. Amb tot, però, lamenta profundament trobar-se el sostre de la catedral pintat de blanc.²⁹

“...he deplorat veure el sostre completament emblanquinat. May hauria pensat que en la catedral d'una ciutat com Gènova es pogues cometre una barbaritat semblant. L'efecte es senzillament detestable. Com pot ser que un poble tan sensual com aquest no's revolti davant d'una cosa aixís.” (Gènova, 18-IV-1916)

Interessat per veure l'entramat urbà de Gènova, pujarà amb funicular fins al “Casteletto”, des d'on observarà “a vista d'aucell” una ciutat reclosa, encara, entre les antigues muralles. Aragay, que torna a tenir un record per a la seva ciutat natal, celebra que Barcelona hagi enderrocat les muralles: “per ventura en la nostra ciutat les cases no tenen també una muralla al davant”. Passejant per la ciutat, farà altres consideracions de tipus urbanístic com és el cas de l'ampliació de la Plaça de Ferrari, on lamenta que aquesta obra comporti l'enderroc de l'església de Sant Ambrós: “no saben que engrandin la plassa de Ferrari no engrandiran a Genova? No saben que tiran a terra sant ambrós la fan mes petita?”.

En passar per la plaça de Fontane, dedicarà unes paraules d'elogi a l'antic palau Spinola, del qual destaca la qualitat del marbre blau i negre i les escultures que decoren la façana. Aragay, malgrat que la ciutat de Gènova no és, ni de bon tros, el principal objectiu del viatge, assegura que l'observació de qualsevol obra esdevé un estímul i un grau més d'experiència. L'artista es proposa estudiar i retenir dintre seu tot allò que veu. Així, les notes del dietari seran l'únic testimoni³⁰ palpable d'aquesta experiència (“el paper és un amic molt sumis”), ja que Aragay, a més, decideix no pintar:³¹

“¡Quin estimol mes formidable! Cada obra que veig es per mi una nova exigència i el meu esperit creix a dintre seu amb una força avassalladora. Jo mateix tinc una fortuna terrible per contenir-me pro he decidit atresorar tot lo que pugui sense escampar res. No vull pintar. Estic segur dels meus progressos sense comprovarlos.” (Gènova, 18-IV-1916)

Aragay, malgrat aquesta declaració de fe i cega confiança, és plenament conscient que el millor encara no ha arribat. Florència i Roma l'estan esperant i l'impacte de les grans obres és, encara, a uns quants quilòmetres de Gènova: “un home a Gènova encara es veu les orelles. Els progresos de Genova han de ser revisats al Vaticà.”³² (Gènova, 18-IV-1916)

²⁹ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Gènova, 18 d'abril de 1916.

³⁰ Aragay, a més, comprarà unes quantes postals de cada ciutat visitada. Algunes d'aquestes postals les utilitzarà per escriure als amics i d'altres les conservarà com a record. Així, les imatges que il·lustren aquest capítol pertanyen a la col·lecció de postals de l'artista que avui es conserven a l'arxiu del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

³¹ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Gènova, 18 d'abril de 1916.

³² ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Gènova, 18 d'abril de 1916.

3.4 Pisa, l'exemplaritat de l'arquitectura i el mestratge de Gozzoli

“Avants d'arribar a Pisa el paisatge esdeve d'una dolçura infinita. Fuig l'enuig d'aquella multitud de foradades que fins a Spezia us fa pensar en un terreny esquerp, i es presenta als ulls un espectacle de la mes agradable suavitat en una esplanada immensa. Un hom al recordarse de Gozzoli present que s'acosta a Pisa i Pisa no tarda a presentarse.”³³ (Pisa, 19-IV-1916)

Amb aquestes paraules, el 19 d'abril de 1916, Aragay donava la benvinguda a la ciutat de Pisa. Reconfortat per la immensitat d'un paisatge tan suau, tan harmònic, tan “noucentista”, l'artista ja imagina amb emoció tot allò que el depara, de ben segur, com un dels principals atractius del viatge. Tal com explica en el diari, tot just després d'expedir el permís de residència, es dirigeix, sense perdre ni un moment, cap el Campo dei Miracoli. Completament meravellat davant del conjunt format per la catedral, el campanar inclinat (fig. 6), els murs del cementiri i la imponent presència del baptisteri, Aragay rebrà, en aquell precís moment, la primera “sacsejada” del viatge:³⁴

“Alla jo creia qu'els meus ulls s'i tornarien blaus la meva pell rosada i el meu aire de dur a suau. Tanta es la suavitat i la gracia d'aquest conjunt incomparable el qual es un bany de plata i de grandesa per l'esperit. He admirat conmogut cada cosa per si i m'he encantat de veureles totes plegades en tant divina armonia. El baptisteri, la catedral, el campanar de Pisa, tot de marbre blanc i en el fons la muralla del cementiri. Aquells que hagin estat a Pisa que no llegeixin aquests fulls del meu diari i que'n guardin ben pur recor de la seva presencia, els que no hi han estat que m'ajudin amb els recursos mes agradables de la seva imaginacio. May una cosa semblanta habia encantat els meus ulls.” (Pisa, 19-IV-1916)

Interessat per veure els frescos del deixeble de Fra Angelico, Benozzo Gozzoli (1420-1497), Josep Aragay farà una primera visita al Camposanto (fig. 7 i 8). L'artista podrà gaudir, a més, de l'obra deixada per artistes com Buonamico Buffalmacco, Andrea Bonaiuti, Antonio Veneziano, Spinello Aretino, Taddeo Gaddi o Piero de Puccio, entre d'altres. Tenint en compte que l'objectiu principal del viatge és precisament l'estudi de la pintura mural, Aragay, abans que res, comença a analitzar les singularitats d'aquesta disciplina artística. Tal com explica en el diari, l'artista ja havia vist els frescos de Gozzoli en nombroses reproduccions i és per aquest motiu que es creia “curat de tota sorpresa”. Però l'impacte rebut en veure *in situ* l'obra del gran mestre serà realment extraordinari:³⁵

“(...) la sorpresa que he experimentat ha sigut una de les mes grans que pot proporcionar-me aquest viatge per Italia. La diferencia que hi ha entre aquests frescos maravellosos i les seves reproduccions es la mateixa que hi ha entre un home i'l seu retrat, entre una cosa viventa y una de morta perque aquestes

³³ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Pisa, 19 d'abril de 1916.

³⁴ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Pisa, 19 d'abril de 1916.

³⁵ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Pisa, 20 d'abril de 1916.

pintures no son una copia de la realitat sino un aspecte nou i personalíssim de la realitat mateixa.” (Pisa, 20-IV-1916)

Benozzo Gozzoli havia treballat durant més de quinze anys (1469-1485) en la sèrie gegantina de pintures que, junt amb les d'altres autors, omplen els murs del Camposanto. L'obra de Gozzoli, que evoca nombroses escenes de l'Antic Testament (des de Noè a Salomó) (fig. 9 i 10), ja es trobava –a les primeries del segle XX– en un estat de conservació lamentable. És per aquest motiu que Aragay va invertir moltes hores d'estudi a esbrinar les causes que podien haver provocat la degradació d'aquelles pintures. Malgrat tot, Aragay assegura que en el cementiri de Pisa ha rebut “un cop mortal”. L'artista es passa el dia davant dels murs observant els frescos de Gozzoli, on destaca, sobretot, les pintures que il·lustren els passatges bíblics corresponents a “L'incendi de Sodoma”, “La construcció de la Torre de Babel” i “L'embriaguesa de Noè”. Així mateix, també destaca “El triomf de la mort” (fig. 11) –pintat per Buonamico Buffalmacco, però que Aragay atribueix a Orcagna– com una de les obres més fascinants del Camposanto; una pintura que descriurà com a més dura de color que les de Gozzoli. Josep Aragay, que confessa la seva petitesa davant l'obra de Gozzoli, dedicarà tota mena d'elogis al gran mestre del quatre-cents: “No se fins a quin punt Gozzoli pot apiadarse de mi” o “El meu esperit s'obrirà sovint davant d'ell com una ma d'un mendicant” o bé “Conformat amb el meu destí no pararé de glorificar a Gozzoli i a l'Orcagna pro no especulare amb la seva divina gracia y esperare que ella vingui a mi treballant humilment en el meu taller”. Així mateix, en una carta adreçada des de Pisa a Francesc Pujols, l'artista no s'està d'explicar l'emoció que ha sentit davant l'obra del mestre italià: “L'efecte que m'han produït les pintures del cementiri ha sobrepassat de tant les meves tristes il·lusions que estic merabellat”.³⁶ Els elogis a Gozzoli continuaran al Museu Cívic de Pisa, on podrà veure, entre altres obres, “La Verge i l'infant amb Santa Anna”.

Aragay analitza minuciosament l'estat de conservació dels frescos de Gozzoli al Camposanto i anota en el diari alguns aspectes del conjunt que el tenen amoïnats. Així, per exemple, l'artista no es pot explicar la diferència que hi ha entre els fragments més deteriorats i els que presenten un estat de conservació acceptable, tenint en compte que es troben els uns al costat dels altres, en un mateix mur i en una mateixa disposició. L'artista, malgrat tot, en treu les pròpies conclusions. Aragay sap que la pintura al fresc ha de fer-se per fragments i, justament, les parts perdudes corresponen, sempre, a les pintades en una determinada jornada de treball. Tot plegat indica, al seu entendre, que la preparació dels materials no havia estat, en algunes sessions de pintura, de la qualitat requerida. Les causes del deteriorament, segons el propi Aragay, havien estat causades pel despreniment de l'estuc, la falta de bon lligament entre la calç i el color, i la destrucció del color per la calç mateixa. La mà dels grans mestres i els secrets de la tècnica han acaparat tota l'atenció, tot l'interès, tot l'entusiasme de l'artista, com així ho reflecteixen les notes del diari:

³⁶ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Pisa, 28 d'abril de 1916 (Hotel National et des Etrangers). Les cartes de Josep Aragay a Francesc Pujols es conserven a la Fundació Francesc Pujols de Martorell. L'arxiu del Museu Municipal Josep Aragay de Breda en conserva unes còpies trameses per aquesta fundació.

“penso estudiar a fons aquesta qüestió trascendentalíssima”. Aragay, davant dels frescos de Camposanto, ha començat a fer realitat l'objectiu del viatge.

És interessant, a més, copsar l'ambient que Aragay respirava en el aquell indret, avui ple de turistes i aleshores gairebé desert. Ben lluny encara dels dramàtics desperfectes que va patir el Camposanto durant la Segona Guerra Mundial (1944) i molt abans, per tant, de les diferents intervencions que van comportar els treballs de restauració, Aragay assaboreix, ell tot sol, l'encís i la màgia dels frescos de Gozzoli i dels altres mestres. El privilegiat visitant, davant l'encant d'aquells murs meravellosos, descriu en el diari la sensació de calma i de tranquil·litat que l'acompanya durant les hores d'estudi.³⁷

“De moment he passat una tarda deliciosa en el cementiri en el qual no hi havia altra gent que el porter el qual s'entretenia cuidant les seves flors en el centre del claustre i jo que cuidava de copsar tota l'emoció i tot l'art d'aquests mestres. He parat atenció en els frescos de Volterra que són quasi destruïts per complet. M'he assadollat de la trágica fosca de l'Orcagna en el seu Judici Final i altra vegada en el Triomf de la mort que em sorpren cada vegada més per la seva força punyenta i amarga ...” (Pisa, 21-IV-1916)

Un altre fet que preocuparà Josep Aragay és el de l'autoria dels frescos. Malgrat reconèixer que allò realment important no són els noms sinó les obres, Aragay té dificultats a l'hora de relacionar cada escena amb el pintor corresponent. La pèssima conservació de les pintures i la manca d'informació faran que Aragay cometi alguns errors d'identificació. L'artista consulta permanentment els llibres de Supino i de Vasari, però no aconsegueix completar la complexitat del trencaclosques. Aragay acabarà posant en qüestió les teories de Vasari, assegurant que “no hi ha lloc a donar gaire fe a la facilíssima imaginació de Vasari el qual, fa notar molt encertadament Supino parla de coses sovint fantàstiques com els instruments que toquen els àngels que acompanyen a la Verge en la seva acensió, del damunt de la porta esquerra del cementiri, els quals es limiten a tenir el gest de cantar. Si Vasari diu doncs que es pintat de mà de Memmi es necessari creure's el quant hi ha qui diu seriosament que són de Simone Martine?” (Pisa, 22-IV-1916)

L'artista intenta fer un treball seriós d'estudi posant en contrast els diferents fragments, els colors o la textura dels frescos. Malgrat tot, aleshores, tenint en compte la poca documentació disponible, es feia extremadament difícil relacionar amb precisió cada pintura amb el seu autor. L'artista és conscient que li manquen elements per discernir una qüestió tan complexa i és per aquest motiu que posarà en dubte una vegada i una altra la solidesa de les fonts consultades:

“... he volgut esbrinar quins eren els autors dels frescos. He consultat el meu Vasari i el llibre de Supino. He abandonat el meu intent. Serà impossible honorar als autors amb el seu propi nom, però ells seran honorats mal que sia amb el nom d'altri car lo que es verament honorat són les obres i no els noms. Els frescos d'Orcagna no són d'Orcagna, els de Giotto són de Volterra. Els que

³⁷ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Pisa, 21 d'abril de 1916.

s'atribuïen a Buffalmacco are li son retirats, els que foren de Memmi are semblen de Simoni Martine.” (Pisa, 22-IV-1916)

D'aquesta manera, el jove investigador anotarà al diari tots els dubtes, obrirà interrogants i continuarà, malgrat tot, obstinat i optimista amb els progressos del seu treball. Amb tot, però, el consola saber que l'obra de Gozzoli pertany veritablement a aquest artista predilecte, que és, de fet, l'objecte principal del seu estudi a Pisa:

“No se quins dubtes hi ha sobre els frescos atribuïts a Andrea de Firenze ni als d'Antoni Veneziano els quals m'han semblat excel·lents i superiors als d'Spinello Aretino, de molt. (...) El fresc dels anacoretas de rarissima composició té un cert parentiu de color amb els d'Orcagna? No obstant sembla que es degut a la mà de Pietro Lorenzetti. En fi sortosament el nom de Gozzoli pot darse com a cosa absoluta i segura i solament al parlar d'ell podem ser segurs que parlem de les seves obres.” (Pisa, 22-IV-1916)

Pel que fa a la catedral de Pisa, Aragay parla de la “bellesa constructiva” del temple de cinc naus, amb les quatre fileres de columnes i, sobretot, del mosaic de Cimabue amb la imatge grandiosa del Crist que destaca damunt del fons daurat de les tesselles. Tanmateix, però, hi trobarà a faltar “la llum de les nostres esglésies” decorades amb vitralls. En una visita a l'església dels cavallers critica el sostre “pla i artesanat” de l'edifici, tot assegurant que “el sostre pla mai tindrà la gràcia del arc”. Així mateix, no deixen de ser interessants les opinions de l'artista en referència a altres indrets de la ciutat, com ara el “mal efecte” que li produeix el monument dedicat a Garibaldi o, per contra, la bellesa d'una font situada a la Piazza della Berlina. La font de l'Abundància, que és obra de Pierino da Vinci (1550), mereix unes ratlles d'elogi al diari³⁸ i, a més, entre les postals que Aragay portarà com a record del viatge, en descobrim una amb aquesta font de segle XVI (fig. 12). Josep Aragay també descriu les passejades a la vora del riu Arno amb “les seves ribes frescals plenes d'herba tendre i d'alcines” així com l'encís que tenen les noies de Pisa que, segons l'artista, “no son enlloc tan boniques com aquí”. L'artista, que veu en els ulls de les pisanes tota la verdor de l'Arno, equipara aquella bellesa amb la de les “muses” que, molt probablement, devien inspirar l'obra de Gozzoli:³⁹

“Dugues noies de cavells d'or i de galtes enceses m'esguarden rialleres amb els seus ulls verds mentre reposen de la seva entremaliada vocació d'anar amb bicicleta i jo quedo complascut de veure en el món confirmada a Pisa mateix la visió de Gozzoli i veig que per virtut d'ell la pintura m'ha ensenyat encara de veure el món (...) Els seus ulls eren d'una serenitat i d'una transparència tan

³⁸ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. En referència a aquesta font, Aragay escriu: “He trovat una font bellíssima la qual no es altra cosa que un dau quadrat una mica més alt que ample amb quatre carotes per les aixetes, damunt d'ell hi ha una columna molt esbelta i fina el peu rodo de la qual es circumscrit justament en el dau. La columna es jonica damunt del capitell una bella figura de dona jove tenint un corn ple de fruits acaba d'arrodonir el monument tant perfecte de proporcions que sembla tot ell fet de la mateixa pedra i per un sol home. La estabilitat perfecta de l'estatua que sembla apoiarse en l'anima mateixa de la columna tot tenint un gest doblegat i escayent de coqueteria i de gràcia fant d'aquest petit monument una joia més per Pisa.” (Pisa, 23 d'abril de 1916)

³⁹ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Pisa, 23 d'abril de 1916.

gran que sembla que la llum del cel els hauria de mudar de color com a l'aigua." (Pisa, 23-IV-1916)

Amb tot, però, més enllà de les atentes i profitoses passejades per la ciutat, Aragay passarà la major part del temps davant dels murs del Camposanto, on dia rere dia intenta "examinar els diferents aspectes de les malalties del fresc". L'artista ressegueix, fil per randa, cada fragment. Així, per exemple, observa les traces dels dibuixos preparatoris (fets en vermell) de les parts on ha caigut l'estuc. Així mateix examina els fragments bufats i aixecats que, al seu criteri, semblen produïts "per una petita explosió d'aire interior o per dilatació en la superfície". D'aquesta manera, els problemes provocats pels efectes de la dilatació i la humitat o els conseqüents desprendiments de l'estuc, són analitzats i anotats al diari de forma minuciosa. Aragay compara, una vegada i una altra, l'estat de conservació de les pintures dels diferents pintors, indicant quines d'elles han aconseguit resistir amb més èxit el pas dels anys, ja sigui per una millor preparació dels materials o gràcies a una ubicació menys exposada a les adversitats provocades per la climatologia, o bé per altres qüestions d'ordre tècnic. Aragay, però, es mostra desolat davant l'imminent desaparició d'alguns fragments: "no es pas sense dolor inesplicable que he anat constatant les malures que condueixen a la mort a n'aquestes marabelles". Aquest fet preocupant, a més, el comunica per carta a Francesc Pujols, on destaca, sobretot, el mal estat d'alguns dels frescos del seu pintor predilecte:⁴⁰ "Els frescos de Gozzoli, en molt mal estat, ens donen mes això, la idea de la mort (que escau a un cementiri) que per les seves escenes alegres i entretingudes."

En aquesta mateixa carta, Aragay explica els progressos del seu treball, subratllant, precisament, que la tasca prioritària a Pisa és estudiar a fons les pintures del Camposanto. Aragay transmet aquest desig a Francesc Pujols:⁴¹

"Fa nou o deu dies que soc aquí i penso encara quedarmi uns quans dies mes doncs la abundancia de frescos, la seva variada orientacio i la seva epoca distinta junt amb les diferencies de conservacio em donen lloc a fer estudis d'ordre material de molt interes per aquesta mena de procediments de pintura."

Aragay tampoc no s'està d'explicar a l'amic Pujols la sensació que li ha desvetllat la típica imatge del campanar inclinat. Així, davant la singularitat d'aquesta torre, que obliga qualsevol visitant a fer el comentari més previsible o banal, l'artista assegura que allò realment important és la bellesa constructiva de l'edifici i no tant la manca de verticalitat del mateix: "El campanile, amb la mateixa gràcia de sempre, ens ensenya que les coses no tenen pas la absoluta necessitat d'esser verticals i que la gravetat es una cosa que tambe admet els seus jocs." Amb tot, tal com explica el propi artista, allò més profitós de la visita al campanar és la magnífica vista que hom pot gaudir des d'aquella posició privilegiada. Segons llegim al diari, la perspectiva del conjunt monumental mereix els elogis d'Aragay, que destacarà, novament, la disposició, l'harmonia i l'homogeneïtat constructiva d'un complex que va ser concebut "com una sola cosa".

⁴⁰ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Pisa, 28 d'abril de 1916.

⁴¹ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Pisa, 28 d'abril de 1916.

Seguint les notes del diari, cal dir, d'altra banda, que hi ha moltes altres coses que preocupen Aragay més enllà de la pròpia qüestió artística. Així, per exemple, és ben conscient del panorama sociopolític que viu Europa en aquells moments i el tema de la guerra, com no podria ser d'una altra manera, tindrà un pes important en el dia a dia de l'artista. És fàcil, per tant, trobar en el text alguns paràgrafs que fan referència a la gran guerra europea. L'artista anota algunes experiències viscudes des de la quotidianitat, escrites, evidentment, des de l'òptica d'un "espectador" que sap que mai no anirà al front, però que es barreja entre la gent que pateix el drama de forma més o menys directa. En aquestes referències es barregen aspectes purament anecdòtics amb algunes reflexions o especulacions que imaginin el desenllaç i el futur del conflicte.⁴²

"Aquest matí he sentit la xaranga d'un regiment que passava per sota'l meu hotel. He sortit a la finestra per esguardar el seu pas, prou se veia que no feien una funció decorativa els seus equips mostraven que el seu camí era cap al front de combat car he observat que altrament els soldats viatgen sense armes tan aquí com a França (...) El desembarc de russos a Marsella sembla que ha fet aquí un gran efecte i a mi mateix m'ha sorpres." (Pisa, 24 d'abril de 1916)

Josep Aragay, que es posiciona al costat dels aliats, expressa el desig que s'acabi la guerra. Malgrat tot, la realitat el força a escriure que l'arribada de la pau encara és "massa lluny":⁴³

"Aquí sembla que tothom espera tranquil el fi de la guerra pensant amb la victòria dels aliats, que es lo mateix que jo penso, solsament que veuen la guerra llarga i massa lluny de les delícies de la Pau, les quals han de ésser anyorades a Pisa com en cap altre lloc del mon." (Pisa, 24-IV-1916)

Josep Aragay, que serà catorze dies a Pisa, aprofita fins els darrers moments d'estada a la ciutat per acabar d'analitzar i sospesar tot allò referent a l'obra de Gozzoli. Així, en una de les darreres reflexions fetes al Camposanto, l'artista es refereix als paisatges infinits i deliciosament detallats que omplen, en perfecte harmonia, les composicions del mestre florentí. Els fons de les pintures de Gozzoli –que sense una mirada atenta podrien passar inadvertits– no representen, en cap cas, una qüestió secundària, sinó un element clau que es fa imprescindible en el conjunt. Aquests fons, a més, gaudeixen de prou entitat per ser vistos de forma aïllada, com autèntiques obres d'art. La subtileza i la riquesa dels paratges i de les architectures que es fa visible entre les figures, reforça la capacitat narrativa de les diferents escenes i fa que Aragay es refereixi a Gozzoli com un gran paisatgista.⁴⁴

"Els paisatges de Gozzoli que juguen un paper aparentment secundari en els seus frescos serien prou per acreditarlo entre'ls millors paisatgistes que puguin haberhi hagut en el mon." (Pisa, 27-IV-1916)

⁴² ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Pisa, 24 d'abril de 1916.

⁴³ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Pisa, 24 d'abril de 1916.

⁴⁴ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Pisa, 27 d'abril de 1916.

Amb tot, però, malgrat l'admiració que sent per Gozzoli i el seguit d'elogis que li dedica, Aragay no s'està, tampoc, de posar damunt la taula alguns dels punts febles del mestre florentí. Podríem dir –ara sí– que Aragay coincideix, en certa mesura, amb alguns dels retrets que Vasari va fer a Gozzoli. Vasari va escriure: “Ancorchè non fusse molto eccelente a comparazione de molti che lo avanzarono nel disegno, superò nientidimeno col tanto fare tutti gli altri dell'età sua; perchè in tanta moltitudine di opere gli venero fatte pure delle buone” (Malgrat que no ha estat dels millors si el comparem amb tots els que van ser més hàbils que ell en el dibuix, va superar-los, almenys a tots els seus contemporanis, pel gran nombre d'obres, de manera que entre aquestes n'hi ha, fins i tot, algunes de bones). En aquest mateix sentit, segons podem llegir al diari, Aragay qüestiona igualment la condició de Gozzoli com a dibuixant. També considera superficial la versemblança dels diferents personatges: “El Gozzoli no es pas un gran dibuixant ni en aquest sentit te la força d'altres contemporanis seus, els seus pincells no descarnen la realitat sino que's deturen en la seva epidermis rosada. Ell es un home tranquil i pacific.” (Pisa, 2 - V-1916)

Així i tot, en la darrera mirada a l'obra immensa de Gozzoli, Aragay –que encara és allà– ja enyora la presència d'aquells murs que li han fet tantes hores de companyia i que, sobretot, han estat una lliçó per al jove artista:

“ (...) deixaré aquet recort felíç de les hores que he passat en el cementiri de Pisa dels quals serant sino les mes intenses, les mes tranquiles i sobre tot m'hauran ensenyat tota la paciència, tota la humilitat i tot l'amor que Gozzoli ha merabellat al mon. Perque el Gozzoli es el simbol de la calma i de la serena tranquil·litat d'esperit que un hom necessita per realisar obres del tamany d'aquesta que ell va fer en el cementiri de Pisa.

En l'extensió grandiosa d'aquest mur aont la fuga diabolica hauria consumit tota la meva furia, el Gozzoli gota a gota va omplir el mur tot cantant segur de que el mur seria un dia seu.” (Pisa, 2-V-1916)

Instal·lat a Florència i quinze dies després d'abandonar Pisa, Josep Aragay encara es mostra commogut per l'obra de Gozzoli. Com ja hem apuntat, la impressió que li produeix l'obra dels mestres italians, posa en dubte una vegada i una altra les seves qualitats d'artista. Així ho comunica a Francesc Pujols en una carta escrita, ja, des de Florència:⁴⁵

“Sento com si m'haguessin sacsejat i sento com un gran cruiximent de cap a peus. No us estranyi que Gozzoli m'hagi doblegat tant. M'estranyava que's pogues fer una obra tant notable sense cap de les meves cualitats i m'espantava no tenirne cap de les d'ell.”

3.5 Florència, el gran concert de les arts

Josep Aragay va arribar a Florència el 3 de maig de 1916 i es va acomodar a la Pensione Balestri (Piazza Mentana, 5), un allotjament amb vistes a l'Arno, entre

⁴⁵ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Florència, 17 d'abril de 1916. Pensione Balestri. Piazza Mentana,5.

el Palazzo Vecchio i la Galleria degli Uffichi. En aquesta ciutat l'artista viurà els moments més intensos del viatge. Les primeres impressions anotades al diari posen en contrast la majestuositat de l'antiga Florència amb les palpitations de la ciutat moderna, amb les "botigues brillants i pomposes que omplen els carrers", així com, l'enrenou que hi ha, per exemple, a l'entorn de la catedral "envoltada de badocs, de cotxeros, de tranvies, de gent apressada, de botigues de la vida nova". D'aquesta manera, Aragay, en una primera anàlisi assegura: "Florença és una i Florença es transforma de soca arrel. Pro Florença no creix. Florença s'engreixa." Amb tot, però, resignat al ritme imposat per la modernitat, l'artista decideix descobrir, poc a poc, la Florència dels Medici, la Florència de Rafael, de Miquel Àngel, de Brunelleschi, de Cimabue o de Giraldaio: "Cercarem cada cosa dins d'aquest mar tempestuos de una a una navegant de l'una a l'altra entre aquest alderull vivent i ardent."

Una de les primeres visites d'Aragay és a la Galleria degli Uffizi, d'on, per raons de seguretat, a causa de la guerra, havien estat retirades les obres més notables. En el museu, però, va haver de salvar un petit entrebanc que, finalment, s'acabaria resolent de forma satisfactòria. Aragay va sol·licitar un permís gratuït per tenir entrada lliure al centre (fig. 13), però li va ser requerit un certificat que l'acredités com a pintor. Aragay, que no tenia cap certificat, s'hi va presentar l'endemà amb uns quants catàlegs d'exposicions i algunes publicacions que havia portat de Barcelona, per tal d'identificar el seu nom. En presentar aquesta documentació al secretari dels Uffizi, aquest li va dir: "Vosté ha treballat molt. Certament en el món hi ha coses que valen més que un certificat." Seguidament el secretari va fer segellar al porter el permís de lliure accés al museu, que va ser signat posteriorment pel director, autoritzant-lo, a més, a visitar totes les sales. Aragay es va sentir molt afalagat per aquell reconeixement:⁴⁶

"Quan un home es veu considerat per la seva professió com jo l'he vist estimada a Florència un home li té també un amor i un respecte, l'estima més perquè veu la pròpia estimació li ve d'ella mateixa. I quan aquesta estimació ve a nosaltres pel fet de ésser pintor, en la mateixa patria de Miquel Àngel, un home té una mena d'esgarrifança de fet però alhora una satisfacció immensa." (Florència, 6-V-1916)

Instal·lat al cor de Florència i amb via lliure per entrar al gran museu, l'artista comença a descobrir la ciutat. Aragay visita la catedral, s'encanta a la Piazza della Signoria, entra als cafès i passeja, camí de l'hotel, per les ribes de l'Arno. Bon coneixedor del panorama cultural italià, tampoc no deixarà escapar esdeveniments com el que havia de tenir lloc al teatre de la Pèrgola i que s'anunciava per tota la ciutat: "F.T. Marinetti dirà le sue impressioni di futurista e di soldato sulla nostra guerra" (fig.14). D'aquesta manera, Aragay va ser testimoni de primera mà d'una de les proclames del líder del Futurisme. L'artista català, que vivia emocionat i embadalit davant la bellesa artística de l'antiga Florència, veia com el discurs incendiari de Marinetti carregava sense

⁴⁶ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Florència, 6 de maig de 1916.

contemplacions contra l'art i la tradició cultural del passat. La indignació d'Aragay es fa palesa en les ratlles del diari :⁴⁷

“Pobre Marinetti. Quanta fatiga es per un home portar al coll una ambició tant terrible i una vanitat tant tremenda. Veus aquí un home amargat per la contemplació del passat gloriós de la seva raça que contrasta massa amb la seva actual misèria.” (Florència, 8-V-1916).

Aragay considera les teories del poeta italià com “un toc de clari, un anunci de ruïna i de desgràcia, de calamitat, de desventura amb una promesa de desordre de confusió i de follia”. Aragay sentència: “desgraciats aquells que’s posen l’americana al revers per devenir excepcionals”, i és en aquest sentit que l’artista considera el discurs de Marinetti com a quelcom superficial, sense fonament, sense base. El Futurisme, amb aquell atac despietat en contra dels valors que han estat el referent i el model de tota una civilització, superava la paciència dels defensors de l’ordre, la raó i l’harmonia. Josep Aragay mai no oblidarà l’escenificació de Marinetti al teatre de la Pergola, ja que –com veurem més endavant– l’artista dedicarà encara, quatre anys més tard d’aquesta experiència, una crítica descarnada contra el Futurisme i el seu líder espiritual en l’assaig de 1920, *El Nacionalisme de l’Art*. Un parell de mesos més tard (el 4 de juliol de 1916), Aragay tornava al teatre de la Pergola per “veure i sentir” una representació del Macbeth de Shakespeare, en motiu dels tres-cents anys de la mort del gran literat i dramaturg. Aragay, eufòric, assegurava que allò que calia commemorar, realment, era “el tercer centenari de la seva immortalitat perquè si verament ell hagués sigut mort, ahir haguera resuscitat a Florència.” Així, després de l’excel·lent representació del gran actor Zacconi, compara aquest darrer espectacle amb aquell que l’havia tret de polleguera unes setmanes abans: “I així es com en el teatre de la Pergola amb pocs dies de diferència si celebren dugues festes ben característiques la una la dels futuristes d’ofici que moren al neixer i l’altra el tercer centenari de la glòria de Shakespeare en la aurora infinita de la seva glòria futura.”

Amb tot, però, l’estudi de la pintura mural continua centrant l’activitat de l’artista. A Santa Maria Novella (fig. 15), per exemple, revisarà els frescos de Masaccio i de Taddeo Gaddi que hi ha a dreta i esquerra de la porta amb el Crist de Giotto al capdamunt. Així mateix, observa els frescos de Brunelleschi, Orcagna, Lippi, Cimabue i Ghirlandaio, i es mostra preocupat pel mal estat de les pintures que hi ha en el claustre. També lamenta l’aspecte dels frescos “fortament restaurats”, ja que en opinió de l’artista és “pitjor el remey que la malaltia perquè lo cert es que alla ahont el remey es aplicat sembla com si ho fos amb els dits de la mort mateixa”. Així i tot, reconeix els frescos de Domenico Ghirlandaio com “la joia més preuada de Santa Maria Novella”. En referència a les dues obres d’aquest pintor que representen el naixement de la Verge i el de Sant Joan, ens diu:⁴⁸

⁴⁷ ARAGAY, Josep: *L’arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Florència, 8 de maig de 1916.

⁴⁸ ARAGAY, Josep: *L’arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Florència, 12 de maig de 1916.

“(…) son dugues obres mestres en les quals el conjunt i les parts estant en relasio tant armonica i tant intensa que may la una pot separarse de les altres sense que totes alhora reclamin el seu conjunt admirable. El seu estil pictòric sostingut en una estilitzacio gentil invadeix tota la obra del un cap al altre i les robes i els objectes i el gest de les figures i el seu aspecte formen una armonia tant delectable tant armonica i tant graciosa que complauen i meravellen.”

L'impacte que li va provocar el “Naixement de la Verge” (1485-1490) (fig. 16) mereix una llarga reflexió al diari. Cal tenir en compte, a més, que un dels dos únics fragments del diari que Aragay publicarà a *La Revista*, quatre anys més tard, fa referència explícita a aquesta obra. De fet, Aragay utilitza el “Naixement de la Verge” per posar de manifest algunes reflexions d'ordre estètic basades, novament, en el concepte de la “unitat de les arts”. Aragay, que havia vist aquesta obra mentre estudiava els frescos de Ghirlandaio a Santa Maria Novella, explica que les diferents parts d'una pintura no poden ser aïllades del conjunt, ni poden ser ordenades de cap altra manera de com les ha disposat l'artista. Així, aquestes parts indestriables han d'estar organitzades en perfecta harmonia i conjugades sota els mateixos criteris i amb el mateix ordre que correspondria a un obra arquitectònica:⁴⁹

“...si prenem una obra de pintura tal com el Naixement de la Verge, del Ghirlandaio, i en descomponem les parts, encara que cada una sigui excel·lent, haurem perdut aquell prodigi de repartició i de proporció i de mesura que és la seva composició i ningú podrà col·locar mai aquells fragments magistrals en un altre ordre semblant. Les figures són col·locades allà tan bé i tant en ordre, per dir-ho així, com les columnes en la nau de Santa Maria.”

Domenico Ghirlandaio va pintar aquest fresc a la capella del cor de Santa Maria Novella. Tal com observarà Aragay, el treball de Ghirlandaio fomenta aquesta idea d'integració entre les arts. L'artista del quatre-cents va recrear l'escena en un marc arquitectònic construït amb un llenguatge clàssic, amb una presència important d'escultura i decorat, exquisidament, amb diverses mostres de les arts aplicades. Així, el primer pla de la composició és reservat per a unes pilastres, decorades amb esgrafiats i rematades amb capitells jònics. Les pilastres centrals separen una gran sala en dos ambients i aguanten l'estructura d'un artesonat. A la part dreta de l'habitació –on hi ha la representació de santa Anna amb la Verge acabada de néixer, envoltada d'altres dones i una serventa preparant l'aigua per banyar-hi la menuda–, s'hi representa un moble que ocupa la meitat de dos panys de la paret. En aquest moble, decorat amb marqueteria, se succeeixen unes pilastres rematades amb la talla d'uns capitells que s'integren al cos principal com si recorreguessin la nau d'un temple. Damunt d'aquesta representació d'art moble –a la part alta de l'habitació–, hi ha un fris amb els relleus d'uns àngels dansant i cantant. El fris, representat com si fos de marbre, recorda el que va esculpir Donatello en els marbres en la “Cantoria” (1433-1438), una obra on la interacció entre escultura

⁴⁹ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Florència, 13 de maig de 1916. El text que citem en aquest cas és la versió del diari que es va publicar a “La Revista” amb el títol: *Dues jornades del Diari de viatge a Itàlia, del pintor Josep Aragay. Florència, 13 de maig de 1916*. “La Revista”. Quaderns de publicació quinzenal. Any VI, núm. CXII, maig de 1920 (pàg.125). El fragment publicat a “La Revista” es correspon gairebé de forma literal amb el text manuscrit del diari.

i arquitectura diu molt, també, a favor d'aquesta comunió entre les arts. En una organització molt estudiada dels espais, destaca la representació d'una escala i, al fons, un passadís cobert per una volta amb cassetons que, a més de donar profunditat a la pintura, reforça, encara més, el llenguatge classitzant de la composició.

Aragay demostrarà amb els diferents exemples aquest plantejament, on la integració de les arts es fa necessària per assolir la quota més alta de bellesa o, tal com diu l'artista en aquest mateix text: "... és demostrat que cada cosa per sí és bella quan és excel·lent. Però també és demostrat que el seu concert li dona un avantatge enorme, perquè tot ajuda a l'emoció i res no la destorba."

Així, com si es tractés d'una gran orquestra, el so de tots els instruments amb l'harmonia de les seves notes, dóna el resultat precís i fa que aflorin les emocions més pregonas; de la mateixa manera que en el "concert de les arts plàstiques", es fa imprescindible la conciliació dels colors, els volums, les proporcions i les estructures per tal d'assolir una obra d'art amb majúscules.

És per aquest motiu que una obra d'art, segons explica Aragay, també ha d'estar d'acord amb el seu entorn. Així, si prenem com a exemple una pintura al fresc, aquesta serà excel·lent –més enllà de la pròpia concepció plàstica– si està en sintonia amb l'arquitectura que la sosté o si la llum que li arriba és la necessària. De la mateixa manera, un bell edifici ens resultarà plaent si ha estat bastit a l'entorn d'una bonica plaça, i aquesta plaça, alhora, forma part d'una ciutat monumental. En una de les cartes dirigides a l'amic Pujols, Aragay exposa aquesta mateixa idea tot indicant que les tres arts juntes formen "una sola meravella".⁵⁰

"De mica en mica vaig escodrinyant per Florencia en aquest gran concert de la arquitectura la escultura i la pintura que fant sovint una mateixa sola meravella i un sol art que jo tinc l'audàcia certa de pensar que es el nostre. I tant de veurels reunits me sembla haber viscut la llei que els uneix."

Segons Aragay, totes aquestes premisses es donen a Florència gràcies al treball col·lectiu dels artistes que, sota el mateixos ideals, van ser capaços de "construir" una ciutat. És per això que el "gran concert de les arts" és manifesta per Aragay com una profitosa lliçó que el convida a refermar o matisar les seves conviccions estètiques, a posar en ordre els propis pensaments i a redefinir, també, les legítimes ambicions personals. És en aquest sentit, que una de les tesis defensada al diari de forma recurrent, i que serà exposada més tard en el seu assaig *El Nacionalisme de l'Art* (1920), tracta de la implicació social de l'artista com a "constructor de la ciutat", allunyant-lo, així, de l'autosuficiència i l'individualisme i dotant-lo per treballar a favor d'una tasca col·lectiva. Recordem, però, una vegada més, que aquesta posició rectificava algunes de les afirmacions inicials de l'artista, publicades en l'assaig de 1916 i que van ser durament replicades en un article de Joaquim Folch i Torres⁵¹. Així, l'artista "socialitzat", l'artista amb veritable "vocació de servei" –lluny del vell

⁵⁰ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Florència, 17 de maig de 1916.

⁵¹ FOLCH i TORRES, Joaquim: "Un llibre d'en Josep Aragay". Pàgina Artística de la Veu, *La Veu de Catalunya*, núm. 356, de 9 d'octubre de 1916.

individualisme que havia pregonat Aragay— havia de ser el principal actor d'un procés creatiu col·lectiu que havia de donar forma, sentit i unitat a l'obra d'art final: la Ciutat. Aquesta empresa, que només serà possible sota la premissa de "la unitat de les arts", és un fet palpable a Florència. Així ho exposava Aragay en aquesta jornada del viatge que també es va publicar a *La Revista*:⁵²

"Bé és veritat que tinc per beneficiós el renunciament a tots els meus equívocs i malentesos que es veuen tan sovint esmenats, corregits per l'exemplaritat de les coses meravelloses que veig cada dia, però també és cert que moltes altres coses que jo pensava han estat confirmades aquí per altres obres de la mateixa exemplaritat. I una d'aquestes és que d'art plàstica només n'hi ha una al través i per damunt de tots els oficis i de totes les tècniques. L'Arquitectura, l'Escultura i la Pintura són una mateixa cosa i no poden ni deuen separar-se perquè totes juntes estan destinades a un fi que cada una per sí no podria mai atènyer."

Aragay, en aquest mateix text, apel·la la versatilitat artística dels grans homes del Renaixement. Molts d'aquests conreaven indistintament la pintura, l'escultura o l'arquitectura i és per aquest motiu que la seva obra i la seva memòria perduren, inalterables, amb el pas dels segles. Cal seguir, per tant, el model dels mestres italians i cal convertir el seu exemple en la nostra "normalitat artística":⁵³

"No és pas per entramaliadura ni per cap altre afany inexplicable que l'Orcagna, el Giotto, Miquel Àngel i el Verrochio esdevingueren mestres en aquestes tres arts alhora, sinó que això fou fill de la grandesa i l'extensió de llur concepció plàstica tenint al màxim en la conquesta de la llum i l'espai per a la bellesa. Ni és pas per pura casualitat que molts altres artistes eminentíssims els imitessin en això o fossin alhora pintors i escultors o pintors i arquitectes, sinó que això és cosa no solament explicable sinó normal i perfecta."

Aquesta convivència entre les arts, doncs, és la que havia convertit Florència en una ciutat modèlica, en una ciutat monumental només comparable amb Roma o Atenes. Cal, per tant, que totes les arts, sota un mateix estil, sota un mateix criteri estètic, actuïn de forma indissoluble per dotar de sentit i coherència la ciutat, que és, com ja hem apuntat, l'obra d'art total. L'artista, doncs, ha d'intervenir, ha d'assumir un paper productiu, d'acord, això sí, amb unes directrius institucionals. Aquesta convicció, que es referma i es consolida

⁵² ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Florència, 13 de maig de 1916. El text que citem en aquest cas és la versió del diari que es va publicar a "La Revista" amb el títol: *Dues jornades del Diari de viatge a Itàlia, del pintor Josep Aragay. Florència, 13 de maig de 1916*. "La Revista". Quaderns de publicació quinzenal. Any VI, núm. CXII, maig de 1920 (pàg.124). El fragment publicat a "La Revista" es correspon gairebé de forma literal amb el text manuscrit del diari.

⁵³ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Florència, 13 de maig de 1916. El text que citem en aquest cas és la versió del diari que es va publicar a "La Revista" amb el títol: *Dues jornades del Diari de viatge a Itàlia, del pintor Josep Aragay. Florència, 13 de maig de 1916*. "La Revista". Quaderns de publicació quinzenal. Any VI, núm. CXII, maig de 1920 (pàg.124). El fragment publicat a "La Revista" es correspon gairebé de forma literal amb el text manuscrit del diari.

a Florència, va convertir-se en un dels pilars fonamentals del discurs que Josep Aragay defensarà, més tard, a *El Nacionalisme de l'Art*.⁵⁴

“Els artistes han d'ésser els constructors ideals de la ciutat, i han de sentir en el fons de llur ànima aquest deure amb entusiasme. Perquè la ciutat és la primera obra d'art que comença pel traçat dels carrers i places i acaba en l'embelliment dels seus edificis, per fora; i continua per dins en l'embelliment de cada un dels seus salons i de cada una de les seves cambres. La ciutat és la primera obra plàstica on col·laboren totes les arts, des de l'arquitectura fins el darrer ofici, per a fer-ne el monument de la raça. Per això no pot resultar així casualment sense una veritable vocació nacional nascuda d'aquesta necessitat real.”

La Florència dels Mèdici és el model perfecte, és el model ideal de bellesa urbana. I ho és, en bona part, gràcies a aquesta “solidaritat artística” que va ser capaç d'edificar la ciutat ideal: ordenada, harmònica, bella. I ho és també, gràcies a l'adoctrinament i el mecenatge dels Mèdici, la qual cosa –lluny de ser un anacronisme– tenia o havia de tenir un símil a casa nostra on calia posar, igualment, els artistes a la disposició de les pròpies institucions. Malgrat tot, segons Aragay, Florència esdevé l'últim exemple de ciutat on tots els artistes, com un de sol, treballaran plegats i en sintonia sota l'empar de les antigues fórmules estètiques del classicisme.⁵⁵

“Florència va realitzar per darrera vegada el retorn al veritable concepte general de la concepció plàstica capaç de fer una ciutat.”

Amb l'experiència florentina, Aragay s'endinsa en l'univers plàstic que envaeix la ciutat i que l'envaeix a ell mateix. L'artista, amb tot el seu bagatge tècnic i artístic, observa i reflexiona davant l'obra d'art i anota al *diari* les pròpies reflexions. Així, per exemple, fa algunes consideracions sobre la incidència de la llum i el color en una determinada obra segons sigui la forma o la matèria.⁵⁶

“No es pot fer res, per a ésser contemplat amb plaer, en què el color no tingui extraordinària importància, ni la seva forma pot deixar de plaure si la cosa en sí és feta per a la joia dels ulls. És indubtable, per exemple, que el color té una importància capital en la escultura. És innegable que el seu modelat ha de correspondre amb la seva matèria i no pot ser el mateix en un marbre que en una pedra o en un bronze. No deu modelar-se igual una matèria que reflecteixi la llum amb la seva blancor nítida enemiga de les ombres, que una pedra que l'absorbeix amb una porositat que els és propícia.”

Aragay conclou aquesta reflexió parlant de la ciutat i de la seva integració al paisatge. Certament, aquest “cant a la bellesa” no seria complet si la ciutat,

⁵⁴ ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l'Art*. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1920. Dins el capítol, “L'Exemplaritat d'Itàlia” (pàg. 31).

⁵⁵ ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l'Art*. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1920. Dins el capítol, “L'Exemplaritat d'Itàlia” (pàg. 33).

⁵⁶ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Florència, 13 de maig de 1916. El text que citem en aquest cas és la versió del diari que es va publicar a “La Revista” amb el títol: *Dues jornades del Diari de viatge a Itàlia, del pintor Josep Aragay. Florència, 13 de maig de 1916*. “La Revista”. Quaderns de publicació quinzenal. Any VI, núm. CXII, maig de 1920 (pàg.124 i 125). El fragment publicat a “La Revista” es correspon gairebé de forma literal amb el text manuscrit del diari.

amb tota la seva grandesa monumental, no fos solidària amb la natura. Cal, per tant, construir la ciutat com una continuació del paisatge, i és en aquest sentit que l'artista evoca la conciliació de la natura amb la ciutat de Florència:⁵⁷

“I ventura encara, ventura major per a aquesta bellíssima ciutat de Florència, que és col·locada amb tanta de gràcia al damunt de les ribes de l'Arno i voltada d'un amfiteatre de muntanyes bellíssimes, amb les quals sembla com si la natura vulgui contribuir a la joia suprema dels ulls completant la ciutat, l'obra nacional de l'Art Florentí. I és aquesta, sens dubte la missió de l'art únic, per la ciutat única amb les seves cases, amb les seves escultures i pintures i els seus jardins i els seus temples i els seus teatres i les seves fonts, que són alhora l'espectacle de cada dia i la glòria de sempre.”

És evident que la ciutat ha seduït l'artista. I així, Florència, amb tot el seu esplendor, es converteix en el model estètic de referència. D'aquesta manera, “l'art únic florentí” és, en paraules d'Aragay, “l'espectacle de cada dia i la glòria de sempre”; una afirmació que sintetitza la voluntat de pervivència de les formes grecoromanes, heretades del passat, vigents avui i vàlides per sempre.

Durant els setanta-tres dies d'estada a Florència, l'artista tindrà temps de recórrer la ciutat de dalt a baix. Aragay visitava, tot sol, el Palazzo Vecchio (“no solsament i faltaven els visitants sino tots els guardies”) on quedarà meravellat per la bellesa de les cambres d'Eleonora de Toledo i, sobretot, davant dels frescos de Ghirlandaio que hi ha a la sala del Rellotge. També va visitar la basílica de la Santa Croce de la qual diu que “la seva extraordinària simplicitat fa que els ulls sense distreures la contemplin tota alhora de terra al sostre”. En referència també a Santa Croce, assegura que es tracta d'una “meravella, rica sense sumptuositat, gran sense ostentació, forta sense orgull, graciosa sense coqueteria com tenint totes les qualitats humanes i encare de la millor i més pura manera que poden ostentarse.” Però en aquesta església es lamenta, una vegada més, de les “restauracions ignominioses” que s'han fet de les pintures al fresc. A Santa Croce Aragay revisarà atentament les pintures de Giotto (fig.17), Tadeo Gaddi (fig. 18) i les del seu fill Agnolo Gaddi.

També visita la Galleria Pitti, on s'exposaven, com a mesura de seguretat, a causa de la guerra, algunes de les obres retirades dels Uffizi. És aquí on podrà veure “La bella” (fig. 19) i “La Venus Jacent” de Tiziano:⁵⁸ “Se tracta de dues maravelles de les majors que puguin haver sortit de la ma de l'home desde que el món es món i davant d'elles tanta i tant inesplicable la meua emocio que he quedat amb els ulls anegats de llagrimas”. També podrà contemplar algunes pintures de Rafael, Filippo Lippi, Leonardo, Botticelli, Perugino, Ribera o Velázquez de qui destaca un retrat eqüestre de Felip IV que, segons diu,

⁵⁷ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia.* Florència, 13 de maig de 1916. El text que citem en aquest cas és la versió del diari que es va publicar a “La Revista” amb el títol: *Dues jornades del Diari de viatge a Itàlia, del pintor Josep Aragay. Florència, 13 de maig de 1916.* “La Revista”. Quaderns de publicació quinzenal. Any VI, núm. CXII, maig de 1920 (pàg.125). El fragment publicat a “La Revista” es correspon gairebé de forma literal amb el text manuscrit del diari.

⁵⁸ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia.* Florència, 27 de maig de 1916.

“aguanta enlaire el nom d’Espanya i no’l deixa caure en les profundaries de la seva miseria present”.

A Santa Maria del Carmine estudiarà els frescos de la capella Brancacci que van pintar Masaccio, Masolino i Filippo Lippi, els quals, segons Aragay, “han deixat en el mur restes d’una realitat conomovedora”. En referència a aquestes mateixes pintures escriu:⁵⁹ “Aqui el mon hi es meravellosament representat, un hom el sent palpitant sota d’aquests frescos d’una manera viventa sencilla i profunda. Els seus errors de perspectiva transformen la realitat pro la realitat segueix vivint a dintre lligada en la forsa humanissima de Massaccio. La realitat trontolla i s’estremeig alla dintre, pro s’aguanta torta i compungida amb tota la força interna de la seva vida”. Josep Aragay, a més, destaca l’excel·lent estat de conservació de l’estuc d’aquestes pintures murals. Els recursos utilitzats a la capella Brancacci superaven, per sort, la tècnica que havia aplicat Gozzoli al cementiri de Pisa.

Durant les estades als Uffizi, es desfarà en elogis en contemplar les obres dels grans mestres. L’artista es refereix sovint a Rembrandt, Velázquez, Tiziano, Leonardo, Rafael, Filippo Lippi, Botticelli, Memmi, Simone Martine o Fra Angelico, entre tants d’altres. A la sala de dibuixos demana veure els dibuixos arquitectònics de Vasari, però quan consulta les carpetes s’adona que són les del seu nebot dit Gordi Vasari “el jove”. Així mateix, lamenta que no es conservin els dibuixos arquitectònics d’Orcagna, Giotto o Miquel Àngel. Aragay torna a reflexionar sobre el paper que juga l’arquitectura en l’art i li dol que en una època d’esplendor constructiva (la contemporaneïtat) s’allunyi els artistes de l’arquitectura.

En observar el dibuix inacabat de Leonardo “L’adoració dels reis”, reflexiona sobre el procés creatiu de l’obra d’art. Aragay veu com aquesta tela inacabada ens demostra que l’obra d’art és viva abans d’esdevenir perfecta:⁶⁰ “Res tant interessant per nosaltres com aquest moment en que Leonardo resolvia totes aquelles coses que no son encare per als ulls de la gent i que forment l’anima i la bastida ahont deu apoïarse la perfeccio admirable de la seva obra mestra. Perque es tant el valor d’aquest home que ens adonem de que en cada obra seva hi ha una infinitat de maravelles ocultes que corresponen als seus primers tanteijos cada un dels quals es una cosa admirable. El seu instint de perfeccio fa que en el seu camí ocultí coses que no eren perfectes pro que tenen tots els rastres de la seva alta natura de Dotat”. (Florència, 29-V-1916)

Aragay, que es manifesta com un gran admirador de Miquel Àngel, observarà entusiasmat els dibuixos del mestre del cinc-cents (“He anat a veure els dibuixos de Miquel Angel per fer mes raonable aquesta admiracio profunda que li tinc de petit”). Així, entre les lloances dedicades a Miquel Àngel, destaca – coherent amb el seu ideal– les virtuts d’aquest artista que havia practicat, indistintament, les tres arts del dibuix: pintura, escultura i arquitectura com una

⁵⁹ ARAGAY, Josep: *L’arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Florència, 27 de maig de 1916.

⁶⁰ ARAGAY, Josep: *L’arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Florència, 29 de maig de 1916.

sola cosa.⁶¹ “No fora necessari res mes per comprendre que aquest home es Pintor escultor i arquitecte: aquests dibuixos el delaten tal com es, gran, fort, genial. Els seus dibuixos son mes elocuentes que els seus ulls i mes savis que la raho perque ell ha trovat la manera de representar lo que veu i lo que pensa en una mateixa cosa. I es genial perque pensant lo que volia s'en duia la realitat amb ell.” (Florència, 31-V-1916)

Fascinat per la grandesa de Miquel Àngel que, en paraules d'Aragay, “passa tots els limits de la perfeccio humana”, l'artista visitarà la Galleria dell' Accademia de l'èrós per veure l'escultura original del “David” (fig. 20). Aquesta escultura i alguns esbossos com els que Miquel Àngel va realitzar per la tomba de Juli II, mereixeran nous elogis al diari: “Aquestes son les primeres esculptures originals de Miquel Angel que jo he vist i elles exalten les cordes sonores de la nostra admiracio per ell.” Miquel Àngel va esculpir el “David” quan tenia vint-i-sis anys. Aragay, que té la mateixa edat, veu agreujada la seva “crisi”, en comprovar l'abisme que el separa del mestre florentí: “Si la contemplacio admirable d'aquesta escultura no m'hagues perdonat m'hauria estripat la cara de vergonya.” Davant la grandesa d'aquestes obres, Aragay plany una vegada i una altra la seva “petitesa” com a artista. Tanmateix, però, allò que des del principi ha esdevingut un flagell pel seu estat d'ànim, de mica en mica, s'anirà convertint en estímul i en repte. D'aquesta manera, Aragay anirà superant les pors i els complexos i, amb un exercici d'autoexigència, intentarà posar el llistó al lloc que li pertoca per trobar-se ell mateix. Conscient sempre de les pròpies limitacions, “invalida” el llast que arrossega d'antigues crítiques i controvèrsies per cercar aquest esperit de superació a través de les obres de Leonardo, de Rafael o de Miquel Àngel, ja que és en elles on resideix, realment, l'art veritable.⁶²

“Pro estic content de soportar aquesta lluita enorme perque ella es una lluita real i a mida que vaig reculant me sento mes segur i mes jo mateix. He vist preses totes les altures del meu orgull i ocupades totes les de la meva vanitat i jo he reulat en les meves pobres posicions. Pro en aquesta lluita hi he vist morir tots els meus enemics que eren els que alimentaven el meu orgull i la meva banitat i he vist que no es heroic combatre contra un exercit d'invalits i ferse general en una victoria despreciable. Els meus enemics no existeixen no m'obstinare en combatre als morts. Are es hora de vetllar per la meva vida que tremola com una fulla al vent sota la magestat dels 25 anys de Miquel Angel “el gran”. (Florència, 3-VI-1916)

L'obra de Miquel Àngel es converteix, clarament, en referent. Així, per exemple, els monuments que el gran mestre va erigir per a Llorenç i Júlia de Mèdici mereixen unes notes emotives al diari: “Moltes vegades anyorare la estona felix que he passat avuy davant d'aquestes dugues obres admirables. Tot just entrar la seva gracia incomparable s'apodera de mi i tot jo sento una esgarriansa de fret i com una necessitat ardenta de plorar.” (Florència, 15-VI-1916). Aragay, completament identificat amb Miquel Àngel, l'imagina en plena tasca creativa:

⁶¹ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Florència, 31 de maig de 1916.

⁶² ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Florència, 3 de juny de 1916.

“m’imaginava el seu treballar pacient i el veia despertar de mica en mica aquest marmol fins a ferlo viu i immortal i veia en això la cosa més gran i més meravellosa que’s pot fer en el món. El veia gran com un déu esculpir amorosament amb els seus burins de cert (d’acer) en els ulls d’aquets metges admirables, sense por de danyar-los, i traient-los el tel de la nit per durlos a n’aquesta contemplació profunda en que són sumergits”. (Florència, 15-VI-1916)

Si els marbres de Miquel Àngel havien acaparat l’atenció d’Aragay, és de justícia, també, destacar altres escultors que havien captivat, igualment, la mirada atenta de l’artista. Així, en observar, en el Bargello, el bust de “Niccolo da Uzzano”, de Donatello, Aragay ens diu: “qui no hagi vist de Donatello, el bust de Niccolo da Uzzano no sap fins a quin punt aquest mestre era capaç d’aprofundir l’aspecte de la realitat”. Quan veu, d’aquest mateix artista, l’escultura del famós “Sant Jordi” recolzat damunt l’escut, afirma que té “la fesomia d’un sant i l’aspecte d’un guerrer romà”. I si les escultures de Donatello són motiu d’admiració i comentari, també ho serà, per exemple, el “David” que va esculpir Verrocchio. En referència a l’obra dels dos escultors, Aragay escriurà: “No cerquem pas (en) aquets dos grans escultors un aspecte de les coses, no cerquem normes per encadenar la realitat, no cerquem un tipu per les seves escultures, no fan anar la realitat a ells sino que son ells que penetren en la realitat i la fan noble i bella en els seus diferents aspectes.” (Florència, 13-VI-1916).

Un altre pintor que mereix l’admiració d’Aragay és Fra Angelico. Quan veu la seva obra exposada als Uffizi ens diu:⁶³ “Es el pintor del cel, sense dolor, sense humanitat, sense passions, sense ombres. No es el pintor que enlaira la humanitat fins a lo divi sino que es el pintor de lo divi mateix. I per això es el pintor dels àngels i no el pintor dels sants ni dels homes.” (Florència, 5-VI-1916)

En observar els frescos que el mateix Fra Angelico havia pintat al convent de Sant Marc (fig. 21) (“ja que jo no puc obrirvos aquí la meua anima veniu a Florencia i correu al convent de Sant Marc”), Aragay quedarà meravellat davant la qualitat i la tècnica utilitzada per aquell “grandios i humilíssim pintor”. Així mateix, en veure les tres tauletes que el mateix artista havia pintat en un reliquiari conservat a Santa Maria Novella, escriu:⁶⁴ “Les tres pintures diminutes del reliquiari de Santa Maria Novella d’un esclat de color incompreensible d’una conservació perfecta son ademés de tres meravelloses obres d’art tres obres mestres de perfecció tècnica en les quals el color i es conservat sense macula ni retoc”.

En una visita a l’Annunciata, Josep Aragay critica la sumptuositat decorativa d’aquesta església que el retornarà, per uns moments, a Gènova. En aquest mateix sentit, carregarà contra la magnificència barroca del Palau Pitti i contra els frescos d’Andrea del Sarto que tampoc no han complagut les exigències del visitant. En les pintures murals d’Andrea del Sarto hi ha, segons Aragay, un

⁶³ ARAGAY, Josep: *L’arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Florència, 5 de juny de 1916.

⁶⁴ ARAGAY, Josep: *L’arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Florència, 7 de juny de 1916.

excés de teatralitat, la qual cosa li provoca, a més, un “efecte desagradable”. El fet d’aprovar o desaprovar una obra d’art és, com hem vist, una pràctica habitual d’Aragay. Aquests judicis, degudament argumentats i més o menys justificats, sempre transcendeixen en el diari. De fet, podríem considerar que el fil conductor del manuscrit constitueix una mena de guia crítica de les arts i dels artistes que han deixat petjada en cadascuna de les ciutats visitades. La intensitat narrativa, dedicada gairebé de manera exclusiva a la cosa artística, només es trenca per referir-se a la tragèdia de la gran guerra, a les cartes que s’escriu amb els amics o, també, en algunes ocasions, per parlar de la gent que coneix durant el viatge. Al teatre de la Pergola, per exemple, coneix don Manuel, un rendista iberoamericà⁶⁵ instal·lat a la ciutat, que l’acompanya en alguna de les visites. A la Pensione Balestri de Florència es refereix, sovint, a les cinc persones que s’allotgen amb ell. És allà on Aragay farà amistat amb Maria, una jove florentina, de la seva edat, que té el promès a la presó. La noia li confiarà els secrets d’una vida difícil i torturada per la guerra. En les converses amb els altres companys de pensió, l’horror de la guerra també apareix sempre com a tema principal. El conflicte que ha trasbalsat Europa i el món queda reflectit, sovint, en el diari de l’artista: “no soc pas un home distret, se perfectament que visc en un moment historic, el mes terrible que may s’hagi viscut i sento tota la tragedia en el meu esperit com al meu entorn.” (Florència, 19-VI-1916).

Josep Aragay es tornarà a “retrobar” amb l’obra de Gozzoli en el Palazzo Mèdici Riccardi. L’excel·lent fresc que hi ha a la capella –on hi ha representats els tres reis i el seu seguici, durant el trajecte a Betlem– és admirat amb satisfacció per Aragay que en destaca la qualitat i, sobretot, el bon estat de conservació del mateix (fig. 22). Les comparacions amb les pintures del cementiri de Pisa, tan malmeses, seran inevitables. Amb això, cal dir que durant les diferents sessions d’investigació, Aragay s’ha fixat en una mena de pàtina que cobreix alguns dels frescos que ha anat observant. L’artista es pregunta si aquesta capa és producte del fum de la cera que, al llarg dels segles, ha anat conformant una lleugera pel·lícula sobre el mur. A partir d’aquesta hipòtesi, Aragay diu que els frescos del cementiri de Pisa no gaudeixen d’aquesta protecció perquè són a l’aire lliure.

Quan Aragay pretén estudiar les pintures de Giotto que hi ha a Santa Croce pateix un nou desengany en comprovar que les restauracions no fan altra cosa que malmetre la mà originalíssima del pintor:⁶⁶ “la seva gloria no’s pot pas confondre per la ma d’un restaurador. El vereno de la restauracio no’s varreijara mai amb la sanc del Giotto. A mida que’l restaurador invadeix el mur Giotto desapareig. Perque les coses vils i les exelents no poden viure en el mateix lloc.” (Florència, 20-VI-1916)

Les dues obres cabdals de Sandro Boticelli, “El naixement de Venus” i “La primavera”, eren exposades a la Galleria Pitti. Aragay exalta la suavitat i l’encís de la Venus, però té certes reserves vers el gran mestre: “son sense dupte les obres mes exelents d’ell que jo he vist i es en aquestes dugues maravoloses

⁶⁵ En referir-se a la nacionalitat de don Manuel, Aragay afirma que es tracta d’un “espanyol de l’Amèrica”.

⁶⁶ ARAGAY, Josep: *L’arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Florència, 20 de juny de 1916.

obres que a mi m'ha semblat esguardari la discòrdia de l'esperit del mestre amb les seves mans abilidoses pro aixutes." (Floència, 3-VII-1916) En canvi l'obra de Tiziano és capaç d'emocionar-lo una vegada i una altra ("el Ticia es un home maravellos es un dels mes grans prodigis que han passat per el mon"). Aragay, que no es cansa d'admirar el magnífic retrat de la "Bella", quedarà corprès per la gràcia, l'encant, la perfecció i el geni que hi ha en aquesta tela del mestre venecià. Així mateix, després d'un estudi atent i detingut del "Davallament de la Creu" de Perugino, Aragay manifesta la predilecció per aquesta obra i "l'admiració més profunda per el seu autor": "En ell tot es equilibri i tranquil·litat i les figures semblen indiferents a lo que representen per presentarse sencilles i belles com son. Els seus gestos plens de la dolçura dels seus ulls no tenen mes ornament que els plecs de les seves robes pesantes i tot en aquestes pintures sembla mantenirse al entorn dels encisos de la joventut en aquella tranquil·litat del mon." (Florència, 5-VII-1916) Aragay, que també ha estudiat els frescos del mateix artista a la via Coloma, destaca el realisme de Perugino com una qualitat admirable de la seva obra: "sembla com si la realitat al passar per aquest esperit privilegiat es convertís en una cosa millor perque deixava enrera els seus defectes sense perdre les seves virtuts que son vives amb tot el seu encant real i casi divines sense haver perdut la seva humanitat." (Florència, 5-VII-1916)

En una visita a l'Hospici de Sant Onofre, estudia el Cenacle de Foligno, atribuïda a Rafael i al Peruggino (cal dir, però, que Aragay hi no veu, per enlloc, la mà de Rafael). Després d'haver vist l'últim sopar dels apòstols interpretat per Ghirlandaio i per Andrea del Castagno, Aragay completa l'estudi dels tres frescos que es conserven a Florència amb aquesta mateixa iconografia (l'un és al convent de Sant Marc, l'altre al de Santa Apol·lònia i el tercer a Sant Onofre). Aquest darrer, pintat per Perugino, és segons Aragay, el més reeixit de la "trilogia". Els darrers frescos que Aragay estudiarà a Florència són a San Ambrosio. Es tracta d'una pintura mural de l'escola de Giotto i una altra de Tadeo Gaddi. Amb tot, però, l'artista mostrarà especial predilecció per les pintures que Cosimo Roselli havia pintat a la dreta de l'altar major de la capella.

Durant les últimes passejades per Florència, podrà admirar les obres d'Andrea i Luca della Robbia que embelleixen tantes cases i palaus, i es quedarà encantat llegint els versos de Dant que hi ha escrits en les plaques de marbre blanc que decoren les façanes. Així mateix, tornarà a entrar en algunes de les esglésies que ja ha vist per prendre notes i fer les darreres reflexions. Aragay, que viu amb malenconia i nostàlgia les últimes hores a Florència, improvisa uns versos dedicats a la ciutat i exalta les excel·lències d'unes places i uns carrers que ja enyora abans de marxar. El 14 de juliol Aragay escriu: "el somni de Florència és acabat (...) Veig que m'enporto alguna cosa de Floència pro veig que hi deixo el temps mes feliç de la meva vida."

3.6 Siena, la simbiosi entre l'art i el paisatge

El dia 15 de juliol, Josep Aragay s'instal·la en una pensió isolada i tranquil·la, ubicada al passeig de la Lizza, sota l'*exforti* de Santa Bàrbara, als afores de

Siena. Les primeres anotacions al diari evocuen l'harmonia d'un paisatge que es fon amb el patrimoni arquitectònic de la ciutat:⁶⁷

“Sota la meva finestra el terreny va declinant en un rengle de freixes plenes de vinyes presseguers pereres admetllers i figueres avall avall fins el sot. A ma esquerra quan el sot remunta cap a la ciutat, la veig amb el seu campanar de la catedral fet de faixes de marmol blanc i negre i mes a l'esquerra veig la punta de la torre del palau public...” (Siena, 15-VII-1916)

La conciliació entre la natura, l'urbanisme i l'arquitectura es torna a convertir en un tema de reflexió prioritari. Així, Aragay, enceta les pàgines del diari dedicades a Siena exaltant la bellesa i la singularitat dels paratges que conformen aquest indret de la Toscana. L'artista es fixa en les vinyes arrencades, les alineacions d'oliveres i els xiprers que ressegueixen els camins ondulants que es fan pas entre els turons sinuosos. Aquest paisatge ordenat, civilitzat, humanitzat, típicament mediterrani –que conté les reminiscències més pures de la iconografia noucentista– provoca les primeres emocions d'Aragay a Siena. L'entramat urbà de la ciutat conviu harmònicament amb aquest entorn idíl·lic:⁶⁸ “La primera maravella de Siena es el seu emplaçament. Dels seus carrers estrets i tortuosos plens de bells edificis, sortin a l'ampla majestat d'un panorama infinit.” (Siena, 17-VII-1916)

Aquesta simbiosi esdevé, novament, una premissa d'ordre estètic que l'artista subratlla, repetidament, com una part essencial del seu ideari. Així, en les descripcions d'Aragay, l'arquitectura interacciona amb el paisatge de tal manera que una cosa no té sentit sense l'altra:⁶⁹

“I jo tan aviat me trovo dintre de la magnificència esplendorosa de la seva catedral d'una sumtuositat i un luxe mai vist, com m'estic al davant d'aquest espectacle net de tot ornament gran imponderable de la natura, oberta de bat a bat per sobre la muralla, per damunt de les cases i a traves de les portes i les finestres de Siena.” (Siena, 17-VII-1916)

Si la natura bressola l'entramat urbà de la ciutat i aquesta acull les excel·lències del seu patrimoni arquitectònic, cal considerar, també, cada element que vesteix els murs de la catedral (“no hi ha cap mur oblidat”) com una part indestruable d'aquesta comunitat entre les arts. Aragay reconeix que la mà dels artistes ha corregut, pam a pam, cada racó de la catedral. L'artista, que elogia la unitat del conjunt, es refereix indistintament a les voltes, els marbres, els arcs, el paviment, els murs, les escultures o els frescos, ja que “tot be a col·laborar en la magnificència incomparable del seu conjunt extraordinari”. És en aquest sentit que Aragay conclou la reflexió dient que “el conjunt es una cosa prodigiosa admirable, fantastica, que ens demostra que la unió de les arts de la plastica fa maravelles quan verament col·laboren estretament entre si.”

⁶⁷ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Siena, 15 de juliol de 1916.

⁶⁸ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Siena, 17 de juliol de 1916.

⁶⁹ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Siena, 17 de juliol de 1916.

Aragay parlarà especial atenció a algunes de les singularitats que donen personalitat a la ciutat, com ara la Piazza “inclinada” del Campo, amb forma de petxina i amb un paviment compost per nou franges de color més clar en record dels nou senyors que van governar Siena durant els segles XIII i XIV. Una altra particularitat que capta l’atenció de l’artista és la disposició del baptisteri de Sant Joan, construït sota l’absis de la catedral. També es refereix a la bellesa del campanar de la catedral, alt, esvelt, punxegut i fet de faixes de marbre blanc i negre. Aragay fa uns apunts del campanar al diari, un dels pocs dibuixos que apareixen en el manuscrit (fig. 24). Pel que fa a l’interior de la catedral, destaca una escultura en bronze de Donatello, situada a la Capella de Sant Joan Baptista i un plafó pintat per Pinturicchio i el seu taller, on detecta alguns descuits i certa pressa per enllestir-lo. Els frescos d’aquest artista presenten estats de conservació ben diversos segons la seva ubicació. El fresc de Pinturicchio més apreciat per Aragay és el retrat d’“Albert Aringhieri a l’illa de Roda”, que segons reconeix en el diari “es una cosa sencillament admirable, intensa i profunda.” Sembla que aquesta obra va ser executada sense l’ajuda dels deixebles.

Una altra obra que provocarà la fascinació d’Aragay és el púlpit de la catedral. Malgrat que la seva concepció s’escapa de la senzillesa de les formes grecoromanes, el famós púlpit octogonal de marbre –esculpit per Nicola Pisano, el seu fill Giovanni i ajudats per Arnolfo di Cambio– mereix, també, unes notes de reconeixement en el diari: “es una meravella d’esculptura decorativa i es tot ell brodat de dibuixos plens de gracia amb un amor infinit.”

En el Museu dell’Opera del Duomo veurà les pintures de Duccio de Buoninsegna (fig. 25), el pare de la pintura sienesa. Aragay s’interessa pel famós políptic de la “Maestà” i els vint-i-sis panells que configuren “La passió de Crist”. Aquesta obra, excel·lentment conservada, serà motiu de noves i atentes visites per part de l’artista. Josep Aragay, considera que Cimabue a Florència i Duccio a Siena es disputen la primacia del renaixement de les arts a Itàlia. Aragay, que relaciona la pintura de Duccio amb la de Giotto, en resalta el seu realisme extraordinari malgrat conservar la rigidesa de l’art grec. Així mateix, assegura que Duccio és digne d’un doble reconeixement. D’una banda, cal considerar les virtuts de la pròpia obra i, d’altra banda, cal reivindicar, també, el llegat artístic que van deixar els seus deixebles: Simone Martini, Lippo Memmi i els germans Lorenzetti. Tots ells, junt amb el seu mestre, formen, segons Aragay, “la gloria mes legitima de Siena.”

A la basílica de San Domenico observa els frescos de Sodoma que hi ha a la capella de Santa Caterina: són les úniques pintures d’aquest autor (que fa una pintura “monotona i poc viventa”) que aconsegueixen emocionar-lo. A l’església de San Francesco s’interessa pels frescos d’Ambrogio Lorenzetti i a la capella del Seminari veurà una taula d’aquest autor amb “La Verge de la llet”, qualificada per Aragay com “una obra d’una vivacitat maravillosa”.

El fresc “Del bon i el mal govern” (fig. 26), pintat per Ambrogio Lorenzetti en el Palazzo Pubblico (fig. 23) (sala de la pau), serà motiu d’una llarga reflexió en el diari. Aragay, que analitza cada fragment, es fixarà, també, en un paisatge on

el camp es troba en harmonia amb la ciutat (fig. 27). La representació d'aquells camps treballats i la suavitat dels turons de la Toscana –els mateixos que l'havien meravellat en arribar a Siena– evoquen la bella imatge de la natura ordenada, humanitzada, domesticada, que entronca directament amb els ideals de l'artista: “Se podria dir que aquest paisatge del 300 es are de ultima moda.” Aragay estudiarà aquest fresc durant quatre dies.

Els frescos de Simone Martini que hi ha al Palazzo Pubblico també mereixen un estudi atent i minucios. Aragay destaca el “Setge del castell de Montemassi a Maremma per Guidoriccio da Fogliano” com “un dels frescos mes bells que jo hagi may vist”. Així mateix, davant del retrat eqüestre d'aquest Guidoriccio da Fogliano, ens diu: “m'encantava en la seva adornada simplicitat i en el bell gest de la seva gràcia infinita.”

Després de disset dies a Siena, Aragay dirà adéu a la ciutat escrivint uns versos de comiat. Aquesta fórmula, que ja havia utilitzat a Florència, s'acabarà convertint en una pràctica habitual cada vegada que l'artista abandona una ciutat. Així, el 31 de juliol, Aragay empenrà un viatge en tren que el portarà fins a Orvieto.

3.7 Orvieto, vers l'apocalipsi de l'art italià

Arribat a Orvieto, Josep Aragay s'instal·la en una pensió “a quatre passes de la catedral”. Aragay explica que els vidres de la seva cambra trontollen cada vegada que la maça de “l'home de ferro” que hi ha al damunt de la torre quadrada del campanar fa sonar les hores amb implacable puntualitat. En observar la catedral, l'artista celebra que el temple fos aixecat mantenint la unitat artística del conjunt: “la arquitectura, la escultura i la pintura s'agermanen aquí en un esplendor mai vist”. Aragay, que es desfarà en elogis davant la façana de la catedral, amb els seus relleus (fig. 28), marbres o mosaics, escriu:⁷⁰

“Quan un hom s'acosta a contemplar cada un dels detalls que colaboren en aquesta extraordinaria magnificència es queda encantat del seu treball minucios que adorna tanta grandesa amb una humilitat pariona a la de la gent que els va executar pacientment. No hi ha petita fulla ni flor insignificant ahont no hi hagi l'amor d'un home la seva gracia i la seva vida. Es una maravel·la de maravel·les. Esmaltada o esculpida de cap a cap sense ni un pam de descuit sense una engruna de fatiga.” (Orvieto, 3-VIII-1916)

Serà a l'interior de la catedral on farà la primera visita de treball per observar els frescos de l'Apocalipsi (fig. 29) que hi ha a la capella de la Madona de San Bizzo (“la capella nova”). Els frescos són obra de Fra Angelico, Benozzo Gozzoli i Luca Signorelli. Aragay explica que l'obra magna de Luca Signorelli representa un canvi de tendència en l'art italià:⁷¹

⁷⁰ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Orvieto, 3 d'agost de 1916.

⁷¹ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Orvieto, 2 d'agost de 1916.

“L’ideal del trescents canvia d’aspecte. El Giotto i Cimabue son els mestres primitius de la grandesa i de la claretat el Gozzoli i el Ghirlandaio i donen un aire mes sensual i realista el Signorelli i Miquel Angel es destorven de tota norma i cerquen de representar la forsa creadora en la forsa humana com cercant en la consecuencia l’origen de la causa.” (Orvieto, 2-VIII-1916)

Així, les primeres observacions aniran dirigides a les figures que Luca Signorelli havia pintat en els frescos de l’Apocalipsi i veu els prodigis d’aquest mestre que despulla les figures i en comença a estudiar l’anatomia, el moviment i els efectes de l’escorç (fig. 30 i 31). Aragay situarà Signorelli en l’últim tram de l’escala del Renaixement: “darrera de Signorelli podria venir Miquel Angel. Darrera de Miquel Angel ningú.” Aragay plany, d’aquesta manera, que Miquel Àngel i, en certa forma, també, Luca Signorelli, siguin la darrera anella d’una cadena d’artistes que ja no tindrà continuïtat. Així i tot, Aragay no s’està de fer certs retrets a l’obra de Signorelli (“que no pot abandonar els seus defectes sense abandonar les seves qualitats”) en referència a alguns aspectes relacionats amb el color, la composició o en la pròpia figuració. L’artista català lamenta que amb la pintura del cinc-cents es trenquin els fils de tota una tradició (“La escola del Giotto va omplir la Italia de meravelles”) i que només el gran Miquel Àngel hagués estat capaç de continuar i superar, de llarg, les excel·lències dels seus predecessors. Tal com apunta en el diari, Aragay troba a faltar la serena tranquil·litat de Giotto, la tendra claredat de Gozzoli, la gràcia de Ghirlandaio i l’elevació de Fra Angelico. Certament, amb les pintures de Signorelli, que van ser estudiades per Miquel Àngel abans de fer la Capella Sixtina (“Aquest home que era un mal mestre per un poble d’artistes mitjants va devenir un mestre excelent per un geni”), s’enceta un nou episodi dins del Renaixement italià: “Aquí les normes de l’art son dilatades fins al infinit per donar lloc a la fogosa imaginació del geni. El candor dels mestres del trescents que s’havia filtrat encare en l’esperit sencill del quatrecent fineig aquí en les portes del nou cicle.”

Si les opinions d’Aragay vers l’obra de Signorelli fluctuen entre el més sincer reconeixement i el dur qualificatiu, la mà dels altres dos artistes que van col·laborar en la decoració de la capella –Fra Angelico i el seu deixeble Benozzo Gozzoli– rebran, com no podria ser d’altra manera, la benedicció del visitant. Serà a la catedral on Josep Aragay coneix l’home que, enviat pel ministeri, ha de restaurar les pintures més malmeses de Luca Signorelli. Les explicacions de l’habilíssim restaurador aclariran alguns dubtes plantejats per Aragay en referència a la pintura mural. Abans d’abandonar la ciutat (amb uns versos de comiat), Aragay farà altres visites d’interès com ara a l’antiga catedral d’Orvieto, San Giovenale i a la necròpolis etrusca que hi ha als afores.

3.8 Gaeta, l’esperit de la Mediterrània com a vincle d’identificació cultural

Abans d’arribar a Gaeta, Aragay passarà un parell de dies a Roma per resoldre un afer estrictament burocràtic: “obtenir el permís de lliure ingrés a tots els museus i monuments d’Itàlia” (fig. 32). Aquest tràmit, que només era possible a la capital, suposa un requisit indispensable per continuar, sense entrebancs, el viatge de treball.

Aragay va ser quinze dies a Gaeta en companyia de don Manuel, aquell rendista iberoamericà que havia conegut a Florència i que tenia casa d'estiu en aquesta vila mediterrània. L'artista aprofita l'hospitalitat del seu amic per passar uns dies de repòs i de conversa en un entorn privilegiat. Les primeres impressions d'Aragay a Gaeta ens revelen l'esperit mediterraneista de l'artista, que evoca les excel·lències d'un paisatge que sentirà com a propi. D'aquesta manera, les primeres ratlles del diari a Gaeta –que contenen tota la càrrega ideològica del Noucentisme– són un cant a la bellesa, a la serenitat i a la calma d'un indret que li porta records del país.⁷²

“Gaeta s'inclina sobre l'arena per esguardar el vastíssim panorama del mar. Les petites barques amb les seves veles llatines fines i esveltes inflades d'una brisa lleugera rumbexen sobre l'aigua amb la gràcia de les gavines. Be prou que les coneixo elles me diuen que soc davant per davant del mar llatí del nostre i me sembla que coneixo el seu color i el ritme de les seves onades.” (Gaeta, 9-VIII-1916)

Aragay es refereix una vegada i una altra a aquest paisatge tan “conegut” que és prefigura com una icona identitària i que funciona com a nexa cultural entre els diferents pobles de la Mediterrània: “Avuy hem anat a les vinyes voltades d'etzevares i figueres de moro els ultims ceps sobre del abim se retallen sobre el blau intensíssim del mar que rondina una mica agitat baten sobre la roca dura o cavancant sobre l'arena de la platja llunyana.” (Gaeta, 17-VIII-1916)

Així, les descripcions d'Aragay “dibuixen” clarament un panorama arquetípic, impregnat dels elements més recurrents de la iconografia noucentista. El paisatge de Gaeta, amb el blau del mar, les atzavares, les figueres de moro, el vol de les gavines i el va i ve de les barques de vela llatina, envaeix Aragay d'una bella sensació que el transporta, inevitablement, fins a l'altra riba de la Mediterrània. Aquell sentiment és, certament, el mateix que es pot sentir en una vila marinera de la costa catalana, i és la mateixa sensació, també, que hom tindrà, per exemple, davant d'una pintura de Joaquim Sunyer o amb els versos de Josep Carner o llegint la prosa alliçonadora d'Eugeni d'Ors. Amb tot, però, aquest vincle de proximitat, de germanor i de pertinença que li provoca la presència del nostre “mar llatí” inclou, alhora, una espurna de nostàlgia, pròpia d'aquell que es troba lluny de casa. De fet, les paraules d'enyor al país i a la ciutat de Barcelona són un tema habitual en les ratlles del diari.⁷³ “si'm miro el color del mar i les seves barques i la seva llum me sento a prop de la meua ciutat pro quant esguardo lluny l'oritzó infinit i desert m'en sento allunyat i em recordo de totes les hores que he passat en el tren corrent volant i allunyantme sempre de la meua patria.” (Gaeta, 9-VIII-1916).

El lligam cultural entre Itàlia i Catalunya o Barcelona sempre és ple connotacions ideològiques. Si bé aquesta idea de connexió cultural es pot manifestar a través del paisatge, també pot aparèixer –com ja hem vist anteriorment– mitjançant les particularitats de l'urbanisme o de l'arquitectura

⁷² ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Gaeta, 9 d'agost de 1916.

⁷³ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Gaeta, 9 d'agost de 1916.

italianes que Aragay s'afanya a relacionar amb les de la ciutat de Barcelona. L'artista se sent atret per les places, les fonts, els monuments i tot allò que configura l'embelliment públic de les ciutats. Així, la voluntat d'impregnar "d'italianitat" la capital catalana és una idea que es va consolidant i que sorgeix repetidament en el diari i en les cartes adreçades als amics. Aquest desig de "transmissió cultural" és, alhora, un repte personal i un compromís amb la ciutat i amb el país. Aragay, que amb això reprèn la idea de l'artista com a "constructor de la ciutat", voldrà demostrar, en tornar a Barcelona, que "la lliçó d'Itàlia" ha estat profitosa. El diari i les cartes ens revelen l'afany de l'artista de fer alguna cosa per la ciutat en agraïment, diu, a la pensió d'estudis que li ha estat concedida des de l'Ajuntament. Aragay ha manifestat en més d'una ocasió que vol pagar aquest "deute". Des de Gaeta, en una carta adreçada a Jaume Bofill i Mates, Aragay expressa, de nou, aquest anhel de cooperació:⁷⁴ "els meus esforços i la meua forsa, tota us demostraran sempre, que jo estic disposat a qualsevol fatiga per lo que he promes lo que vos espereu i lo que jo dec per col·laborar en la nostra Catalunya renaixenta". En una carta anterior, Aragay li ofería al regidor la possibilitat de posar en pràctica a Barcelona els coneixements adquirits sobre pintura mural, cosa ben raonable tenint en compte que aquest havia estat l'objecte del viatge.

En una carta a Francesc Pujols, també des de Gaeta, Aragay expressa, igualment, aquestes ganes de treballar per Barcelona: "espero trobar entre els joves arquitectes de la nostra generació algun home que vulgui servir-se de mi."⁷⁵ En aquesta carta, però, Aragay fa un pas enllà i concreta el seu oferiment. L'entusiasme d'Aragay –que supera totes les previsions– fa que aquest proposi a l'amic Pujols la possibilitat de prendre part en la urbanització de la Plaça Catalunya (que encara estava sense urbanitzar). L'artista, que no es queda curt en l'ofertament, il·lustra el projecte amb un esbós i tota mena de detalls. Més enllà, però, de les particularitats del projecte (que ja tindrem ocasió d'explicar més endavant) cal observar allò que ara ens interessa: Aragay adverteix a Pujols que una obra tan important com aquella no pot caure a mans d'arquitectes de la generació anterior (els modernistes). Cal que la plaça més important de Barcelona s'aixequi d'acord amb els criteris de la nova generació noucentista, és a dir, a la manera d'Itàlia, sota l'empar dels models grecoromans.⁷⁶

"No hem de permetre de cap manera que les generacions passades s'ens mengin ignominiosament la Plassa de Catalunya que l'hem d'urbanisar nosaltres de tal manera que redimeixi el seu tamany amb la seva grandesa. Jo desde que soc de viatge no paro de pensarhi es necessari que a la Plassa s'hi fassi alguna cosa i jo'm sentiria capas de ferla gran magestuosa i imponent."

Aquest ideal d'intervenir a favor de la bellesa urbana o arquitectònica tindrà un capítol curiós a Gaeta gràcies a l'amistat de don Manuel. El rendista benestant que allotjava Aragay havia de fer obres a la casa i va encarregar el projecte de reforma al seu hoste. Les converses entusiastes sobre "les arts del dibuix" mantingudes entre els dos homes havien engrescat al propietari, que no

⁷⁴ Carta de Josep Aragay a Jaume Bofill i Mates. Gaeta, 11 d'agost de 1916.

⁷⁵ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Gaeta, 15 d'agost de 1916.

⁷⁶ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Gaeta, 15 d'agost de 1916.

dubtarà a confiar en les habilitats de l'artista. D'aquesta manera, Aragay començarà la seva "carrera d'arquitecte" fent uns plànols que mereixen l'aprovació de don Manuel i complauen, igualment, el "mestre de cases" que havia d'executar la proposta:⁷⁷

"El mestre de cases ha dit que entenia molt be els meus dibuixos i que esperava realitzarlos tal com se desprenia del seu contingut, encantat de pensar que de manera tant sencilla se podia arribar a resultat semblant. Se tracta d'obrir alguna finestra, de construir quatre petites torres en les quatre puntes del cos major del edifici i d'altres petites coses que ajuntarant el conjunt cap a la completa harmonia fent construir totes les parts en un sol proposit i un sol efecte." (Gaeta, 18-8-1916)

Aragay no desitja altra cosa en el món que veure realitzat aquell projecte, però, és plenament conscient que la permanència a Gaeta és limitada.

Malgrat que el potencial monumental de Gaeta no té l'interès que el de les ciutats visitades anteriorment, Aragay observarà les muralles, el castell i el "bellisim campanar" (fig. 33) de la catedral, del qual en fa una llarga i precisa descripció en el diari i un dels pocs dibuixos (fig. 34) que realitzarà durant el viatge: "m'entretenc avuy dibuixant el campanar magnific de que he parlat perque no he trovat fotografies prou bones per donar idea de la seva felicíssima construcció...". També observarà el finíssim treball que hi ha en la gran columna historiada de marbre ubicada al pati de la catedral, amb uns relleus de la passió de Crist.

3.9 Nàpols, entre la senzillesa del classicisme i els excessos del barroc

"He arribat a Napols la ciutat de la roba estesa, de les pentinadores embulants, dels vailets insolents, dels carrers molt amples o molt estrets i de les cambres sempre brutes i del italia incomprendible." (Nàpols, 24-VIII-1916)

Josep Aragay arriba a Nàpols el dia 24 d'agost i s'instal·la en una fonda ubicada a prop del Corso Umberto, una de les vies més transitades de la ciutat. Les primeres observacions de l'artista en aquesta ciutat fan referència al seu urbanisme caòtic que compara –com és habitual en les seves reflexions– amb Barcelona:⁷⁸ "Els seus mals son els mateixos i el principal es que totes dugues han crescut juntes en una epoca desmesurada. Les seves grans arteries modernes simetriques i monotones plenes d'arquitectura insipida no tenen cap mena d'atraccio..." (Nàpols, 24-VIII-1916). Aragay, a més, reconeix que Nàpols és una ciutat oberta al mar, cosa que, malauradament, no es donava a Barcelona, que creixia d'esquena a la Mediterrània.

La primera visita de l'artista és al Museu Nacional, on s'exposen les obres trobades a Pompeia i Herculà ("mentre aquestes dugues viles defalleixen el museu s'engreixa amb una ufana de regadiu"). Aragay lamenta que el pas del

⁷⁷ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Gaeta, 18 d'agost de 1916.

⁷⁸ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Nàpols, 24 d'agost de 1916.

temps hagi “desventrat” i “despullat” les ciutats gregues i romanes ja que aquestes haurien de ser un exemple per al nostre urbanisme. L’artista imagina Pompeia (i també Atenes) amb tot el seu esplendor i proposa el seu art com un antídoto per a ciutats com Barcelona o Nàpols que, segons ell, han crescut desmesuradament, sense ordre, sense criteri:⁷⁹ “I aleshores Barcelona i Napolis haurien pogut anar a Pompeia a aprendre de fer una ciutat i a aprendre d’ornarla remeiant els mals que els hi han vingut de creixer massa tart.” (Nàpols, 25-VIII-1916).

L’artista es passeja pel museu resseguint, una a una, les peces de la col·lecció (la majoria encara sense catalogar) i comentant, al seu pas, les excel·lències de les millors pintures i escultures⁸⁰: “... el finíssim i incomparable Narcís que fa un gest de dansa del seu repos presumit. El bacus que balla, el faune que juga (...) i tantes figures admirables que confonen les unes amb les altres amb l’afany de ferse admirar totes amb el mateix desig com geloses les unes de les altres i la memòria les oblida incapassa de posseirles totes i potser hasta indigne de recordarse de una de sola.” (Nàpols, 26-VIII-1916)

Així mateix, visitarà la Catedral i la majoria d’esglésies de la ciutat que considera: “d’un barroquisme de mal gust.” És interessant, en aquest sentit, observar el rebuig que Aragay mostra davant d’algunes obres dotades de certa estridència barroca. D’aquesta manera, l’artista dels “fogosos efectismes”, dels “dibuixos emboirats de carbó”, dels “cavalls inflats, retorçats i atapeïts”, dels dissenys “preciosistes i carregats d’emblemes de poder i de riquesa” bandeja, ara, tot allò que s’escapa de les formes més pures del classicisme estètic. Fascinat, ara, pels antics mestres i, des de fa mesos, pels grans artistes del Renaixement, sembla que ja no hi ha lloc per a res més. Aquells barroquismes inherents a la seva forma de dibuixar i de pintar, que l’havien dotat d’un estil propi i que, en definitiva, l’havien consagrat com a artista, li faran cada vegada més nosa. A Nàpols –de la mateixa manera que ja ho havia manifestat, per exemple, davant la “fastuositat ornamental” de l’Annunciata de Gènova–, l’artista rebutja, sense contemplacions, els excessos del barroc. Després de visitar la Catedral de Nàpols ens diu:⁸¹ “Massa color i poca arquitectura massa or masses draps masses cintes masses ornaments i poc gust i poca gravetat.” Itàlia, per tant, distancia Aragay del món expressiu del barroc per cenyir-lo, cada vegada més, a la senzillesa de les formes grecoromanes. Davant les obres d’Herculà i de Pompeia que hi ha al Museu Nacional reconeix: “De mica en mica l’art dels grecs se va apoderant del meu esperit. La seva noblesa la seva claretat i la seva humanitat profunda acaben per obsessionarme.” (Nàpols, 28-VIII-1916)

Josep Aragay se’ns presenta sense concessions com a gran defensor de les formes nues davant dels treballs ostentosos, de la senzillesa i de la sobrietat davant de la disbauxa i la complexitat, de la forma justa i mesurada davant del

⁷⁹ ARAGAY, Josep: *L’arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Nàpols, 25 d’agost de 1916.

⁸⁰ ARAGAY, Josep: *L’arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Nàpols, 26 d’agost de 1916.

⁸¹ ARAGAY, Josep: *L’arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Nàpols, 27 d’agost de 1916.

caprici ornamental: “Aquest precís afecte per les mes petites desviacions de la forma, aquesta construcció sobria sense rastres d’enginy ni de capricis, la seva simplicitat i tot plegat me demostra que aquest art es el mes profund i huma que jo he vist.” (Nàpols, 28-VIII-1916)

En veure la imponent portalada de marbre (fig. 36) del Castell Nou (fig.35), construïda com un gran arc de triomf, destaca l’austeritat i la sobrietat d’aquella arquitectura que ha estat concebuda sota els patrons de l’antiguitat. Amb tot, però, l’emoció d’Aragay arriba al punt més àlgid quan veu les pintures pompeianes que s’exposen al Museu Nacional, considerades per l’artista d’una qualitat igual o superior que la resta de disciplines artístiques desenvolupades a l’antiguitat (“la pintura a Grecia habia fet tan camí com la escultura mateixa potser amb no tanta sort.”) És en aquest sentit que quan observa dues pintures que representen a “Sàtir” i a “Mènade”, assegura que semblen obres executades en ple segle XVI. Davant d’aquests prodigis de la pintura pompeiana, Aragay escriu: “un hom veu que aquest art entre els grecs s’havia desenrotllat de tal manera que hi ha fragments que semblen obra de Rafael o de Miquel Angel.”

Així mateix, quan analitza la tècnica pictòrica d’aquestes obres, veu que l’aplicació de la pinzellada té molt a veure amb el procediment utilitzat pels impressionistes tants anys després:⁸²

“(…) el modelat en petites pincelades que devenen cada vegada mes obscures i que no’s varreigen les unes amb les altres i son lleugerament diferents de color de manera que bibren i fan del modelat no una cosa real sino un efecte optic. Es frapant trovar entre aquestes pintures ja realisada la tecnica del art impressionista aquesta vegada 18 sigles avants del mateix Renoir.” (Nàpols, 30-VIII-1916)

Una altra qüestió fonamental que mereix l’atenció d’Aragay –més enllà de l’elegància, la delicadesa i la finesa de la figuració o del “japonesisme” que semblen contenir alguns dels paisatges– és el bon estat de conservació d’aquestes pintures que, segons diu, “semblen pintades avuy”. Aquest aspecte tècnic és un fet rellevant per la investigació de l’artista, ja que no deixa de ser sorprenent que els frescos pompeians hagin resistit els efectes devastadors de la lava del Vesubi, mentre que altres obres més tardanes –medievals o renaixentistes–, menys castigades pels efectes de la intempèrie, no han estat capaces de resistir el pas dels anys.

Amb tot, cal assenyalar com a fet concloent de la visita d’Aragay a la ciutat de Nàpols la carta que ha jugat deliberadament el visitant per posar en contrast dues tendències artístiques que s’oposen formalment. Així, Aragay, davant de “tanta església barroca de mal gust”, radicalitza el seu discurs desautoritzant alguns estilismes d’aquesta categoria estètica que contrasten amb la senzillesa i la pulcritud de l’art grecoromà, identificat, en aquest cas, amb de les troballes de Pompeia. Al Museu Nacional, a més, s’hi exposen algunes obres de Rafael, Leonardo o Mantegna, la qual cosa fa que el gust per les formes inspirades en

⁸² ARAGAY, Josep: *L’arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Nàpols, 30 d’agost de 1916.

el classicisme es continuï afiançant, cada vegada amb més força, com el gran referent estètic de l'artista. Cal dir, però, que aquest barroc “dolent” de Nàpols, que ha arribat a cansar Aragay (“Estic cansat de veure tota aquesta munio d'arquitectura moguda, d'escultura recargolada i de pintura llensada al vent...”), serà utilitzat per l'artista com una excusa perfecta per replantejar-se, definitivament, algunes qüestions d'ordre estètic que afecten el seu camí com a artista. A Nàpols, doncs, és fàcil plantejar-se abandonar els tics barrocs de la pròpia pintura per intentar recomençar. En aquest sentit, davant de les estridències que presenten algunes obres d'època barroca –com ara l'abús dels daurats–, Aragay confessa: “He avorrit per sempre aquet to daurat de la pintura al oli. La frescor de la pintura al fresc me l'ha feta avorrir. Me confesso d'aquet pecat devia aborri-la avans...”

Aquest barroc més “barroer”, de fet, té una competència deslleial quan, en el Museu Nacional, hom té al davant alguns dels tresors de Pompeia. Així, a banda de les preuades col·leccions de pintura pompeiana o d'algunes obres d'època renaixentista, el museu acull, també, moltes peces de ceràmica antiga (“d'una bellesa mai comparable i d'una perfeccio tecnica sorprenent”), joies (“treballades amb una pulcritut i un gust de lo mes exquisit”), així com una gran varietat de peces treballades en bronze, com ara els retrats de “Balbus pare” i “Balbus fill” o “l'estàtua d'una dona que somriu”. I és interessant, també, destacar l'admiració que sentirà Aragay en observar les col·leccions de ceràmica grega, les quals li porten records de la disciplina artística més preuada de l'autor:⁸³ “torno are a recordame d'aquest art meu tant estimat i comenso a palidir davant d'aquestes immenses gerres de cassa o de guerra o d'esport amb gracia mai igualada mai tan simple ni deliciosa...” (Nàpols, 5-IX-1916)

3.10 Pompeia, el testimoni d'un llegat exemplar

El dia 8 de setembre de 1916, després d'abandonar Nàpols, Aragay travessa les valls ufanoses del Vesubi per tal de visitar l'antiga Pompeia (fig. 37), ciutat que veurà per primera vegada, a vista d'ocell, des de la mateixa “gorja sinistra i maleïda del Vesubi”, on havia pujat, muntat a cavall i acompanyat d'un guia.

Ja en els carrers solitaris i desolats de la ciutat en ruïnes, Aragay intenta imaginar a través dels vestigis de les cases, els temples, els tallers o les tavernes com devia transcórrer el dia a dia dels pompeians. L'artista, que trobarà signes de vida a cada racó (“A tot arreu se veuen els rastres que la vida deixava escrita al damunt de les pedres”), s'interessa d'igual manera per la cosa artística que per l'objecte quotidià. Les passes de l'artista, per tant, es podien aturar davant d'una mola cònica utilitzada per fer la farina o resseguir les roderes dels carros marcades damunt del paviment.

Amb tot, la mirada atenta del visitant parará especial atenció en els estucs i els mosaics que decoraven les cases riques i admirarà, igualment, les columnes esveltes, el treball dels capitells o el joc d'harmonies i proporcions que tenen els temples, els teatres i les termes. La major part del temps la dedica a

⁸³ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Nàpols, 5 d'agost de 1916.

analitzar l'estat de les pintures murals que intenta comparar amb els frescos d'època renaixentista que ja ha estudiat anteriorment. En aquest estudi comparatiu, buscarà sobretot respostes per aclarir algunes qüestions relacionades amb la perdurabilitat de les pintures:⁸⁴ “Se pot donar per segur que això no són frescos sinó estucs planxats i això explicaria en certa manera la ventatja seva sobre els frescos italians.” Una altra hipòtesi sostinguda per Aragay és que les cendres del Vesubi van tenir un efecte protector per les pintures, ja que les va allunyar de les mans de la gent i les va ocultar dels efectes de la intempèrie. A més, es mostra convençut que la qualitat dels frescos pompeians és molt superior a la dels frescos de l'Escola Toscana, gràcies a la deguda proporció de calç, a la utilització de pols de marbre com a aglutinant i al fet que les pintures pompeianes eren planxades i polides al foc, amb la qual cosa van ser dotades de total impermeabilitat. En aquesta anàlisi – a banda dels aspectes més tècnics, com ara la força de color que contenen els magnífics “rojos pompeians”– abordarà altres temes relacionats amb la iconografia o l'emplaçament de les pintures. Així, posarà damunt la taula alguns dels aspectes que, segons ell, han fet que l'escultura i l'arquitectura hagin eclipsat injustament l'art de la pintura:⁸⁵

“El lloc que va ocupar la pintura en aquells temps no era ni de molt el que li corresponia entre la majestat de la arquitectura i de la escultura. Y la seva qualitat està íntimament lligada amb el lloc que havia escullit i amb la concepció que l'animava. La pintura no tractava de representar d'una manera viva i profunda els espectacles de la realitat sinó que era feta tota de caprici i de lleugera banalitat en consonància amb el seu esquisit i deliciós presiosisme.” (Pompeia, 13-IX-1916)

Aragay, per tant, lamenta que una pintura de tanta qualitat fos relegada, massa sovint, a llocs de poca entitat, la qual cosa comportava l'elecció d'uns temes que no passaven de l'anècdota i la banalitat:⁸⁶

“I mentres la pintura entre flors garlandes i colors opulents coquetejava en les cambres convertintles en estotjos finíssims per guardar doncelles coquetes, la escultura sortia al carrer i's redressava en el foro treient de la obscura presència del bronze la fatxa austera dels homes de govern amb tota la profunda expressió del seu tipu vivent.” (Pompeia, 13-IX-1916)

Totes aquestes dissertacions s'aniran confirmant a mesura que l'artista visita les diferents cases (la casa d'Apol·lo, la de Meleagre...) i termes (termes Estabianes, termes del Forum...), que és on es concentra la major part de les pintures murals, cadascuna de les quals amb diferents estats de conservació. Així, per exemple, quan visita la casa dels Vetti queda fascinat davant la qualitat tècnica i l'excel·lent conservació dels frescos: “En la casa dels Vetti hi ha deliciosíssimes pintures (...) i per cert en un estat de conservació frapant.

⁸⁴ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Pompeia, 10 de setembre de 1916.

⁸⁵ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Pompeia 13 de setembre de 1916.

⁸⁶ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Pompeia 13 de setembre de 1916.

Aquestes obres son executades per un artista excelent d'una abilitat que supera la de tots els altres pintors que varen deixar rastres que avuy siguin visibles en la ciutat de Pompeia". En canvi, lamenta el mal estat dels finíssims relleus en estuc que decoren els murs i les voltes de la Terma Estabiana.

A banda de la pintura mural, Aragay reflexiona sobre altres temes d'interès que també ocupen un lloc destacat en el diari, com ara algunes qüestions d'ordre urbanístic que tornen a ser una excusa per criticar durament l'espai urbà de Barcelona: "Pompeia es una ciutat en runes pro la ruina de Barcelona es mes gran que la de Pompeia (...) La ruina de Barcelona es irreparable es una ruina edificada no es aquesta ruina que con mou, es la ruina que fa plorar als seus fills i que fa riure als forasters." (Pompeia, 14-IX-1916). Així mateix, també analitza altres aspectes més concrets de l'arquitectura pompeiana, com ara, l'enginy constructiu d'unes columnes amb arestes –fetes amb maons de terra cuita– que hi ha a la basílica. L'interès que li desperta aquesta tècnica constructiva fa que en prengui nota i faci alguns esbossos i esquemes al diari (fig. 38), la qual cosa és poc habitual en el manuscrit. Amb tot, però, es plany de veure que les columnes són despullades de l'estuc original que les cobria. La utilització del maó de terra cuita a Pompeia és un fet que mereix l'atenció de l'artista, que l'identifica amb l'arquitectura industrial de Barcelona i, en particular, amb les grans xemeneies que aleshores omplien el cel de la ciutat.

Més enllà de l'estricta anàlisi de l'obra d'art, hi ha un aspecte que Aragay destaca en el diari i que és digne de ser comentat com a fet conclouent d'aquest capítol dedicat a Pompeia. Es tracta de la pròpia actitud com a visitant. La mirada de l'artista –que es passeja entre les ruïnes resseguint aquells carrers empedrats, deserts i plens de sargantanes– no és una mirada romàntica, no és una mirada buida, ni és, tampoc, la mirada del típic *flâneur* decimonònic. Aragay, compromès amb uns ideals socials i culturals, és un viatger que cerca la veritat d'un model estètic que va clavar les arrels molt fondes a Itàlia i que encara es fa visible a tantes ciutats amb el seu llegat exemplar. La posició d'Aragay –plena de ressonàncies ideològiques– no tindrà res a veure, doncs, amb l'actitud de l'antic viatger aristocràtic, ni amb la del típic esperit aventurer prenyat de romanticisme, ni molt menys encara amb la banalitat contemplativa del turista.⁸⁷

"Me perdoni la vila de Pompeia la meva especulacio. Jo no soc tant desinteressat com aquests promesos o nuvis que venen a passejar el seu romanticisme en les historiques ruïnes, jo no soc el seu contemplador extassiat que s'abandona al seu extraordinari encis. Jo vinc aqui a furgar entre les ruïnes per trobarhi, no l'encontre de la seva dolorosa desfeta sino l'encis de la seva construccio, no el misteri de la seva mort sino el de la seva vida per trovar els camins per ahont se cerca el seu antic esplendor i caminar en ells." (Pompeia, 11-IX-1916)

⁸⁷ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Pompeia 11 de setembre de 1916.

3.11 Roma, la grandesa i la majestat de l'art etern

“Soc a la ciutat de la grandesa i de la magestat, enva l'art barroc volia ferme dir aquestes paraules avans d'arribar a Roma. Are despres de veure el coliseu i les dugues columnes de Traja i de Marc Aureli i despres de veure l'arc de Constanti, aquestes paraules me surten del cor. Hi ha moltes altres coses a Roma que cerquen de compararse amb aquestes per fer d'aquestes coses tota una ciutat pro mes amunt o mes avall defalleixen per el cami.” (Roma, 21-IX-1916)

El patrimoni arquitectònic de Roma descobreix al visitant una nova concepció de “grandesa” que reclama unes notes de revisió i d'anàlisi al diari. Roma mereix un punt i a part. Aragay sap prou bé que la “grandesa de l'art” no es una qüestió de dimensions i que no és subsidiària, en cap cas, del caprici ornamental o de la fastuositat decorativa; sinó que existeix una concepció de “grandesa artística” que es plasma o que s'expressa a través de la senzillesa i l'austeritat monumental. Aquesta cohabitació entre “grandesa” i “senzillesa” en l'art és un fet que, en aparença, pot resultar contradictori en el temperament creatiu d'Aragay. És en aquest sentit que l'artista sent la necessitat de posar en net certes consideracions d'ordre estètic tenint en compte tot allò que ha après durant el viatge. Arribats en aquest punt, cal una posició ferma i coherent, cal destriar el gra de la palla, cal aclarir –com si diguéssim– que un cavall esdevé “gran” i “majestuós” pel sol fer de ser cavall i no tant per la sumptuositat de les borles, els serrells i les cintes. El propi Aragay, en referir-se al monument de Vittorio Elmanuele II, aixecat a la plaça de Venècia de Roma reconeix que: “El seu tamany supera la seva grandesa (...) i quan el tamany no s'ompla am la grandesa sembla tot ple de vent.” (Roma, 21-IX-1916). Així, a partir de les experiències més recents, l'artista explica com l'esperit senzill de Gozzoli o la claredat i la humilitat de Fra Angelico assoleixen aquesta quota de grandesa, de la mateixa manera que afluïa, per exemple, entre els vestigis de l'antiga Pompeia. L'art no es fa gran afegint o engreixant-lo, l'art esdevé realment majestuós quan és planificat o concebut a través de la puresa, la serenitat, l'ordre i la raó dels antics mestres. Per contra, les pretensions de grandesa d'aquell barroc enorme, dinàmic, dispers i capritxós –que fins fa poc li feia l'ullet a Aragay però que ja havia començat a avorrir a Gènova i a Nàpols– suposarà l'antítesi de la “grandesa monumental” de Roma: una grandesa senzilla, austera, assossegada, harmònica, bella.

Malgrat que la reflexió d'Aragay ens pugui suggerir, a voltes, un obstacle insalvable amb el seu passat més immediat, la ciutat de Roma, amb tot l'esplendor monumental, es revela i es confirma com la viva imatge de la “veritable grandesa artística”. Aragay, que pren l'exemple de Roma com a referent i estímul –però també com a perill–, explicarà en el diari:⁸⁸

“Si en la intensa i feliç tranquil·litat que caracterisa l'art del 400 a Florencia vareig trovarhi tots els encisos del esperit sencill del Gozzoli o tota la Angelical claretat del Angelic per dur remey al meu esperit com per mostrarli les eines del art alcansades amb una humilitat i una sencillesa may sommiades per mi. Si a

⁸⁸ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Roma, 21 de setembre de 1916.

Pompeia havia vist una ordenació i una mesura en les coses, que'm feien penedir dels meus excessos i m'ensenyaven una norma de grandesa que jo mai havia concebut. I si a tot arreu havia vist llessades com defectes vulgars les característiques del meu esperit, ara per primera vegada les he trobades a Roma. Pro no descabellades i foribundes i perdudes en un barroc odiós sino quietes i sossegades amb una grandesa solemne, que si jo no havia vist mai ni concebut, l'havia somniat. Quan ja començava a duptar de mi mateix davant de les represalies constants que ploïen sobre el meu esperit, ara sento la primera paraula de coratge. Sembla com si Roma em digues:

—Ja has patit prou minyó, has vist obres maravolloses a la toscana sense cap de les característiques teves. Has vist coses odioses a tot arreu d'un barroc ignominios a Genova i a Nàpols en que totes les teves qualitats hi eren sepultades i mortes. Ara Roma te les ensenya per primera vegada viventes com a cosa bona i lloable i com a cosa eterna. Aquesta es la lliça més perillosa que has rebut perquè ella et dona la raó i molts d'aquesta feta n'han esdevingut folls.” (Roma, 21-IX-1916)

Certament, després de veure com llurs pretensions artístiques defallien davant de l'obra dels mestres del Renaixement, Aragay, a la fi, trobarà justificades a Roma algunes de les seves qualitats. Si bé el temperament i la força creativa de l'artista hauran de passar pel sedàs de la serenitat i la sobrietat expressives, Aragay es farà seva aquella concepció de “grandesa clàssica” que conté l'arquitectura del coliseu, la columna Trajana o l'arc de Constantí. D'aquesta manera “els treballs curulls de grandesa i majestat” —tal com havia definit Francesc Pujols l'obra d'Aragay, durant l'exposició de 1913, a les Galeries Laietanes— trobaran una via d'expressió pròpia en constatar, a més, que la serenitat de Fra Angèlic i la senzillesa de Gozzoli poden anar de bracet amb la majestat del Coliseu romà. En una carta adreçada al mateix Pujols, des de Roma, Aragay explica la seva “troballa” de manera molt semblant a com ho expressa al diari. D'entrada, Aragay fa visible la seva petitesa artística en veure's superat per la mà inabastable dels grans mestres de la Toscana:⁸⁹

“He vist les meves qualitats rebregades al contemplar obres que s'havien convertit en admirables allunyant-se sempre de les característiques del meu temperament i'm feia l'efecte de que havien anat treient d'aquelles obres tot lo que hauria pogut ser meu ó recórrer vagament l'aspecte del meu esperit, com si tot lo meu i lo que's relaciona amb mi fos despreciable.”

Seguidament, amb tota la humilitat —i conscient que el camí de l'art no és cosa fàcil ni en els moments on hom creu haver vist un índex de llum—, l'artista revela a Pujols l'èxit del seu descobriment a Roma:

“Pro després he vist les meves propies qualitats portades en professo solemne aixecades altes i engrandides. Pro quan he vist les meves propies qualitats practicades regenerades i engrandides casi be em feien por de tanta majestat com tenen. I per això ni quan me donen la raó estic content.”

⁸⁹ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Roma, 20 de setembre de 1916.

Finalment, sense perdre de vista les profitoses lliçons de Fra Angèlic i amb la imatge del Coliseu com a icona d'aquesta "nova" concepció de grandesa, Aragay tempera el seu ànim per començar a fressar, amb esperances renovades, el torturat camí de la creació artística:

"Fra Angelic me doblegava amb les seves paraules clares i tranquiles la meua furia de grandesa era impotent per contestarli pro he trovat el meu abogat es el coliseu romà: que'ls immortals discuteixin entre ells i ens deixin tranquils. Jo he trobat a Roma un gran descarrec. El grandíós, l'imponent, el magne, el magestuos coliseu de Roma parla per mi i jo escolto la veu del Angelic desde dins de una de les arcades del gran amfiteatre com si fos el dolç cantar d'una sirena i la reposta sonora i ressonant del Colisseu com la veu de Jove que ompla el cel i la terra."

Amb tot, però, més enllà de les obres que hem esmentat com a "inaugurals" en la seva arribada a la ciutat, el prodigi més gran de "grandesa" que veurà Aragay a Roma són els frescos de Miquel Àngel pintats a la Capella Sixtina (fig. 41). Segons Aragay l'obra de Miquel Àngel és una "obra completa", on les arts de la pintura i l'arquitectura interaccionen en perfecta harmonia. A la Capella Sixtina no hi cap signe d'ornamentació innecessària i els artificis del barroc – inexistents– no han pogut contaminar aquell conjunt de la seva sobrietat exemplar:⁹⁰

"Alla la pintura es fa mestresa de l'arquitectura tot adornantla sense que mai se vegi enlloc un moment de discòrdia. No hi ha allà or que llui ni draps penjats ni cap ornament, la pintura s'ho ha pres tot per ella i la llum no sembla entrar per les finestres sino que sembla viva i encantada en els murs. Solsament la dirtribució del sostre ja es cosa de meravellarse ella dona a tot el conjunt una harmonia extraordinaria i cada figura ompla el seu espai amb una gracia i una mesura incomparables. Això es una obra complerta i es l'interior mes bell de llum i de color que jo hagi vist." (Roma, 21-IX-1916)

Durant les hores d'estudi a la Capella Sixtina, Aragay farà diverses aportacions d'ordre estètic, però també, com és habitual, farà algunes observacions de tipus tècnic com ara els efectes de l'encens i del fum dels ciris que havien escampat, arreu, una ombra que perjudicava les pintures, sobretot, les del Judici Final. Aragay, és clar, va veure les pintures de Miquel Àngel molts anys abans que s'iniciessin els treballs de restauració.⁹¹ Tampoc no s'està d'introduir algunes reflexions de caire històric que afecten el desenllaç de la pintura del Renaixement. L'artista reprèn, d'aquesta manera, les consideracions que ja havia plantejat a Orvieto duran la visita a la Catedral, on va tenir ocasió d'estudiar els frescos de l'Apocalipsi, pintats per Luca Signorelli. Aragay considerava aquest pintor, junt amb Miquel Àngel, el darrer alè del Renaixement. Darrere d'ells –malgrat les esforçades temptatives del Manierisme– ja no hi va haver ningú. És per aquest motiu que Aragay

⁹⁰ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Roma, 21 de setembre de 1916.

⁹¹ La restauració de les pintures va començar l'any 1964 amb els frescos de les parets, i es va allargar fins al 1974. Posteriorment, entre 1980 i 1984, es va restaurar la volta, i el 1990 es va restaurar el "Judici Final".

considera la Capella Sixtina com la coronació del Renaixement italià. El camí que s'havia iniciat amb Duccio i Giotto quedava estroncat en el geni de Miquel Àngel:⁹²

“La capella Sixtina es la corona del renaixement al cap damunt d'aquet camí prodigios que va del Giotto fins a Miquel Angel. Jo que he vist are a Italia aquet caminar maravellos a traves del temps arrivo a la fi de manera normal i esguardo a la una els frescos de Giotto a Sta Creu de Florencia i els de Miquel angel en la capella Sixtina i penso en tots els prodigis que entre un i l'altre adornen el camí maravellos. I si Giotto va desvetllar la adormida sensibilitat italiana Miquel Angel va coronarla despres en el Vatica d'una manera grandiosa i imponent. Pro les ultimes paraules de Miquel Angel son les ultimes del desvetllament del Giotto entre aquets dos homes encara hi ha un lligam profunde hi ha un fil que's trenca en la capella sixtina en la ultima i magestuosa paraula del renaixement de la pintura d'Italia. Despres d'aixo tot s'ha acabat la gent ha esguardat marvellada la capella sixtina sense recordarse del Giotto i d'això n'ha sortit l'art del barroc.” (Roma, 4-X-1916)

Aragay, en la seva reflexió, lamenta l'error comès pels artistes que van succeir Miquel Àngel, els quals només van considerar el “geni individual” o el “talent únic” de l'artista sense tenir en compte les bases que sustentaven el seu art. D'aquesta manera, eren oblidades les qualitats d'artistes com Duccio, Giotto o Fra Angelico, que són els que van desvetllar l'exquisida sensibilitat italiana i que són, en conseqüència, aquells que van il·luminar el camí de l'art del Renaixement. Miquel Àngel, amb el seu geni incontestable, va eclipsar la glòria dels seus antecessors, esborrant, així, el camí que ell mateix havia recorregut. És per aquest motiu, segons explica Aragay, que els “successors” de Miquel Àngel han caminat a les palpentes darrera seu.⁹³ “Tots els esforços que s'han fet despres de miquel angel per engrandir el seu geni s'han disolt en la confussio i no han servit sino per oblidar aquella linea profunda que passa per Miquel Angel i arrela en el geni del Giotto.” (Roma, 4-X-1916)

La constatació d'Aragay, a més, tornarà a ser un pretext per carregar durament contra l'esclat del barroc: “El barroc es fill de Miquel Angel pero ell no es certament el seu pare”. Segons Aragay, els artistes del barroc van menystenir els fonaments essencials de l'estètica del Renaixement. D'aquesta manera, algunes de les connotacions classitzants basades en la senzillesa, la calma, la serenitat, l'ordre o la raó, eren substituïdes per l'efectisme, la teatralitat o la disbauxa expressiva. Si bé, els “successors” de Miquel Àngel es van fixar en la força expressiva que contenen les figures de la Capella Sixtina o en la volumetria dels cossos pintats per Lucca Signorelli a Orvieto, aquests no van ser capaços de copsar, realment, la seva “grandesa” mesurada, serena, austera i lliure d'ornaments. Segons Aragay, Miquel Àngel va ser l'artista més

⁹² ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Roma, 4 d'octubre de 1916.

⁹³ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Roma, 4 d'octubre de 1916.

gran, però no pot ser considerat un “mestre” ja que no va ser capaç de vetllar per la continuïtat del seu art:⁹⁴

“Els barrocs no varen trobar en miquel angel aquell mestre pacient i tranquil que asserena la turbació dels esperits confosos, no hi varen trobar al home humil que predica les normes del bé que conve a tots sino que varen trobar el geni descarnat i bruncent que enlaira les normes clares dels seus mestres amb el seu geni omnipotent. Per això el giotto era un mestre i era un exemple i per això Miquel Angel no’s pot pendre per mestre en exemple sino que es per admirarlo i callar.” (Roma, 4-X-1916)

La fesomia de Roma, com en totes les ciutats, és el resultat d’una determinada planificació i evolució urbanística, amb les seves places i carrers i amb un perfil arquitectònic que ha bastit els edificis segons les conveniències, els gustos o les modes de cada etapa de la història. Aragay, en aquest sentit, sempre estableix a Roma un joc a tres bandes. D’una banda, posa en valor el llegat artístic de l’antiguitat –que és en paraules seves el de la “Roma dels Cèsars”–; d’altra banda, es refereix a la significació de l’art del Renaixement inspirat, necessàriament, en aquell primer –i que anomena com a “Roma del Papes”–, i finalment, com a oposició als dos primers, sempre apareix el “contrapunt barroc”, aquell art que, segons Aragay, trenca la tradició i l’hegemonia del classicisme de la ciutat eterna. Així, per exemple, en una descripció de la ciutat de Roma al diari –després d’una visita a San Pietro in Montorio– es fa evident el contrast que estableix entre les obres d’inspiració clàssica i les de matriu barroca, essent aquestes últimes motiu de discòrdia estètica amb la resta de la ciutat: “Desde alla un hom veu que al damunt d’aquella agusta roma dels cesars ni ha crescut una altra la Roma de les cupules del Renaixement tambe aquesta plena de grandesa pro enterbolida massa aviat per la afectada grandilocuència de l’art barroc.” (Roma, 24-IX-1916) Una altra descripció de la ciutat, torna a posar en evidència aquesta pugna on el classicisme entra en conflicte amb el barroc: “I entre aquests palaus i aquets jardins i han les grandioses iglesies amb les seves cupules grans i magestuoses que amb les seves línies pures duen remei i calma al barroc barroer deles seves estatués dretes sobre nuvols de pedra. Devia ser l’art barroc el primer de dur al damunt de la pedra les voluptuoses línies dels nuvols de tardor...” (Roma, 27-IX-1916)

El contrast entre allò que s’ajusta als cànons estètics del classicisme i allò que s’hi oposa esdevé, cada vegada més sovint, un exercici recurrent en les pàgines del diari. Aquest fet intensifica –com si no hagués quedat prou clar– el rebuig frontal de l’artista vers aquell barroc que, fins no fa massa, havia modelat els trets essencials del seu temperament artístic i que, en conseqüència, era ben present en tants dels seus dibuixos, il·lustracions, pintures o ceràmiques. Queda clar que a Itàlia Aragay avorreix el barroc. Res no l’atura per carregar durament contra el barroc més “barroer” –com sol dir–, però tampoc no s’està de carregar contra algunes obres reconegudes i considerades com a autèntics referents d’aquesta categoria estètica. Bon

⁹⁴ ARAGAY, Josep: *L’arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Roma, 4 d’octubre de 1916.

exemple d'això és la percepció que tindrà en visitar la plaça de Sant Pere del Vaticà (fig. 44), on criticarà sense concessions l'obra de Bernini:⁹⁵

“(…) les dugues grans ales que entornen la plaça a dreta i esquerra amb els seus quatre rengles de grandioses columnes tenen un no se que de pesant i feixuc. Les columnes se sobreposen les unes a les altres fent un munt informe i faltat de gracia i les estatués que volten en el cim son faltades no ja del aplom i de la gravetat dels sants sino fins hi tot d'aquella gravetat propia dels cesars. Aquestes estatués se velluguen massa, gesticulen massa i moltes tenen els gestos tant cercats, tant abusivament contorsionats que sembla que ballin.” (Roma, 24-IX-1916)

En aquest mateix sentit, critica la disposició de les estàtues que coronen la façana de Sant Pere: “(les estàtues) al damunt de cada columna o pilastra de la fatigada simetria donen per resultat un gran desordre.” Aquesta percepció contrasta amb la que rebrà Aragay a la Plaça del Campidoglio, projectada per Miquel Àngel, on les estàtues, al seu parer, rematen admirablement els tres magnífics edificis que l'envolten. Aquesta plaça mereix tots els elogis de l'artista per la disposició harmònica dels diferents elements (l'escalinata, l'estàtua eqüestre de Marc Aureli...) en benefici de tot el seu conjunt.

Pel que fa a la basílica de Sant Pere (fig. 42), Aragay n'elogia la grandesa i l'esveltesa arquitectònica (“El tamany mes inaudit s'ajunta amb la lleugeresa mes gran”), amb les arcades immenses i amb la presència imponent de la cúpula de Miquel Àngel, que considera “un prodigi de prodigis”, malgrat que fou daurada i decorada posteriorment amb “mosaics infeliços i banals”. Les noses del barroc tornen a trencar, per tant, la pretesa harmonia del conjunt. Aragay, a l'interior de Sant Pere, continua la seva croada particular contra el barroc:

“Sant Pere del Vaticà es una meravella pero els seus murs son plens d'estatués abominables de monuments indignes i res de lo que hi ha adintre colobra de manera prou directe amb el conjunt (...) L'art barroc ha adornat aquet temple amb una infinitat d'exesos. No es exagerat dir que hi ha una infinitat de esculptures que acaben per fer riure tant les seves contorsions exagerades i indignes.” (Roma, 24-IX-1916)

Aquestes consideracions tornen a reflectir, per tant, el rebuig de l'artista vers un art que ja l'havia turmentat a Gènova i a Nàpols i que ara veu multiplicat, amb tot el seu esplendor, en un dels temples més emblemàtics d'Europa i del món. La fastuositat decorativa del barroc, doncs, tornava a desdibuixar l'hegemonia de les formes d'inspiració clàssica –projectades en aquest cas per Bramante, primer, i per Miquel Àngel, després– i avortava, definitivament, la possibilitat d'assolir la unitat i l'harmonia entre les arts. Aragay conclou la seva visita a Sant Pere dient:⁹⁶

⁹⁵ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Roma, 24 de setembre de 1916.

⁹⁶ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Roma, 24 de setembre de 1916.

“La decoració del interior de Sant Pere no es encertada en res, la escultura no hi ha col·laborat be ni la pintura tampoc. Enva s’han omplert els murs de marbres rics i en va s’han adossat aquí i alla monuments i mes monuments als papes”. (Roma, 24-IX-1916)

Un dels episodis més durs contra l’art del barroc que hi ha en el diari –i que Aragay escriu “en fret” ja que aquell dia no havia fet cap visita susceptible d’encedre el seu ànim fins a tal extrem– demostra que la posició de l’artista, en aquest sentit, es converteix, sistemàticament i simptomàticament, en una autèntica obsessió.⁹⁷

“L’art de barroc es indigne. Recordo els dies llunyans de Gènova i me recordo de Nàpols pro lo mes repugnant del art barroc ha quedat a dins dels temples en la pintura i en la escultura. Sota aquestes cupules magestuoses que son la maravella de la roma del 600 i ha veritables munts de inmundicia de vana sumtuositat de desordre i de confusio. Entrar en aquests temples es una cosa desagradable. La seva sumtuositat banal enutja fins a indignar (...) Enlloc els ulls poden reposar tranquils això es una tortura tot es mesqui i miresable...” (Roma, 27-X-1916).

Durant una visita a Sant Joan de Letran –on torna a aparèixer, arreu, el fantasma del barroc–, l’artista farà evident la contradicció que hi ha entre les actuals percepcions i el “passat” barroc de la seva pintura. Aragay es mostra contrariat i incòmode davant d’aquesta dualitat irreconciliable, però declara, amb radical convenciment, haver avorrit de forma definitiva aquesta tendència artística.⁹⁸

“Jo que m’havia sentit dir barroc l’he aburrit per sempre i no puc creure que en mi i aigín a un mateix temps els germens de lo barroc i l’odi per ell.” (Roma, 3-XI-1916)

Si bé aquesta “topada” amb el barroc no havia transcendit públicament –almenys de moment–, sí que era ben coneguda la bel·ligerància d’Aragay en contra de determinades propostes de l’art modern i, molt especialment, vers els moviments que s’arregleraven dins de l’avantguarda europea. Va ser, precisament, durant una visita a la Galeria d’Art Modern de Roma, que l’artista tornaria a destapar la caixa dels trons per combatre, durament, les inèrcies de la pintura moderna. Així, després d’una visita malhumorada i plena de retrets, Aragay escriu: “Avui he anat a veure la Galeria d’art modern i n’he sortit desballestat. Alla hi he vist representat el mes gran desordre i la mes espantosa confusio. (...) He vist obres de una nulitat imponent n’he vist d’altres fetes amb extraordinaria abilitat pro enlloc he trobat una espurna de simplicitat viventa. Aquests quadres son fets per barallarse els uns amb els altres (...) He sortit d’alla dintre ple de mal humor” (Roma, 29-X-1916)

⁹⁷ ARAGAY, Josep: *L’arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Roma, 27 d’octubre de 1916.

⁹⁸ ARAGAY, Josep: *L’arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Roma, 3 de novembre de 1916.

Cal recordar, en aquest sentit, que moltes de les crítiques que desautoritzaven el darrer assaig d'Aragay, *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat* (que, com ja s'ha explicat, és el text de la conferència pronunciada per Aragay amb motiu de l'Exposició d'Art Nou Català de Sabadell), responien, precisament, al menyspreu que l'artista havia manifestat vers l'Impressionisme, el Cubisme o el Futurisme. El llibre, que s'havia acabat de publicar quan Aragay ja era de viatge, seria durament contestat pel sector crític més receptiu amb les noves propostes artístiques i amb la pintura moderna francesa⁹⁹ en particular. Aragay podrà llegir aquestes crítiques gràcies als retalls de premsa que li envien els amics. De fet, la correspondència d'Aragay, durant els dies d'estada a Roma, és un clar reflex del rebombori que s'havia generat a Barcelona immediatament després de la publicació de la conferència. Així, per exemple, en una carta adreçada a Jaume Bofill i Mates, des de Roma, Aragay escriu: "M'han enviat retalls d'algun diari en que m'he vist mes imbecil de lo que soc; veig que ningu s'ha volgut entretenir a considerar les meves propies idees i s'han estimat mes colpejarme de dret." En una altra carta, adreçada a Francesc Pujols, també des de Roma, Aragay es refereix igualment a aquest fet:¹⁰⁰ "Per cert que'm venen de tot arreu noticies de que la meva conferencia ha convertit els meus enemics en un exercit aguerrit i tinc una gran satisfacció perque sempre el bulto de la Victoria depen del bulto del enemic i are ja comensa a ser del tamany que'm correspon i mereixo sense que sia de la calitat per inquietarme." Les pàgines del diari també es fan ressò de les airades crítiques que rep Aragay arran la polèmica publicació del llibre: "He rebut notícies de Barcelona i m'han enviat d'alla dalt retalls de diaris de la publicacio de una conferencia meva, en termes tant despreciatius que si hagues d'anar a cercar el meu esperit alla ahont l'han colocat hauria d'anar sempre amb el cap baix per cercarlo en les escombraries." (Roma, 14-X-1914). Cal dir, però, que els judicis crítics més durs –tal com ho evidencia la premsa del moment i tal com ho manifesta el propi Aragay en una altra carta¹⁰¹ adreçada, en aquest

⁹⁹ En un article de Romà Jori (sense signar), publicat a *Vell i Nou*, a propòsit del llibre d'Aragay, llegim: "I encara que (Aragay) a Itàlia no hagi pogut trobar les obres dels mestres impressionistes francesos, haurà pogut comprendre que les seves ires contra aquest art semblen infantils, i en lloc d'impressionar fan somriure." Vegeu: "Un llibre de Josep Aragay", *Vell i Nou*, any II, núm. 32, 1-IX-1916, pàg. 32.

¹⁰⁰ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Roma, 15 d'octubre de 1916.

¹⁰¹ Carta de Josep Aragay a Joaquim Folguera. Roma, 12 d'octubre de 1916. En aquesta carta llegim: "Amic Folguera: He rebut la vostra carta del 3 i us donc les gracies per les noticies que'm doneu per l'exit del meu llibre. Per en Nogues habia sapigut alguna cosa de lo que'm deien i el meu germa m'havia enviat el retall de vell i nou de manera que ja fa dies que'm xiulen les orelles. Suposo que amb un reclam aixis l'editor deu haber fet un bell negoci com ja habiem previst. A pesar de tot jo estic tranquil d'esperit i molt bo de salut i altra feina se m'ha girat aqui que pensar en en Jori i l'Apa als quals per unic castic els voldria aqui dintre del colosseu o de la capella sixtina perque vegessin tot lo miserable del seu esperit com jo he pogut comprovar amb mi mateix que fins are no he comensat a serenarme pero que estic segur que ells no's reserenarien mai mes, per la sencilla rao de que no han estat mai serens. L'Apa defensa les seves pintures defensant l'impressionisme i fa molt santament pro l'Apa hauria de pensar que per defensar les seves pintures lo primer que hauria de fer es tornarse germanofil ja que el seu art mes aviat sembla Coche que res mes. En quan a n'en Jori que'm diu que no tinc coneixement ni experiencia vos sabeu que no fa altra cosa que dir lo que sent a dir sense tenir gaire en compte ni el propi coneixement ni la propia experiencia. Devant de dos enemics aixis me sembla que lo mes prudent es emvainar la espasa per no fer un paper ridicul combatent amb semblants personatges. No obstant personalment i privadament he contestat a n'en Jori dienli que celebraba molt que el meu llibre l'hagues fet somriure, perque poques coses en el mon es poden vantar de semblant prodigi i que com a bon amic seu sempre preferia ferli passar una bona estona que un moment amarg. I altres coses per l'estil. En quant a l'Apa res. Se que ell es massa bilios per no haberse eccedit i naturalment els seus exessos caurant al seu damunt mateix. L'Apa te costum de tirarse terra als ulls. Perque doncs amargarli l'agonia? Lo del Apa no he pogut llegiro. Me sap grau que en Lopez Pico hagi interceptat els articles o notes de que ne parlen perque potser aixi hauria precipitat la gran batalla..."

cas, a Joaquim Folguera—, provenen dels seus enemics ancestrals, Romà Jori i Feliu Elies (Joan Sacs). Aragay, en aquest sentit, assegura que els dos crítics no mereixen cap mena de credibilitat, amb la qual cosa decideix no perdre el temps replicant-los: “I com que jo crec que mai serà bo per un combatent un concell enemic continuo fent els meus preparatius de batalla sense cuidar-me dels enemics que perden el temps ocupant-se massa de mi i poc d’ells mateixos.” (Roma, 14-X-1914).

Les crítiques rebudes no canviaran, doncs, l’opinió d’Aragay vers la pintura moderna, ans al contrari. Emparat per la majestat monumental de Roma, l’artista critica la pintura moderna, precisament, pel fet d’haver-se allunyat massa de l’esperit clàssic del Coliseu, edifici que és utilitzat de forma reiterada com a icona de la veritable “grandesa” de l’art. Així ho expressa en una carta enviada a Francesc Pujols des de Roma, en la qual aprofita per reivindicar, en aquesta mateixa línia, que l’anhel de grandesa que destil·la la seva obra plàstica cal cercar-la, igualment, en la solemnitat que té el Coliseu de Roma:¹⁰²

“El concepte modern de la pintura s’ha allunyat molt del coliseu, la pintura ja no te res en ella que pugui fer viure aquesta emocio que hom experimenta davant d’aquesta mole prodigiosa. Jo tenia raho: es a n’aquesta emocio estetica que jo no he volgut mai renunciar com hi ha renunciat molt temps tot l’art llatí. La contemplació dels grans mestres en la pintura de la escola toscana m’havia fet pensar que potser efectivament jo havia desvariejat somniant en una solemnitat que ells no tenen pro que aquí en el coliseu hi he tornat a trovar aquell aire de professo, com deia en Nogues, que havia estat la meva característica. Are veig que l meu defecte no es l’aire de professo sino una deficiencia d’esclat com sol succeir en les profesons de barri.” (Roma, 20-IX-1916)

Un curiós episodi succeït a la mateixa Roma demostra, en aquest mateix sentit, que l’oposició d’Aragay vers la pintura moderna francesa admet certs matisos i que no és, en conseqüència, una reacció visceral. Per entrar lliurement als Museus Vaticans li va ser requerit un permís especial (fig. 39) que va haver de tramitar a través de l’Acadèmia Espanyola de Roma. Allà és rebut pel director de la institució, don Eduardo Chicharro, amb el qual mantindrà una llarga i interessant conversa sobre art. Aragay explica en el diari la sorpresa del director en saber que ell mai no havia estat a París, a diferència de la majoria d’artistes catalans, els quals sentien una gran afecció per la pintura francesa. Chicharro considera poc originals els pintors catalans moderns per ser “molt aficionats com els francesos a les petites notes de color”. Aquesta pràctica, segons el director, no feia res més que “empetitir” la visió de la pintura. Chicharro, a més, li diu a Aragay que, si realment admira la Capella Sixtina, no negarà que el camí per tornar a aquell gran esplendor no consisteix en entretenir-se a pintar dues pomes tota la vida (en clara referència a les famoses pomes de Cézanne). Aragay, li dona la raó en part, però adverteix que hi ha molts pintors que emprenen grans composicions sense saber pintar una poma. Continua replicant el director que els problemes que resolen els pintors espanyols (tot reivindicant l’exemplaritat de Zuloaga) són més importants que els que resolen els pintors francesos. Aragay, en clara defensa de la pintura

¹⁰² Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Roma, 20 de setembre de 1916.

francesa, i utilitzant les “dues pomes” de Cézanne com a metàfora de l’art modern, assegura: “jo senyor crec que valen mes dugues paraules sinceres i veritables que tot un llibre de mentides.” Podríem dir, per tant, que les circumstàncies del “debat” situen Aragay, de manera excepcional, al costat d’una pintura que sempre ha combatut. Ell mateix ho reconeix en el diari amb aquestes paraules: “Veusaqui com abuy jo m’he convertit en defensor de la pintura francesa (...) i l’he defensat amb tot el convenciment amb que sempre l’he combatut.” Cal apuntar, malgrat tot, que la centralitat que havia ocupat la figura de Cézanne en la conversa –molt ben considerat per l’òrbita noucentista, gràcies a la seva proposta de síntesi entre allò clàssic i allò modern– podria justificar perfectament la seva posició insòlita. Amb tot, Aragay posa punt i final a les notes del diari d’aquella jornada “content d’haver pogut defensar un dia lo que els meus amics defensen sempre.” (Roma, 26-IX-1916)

Si bé aquesta conversa podria ser considerada de relativa importància, és ben segur que per Aragay va tenir un significat especial, ja que va inspirar, molt probablement, els primers versos d’un poema titulat *Natura morta* que formarà part del recull que publicarà el 1918 (*Itàlia: poemes*):

“Jo voldria saber pintar molt bé una poma,
sense oblidar per’xo la majestat de Roma.”

En aquests versos –d’alt contingut ideològic–, Aragay reivindica la pervivència del classicisme (“la majestat de Roma”) com a base essencial per a qualsevol proposta artística moderna. Aquest ideal de “classicisme modern” (que podem relacionar, com ja hem apuntat, amb alguns aspectes de la pintura de Cézanne) posa en valor la pràctica d’un art “fet avui” però inspirat sempre en els antics ideals.

Aragay, d’altra banda, veurà amb frustració com la “pervivència física” del llegat grecoromà ha estat malmesa, massa sovint, pels efectes de l’oblit i de l’espoli. Si bé, quan visita el Fòrum és capaç de reviuire amb entusiasme tota la glòria del passat i imaginar l’esplendor dels antics edificis, també lamenta, profundament, tot l’abast de la seva destrucció insalvable: “Res en el mon es tan doloros com contemplar aquest desballastament que ompla de desolacio tota la majestat del foro i els seus temples” (Roma, 23-IX-1916)

Hi ha, a més, altres qüestions relacionades amb la preservació del patrimoni de la ciutat que també preocupen l’artista, com ara la readaptació d’alguns edificis d’època antiga. Aquest fet –més enllà de les esmentades ingerències del barroc– és ben visible en edificis com l’antic mausoleu d’Adrià, reconvertit en residència-castell (Castello de Sant’Angelo) per ordre dels papes. De la mateixa manera, les columnes de Trajà i de Marc Aureli –amb una iconografia destinada a projectar el poder dels emperadors i a preservar llur memòria a través de les seves gestes heroiques– van ser coronades per ordre del Papa Sixte V amb les estàtues de Sant Pere i Sant Pau, tergiversant, així, el seu significat original. Aragay es refereix a aquest fenomen amb les següents paraules:¹⁰³

¹⁰³ ARAGAY, Josep: *L’arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Roma, 30 de setembre de 1916.

“En aquesta lluita de magnificència dels cesars i dels papes per la grandesa de roma els papes han sigut els últims de parlar i per això sembla que tinguin raho, en el castell de sant angel com en les columnes de marc aureli i del Traja convertides en peus majestuosos de les imatges de Sant Pere i Sant Pau.” (Roma, 30-IX-1916)

En un altre nivell –però sempre defensant la primàcia de la unitat entre les arts com a condició indispensable per assolir la plenitud artística–, Aragay es plany que determinades obres exposades als museus perdin el sentit i l’harmonia que tenien quan eren exhibides en el seu lloc d’origen. Recordem la preocupació mostrada per l’artista davant les obres procedents de Pompeia exposades al Museu Nacional de Nàpols. Aragay contempla a Roma amb la mateixa afectació les escultures gregues dels museus Vaticans, arrencades del seu emplaçament original:¹⁰⁴

“Com devien ser admirables aquells temps enque aquestes armoniques obres gregues eren al seu lloc i voltades d’un ordre i d’una claretat i d’una harmonia...” (Roma, 6-X-1916)

Amb tot, Aragay expressa la seva admiració davant d’algunes obres de referència com ara l’Aproximenos de Lissip, el Dorífor de Policlet, l’Apol·lo Belvedere o el Laocoont, entre tantes altres escultures: “sembla mentida que la vida pugui palpar en tanta perfecció sense agitar els membres d’aquestes figures magnes”. En el Museu Capitolí tampoc no estalviarà elogis en contemplar la bellesa de la “Venus Capitolina”, la còpia hel·lènica de la Venus de Cnido esculpida per Praxítel·les. A propòsit d’aquesta escultura, Aragay escriu:¹⁰⁵

“La gràcia més esquisida en el seu posat escayent per tots els indrets l’harmonia més esbelta en les seves proporcions i la vida més intensa en el seu modelat que palpita com la carn que te tota la tendror i tota la terçura d’un cos juvenil i tota la ufana d’un cos arribat a la perfecció suma. Alla no hi ha quedat un reco de marbre tot ha estat convertit en una cosa viva i palpitant sota la proporció més justa i equilibrada que’s pugui concebir.” (Roma, 9-X-1916)

Interessat per estudiar noves composicions de pintura mural, Aragay visita Santa Maria d’Araceli amb l’objectiu de veure l’obra de Pinturicchio. L’artista considera aquests frescos molt millors que els del museu de la biblioteca de la catedral de Siena. Amb tot, però, la presència del barroc a l’interior del temple torna a destorbar la mirada d’un visitant que ara, amb evident resignació, afirma: “... be veig prou que’l barroc a Roma ha fet destrosses com a Nàpols i ja’m preparo a noves i grans desilusions.” (Roma, 9-X-1916). Decidit, malgrat tot, a resseguir la petjada deixada per Pinturicchio a Roma, visita l’església de Santa Maria del Popolo, on podrà estudiar els frescos excel·lents que hi ha a la volta del cor i en una de les capelles. La qualitat d’aquelles pintures i, sobretot,

¹⁰⁴ ARAGAY, Josep: *L’arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Roma, 6 d’octubre de 1916.

¹⁰⁵ ARAGAY, Josep: *L’arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Roma, 9 d’octubre de 1916.

les que analitza d'aquest autor a les estances del Vaticà (fig. 40), el porten al convenciment que moltes obres atribuïdes a Pinturicchio (“d’aparatosos banalitats impropies del autor”) van ser executades per la mà de deixebles poc experimentats. L’obra de Pinturicchio a Roma fa que Aragay el reconegui, definitivament, entre els millors pintors que ha estudiat.¹⁰⁶

“...de mica en mica vaig veient ascendir el nom del Pinturicchio a la alsada d’ell mateix (...) els seus conjunts produeixen una sensació d’abric i d’intimitat inimitables. És admirable el veure tot el prodigi de que es capassa la pintura al convertir els murs i l’ambient en obra d’art de tal manera que la llum quant travessa la finestra ja no és més la llum de fora ni el mur una de les parts constructives de la cambra sino que totes dugues coses s’abandonen en mans de la pintura i van y venen alla ahon les mena el geni magestuos del Pinturicchio...” (Roma, 11-X-1916)

A banda d’aquests moments que podríem considerar com a “sessions de treball” –i ens referim a les hores d’estudi en els museus o a les llargues estones dedicades a analitzar els frescos d’una església determinada–, l’artista aprofita per conèixer Roma pam a pam. Amb una mena de predisposició –gairebé malaltissa– per emocionar-se a cada racó de la ciutat, Aragay omple d’anotacions el diari fent referència a la bellesa i a la monumentalitat de les places, les fonts, els jardins i els diferents edificis de la ciutat (Plaça d’Espanya, Fontana de Trevi, Termes de Caracalla (fig. 43), Teatre Marcello, Palau de la Cancelleria...). Però Aragay, que també se sent “atrapat” per altres sensacions relacionades amb l’ambient, amb el clima, amb les amistats que ha fet a la pensió¹⁰⁷ o amb ritme quotidià dels romans, ens diu: “Cada dia estic més enamorat de Roma”, o bé “Roma és admirable, estic tan enamorat d’ella que no sabré com fer-ho per abandonar-la. I ha en ella quelcom de més bell que ella mateixa que no pot explicar-se. És alguna cosa que no es feta ni dels emperadors ni dels papes que és imperceptible i que surt en lo més pregon de l’anima...” (Roma, 25-X-1916). I així, l’artista, conscient que assisteix cada dia a un espectacle únic, reconeix tot l’abast del seu atordiment: “son masses sensacions s’empenyen les unes a les altres. El meu esperit ha entrat en una mena d’aturdiment indescriptible i son moltes les emocions que no tindran temps d’aclarir-se al ombra de les que m’han invadit en les hores de contemplació del colisseu i de la capella sixtina.” (Roma, 17-X-1916)

Tot aquest joc d’emocions, però, tindrà un moment de màxima intensitat quan l’artista visita el Panteó. Així ho explica en el diari i així apareix transcrit en una de les dues úniques jornades del viatge que Aragay publicaria a *La Revista* en tornar a Barcelona. Aquesta jornada del viatge –que cal subratllar de manera especial ja que va ser escollida per Aragay entre totes les altres vivències per tal que fos publicada– il·lustra, sobretot, l’admiració que sentia per Rafael, en una visita al Panteó, un dia plujós del mes d’octubre. Aragay, d’entrada,

¹⁰⁶ ARAGAY, Josep: *L’arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Roma, 11 d’octubre de 1916.

¹⁰⁷ D’entre totes les coneixences que Josep Aragay farà a la pensió, cal destacar l’estreta relació que l’artista estableix amb una jove estudiant de lletres que anomena “Bebè Blanc”.

quedarà fascinat per l'arquitectura del temple que es barreja amb els efectes de la llum i de la pluja en un espectacle únic, commovedor, irrepetible.¹⁰⁸

“He entrat avui al Panteó per veure com la llum pàl·lida d'un dia així entrava, barrejada amb la pluja fina, per l'obertura del centre de la cúpula enorme. Feia això un efecte raríssim i summament atractiu. Cap més obertura no hi ha enlloc sinó aquella, allà dalt, per on la llum entrava cristal·lina dintre de cada gota d'aigua. De les portes immenses una sola era badada dos pams per al pas.” (Roma, 18-X-1916)

El Panteó de Roma –una de les construccions més representatives de l'època d'Adrià, i que va ser convertit en església de Santa Maria degli Martiri, per Bonifaci IV, el 608– havia impressionat Aragay. El visitant, després de travessar el pòrtic monumental de columnes que precedeix el temple circular, entra en un espai únic, enorme, dominat per la perfecció geomètrica de la gran cúpula semicircular decorada amb cassetons. L'única entrada de llum, que és a la part més alta de la cúpula, té una obertura de gairebé nou metres de diàmetre. Aragay, sota el gran òcul –construït per suggerir el contacte directe amb el cel– sembla perdre tots els punts de referència amb l'espai exterior.¹⁰⁹

“Un cop a dintre, un no sap si ha davallat dins un pou sota terra o si la terra s'ha enfilat entorn bastint la rotonda fins a la gran obertura del cim que esguarda com un ull immens el cel en el zenit i ara llagimeja. La llum hi entrava avui amb una suavitat encisadora, i tota la que duïen les gotes d'aigua no podia augmentar-la, sinó que s'estrellava a terra amb elles i es dissipava per art d'encantament.” (Roma, 18-X-1916)

El terra i les parets del Panteó són decorats amb marbres de colors. El perímetre del temple és delimitat per un tambor articulat, rítmicament, per columnes i pilastres amb capitells corintis. Aquest parament circular conserva en tot el seu recorregut l'ordre, la regularitat i la simetria. Entre els elements que l'estructuren cal destacar els panteons de Vittorio Emmanuele, d'Humbert I i Margarita de Savoia i, sobretot, la tomba de Rafael que, en paraules d'Aragay “és allà dintre per fer honor als reis”. Aragay, davant la tomba, recorda amb emoció el gran mestre i la seva obra.¹¹⁰

“Davant de l'urna de les seves cendres no podia contenir l'emoció que experimentava al pensar en ell, en les seves obres i en la seva mort prematura.

¹⁰⁸ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Roma, 18 d'octubre de 1916. Vegeu, també: *Dues jornades del Diari de viatge a Itàlia, del pintor Josep Aragay. Roma, 18 d'octubre de 1916*. “La Revista”. Quaderns de publicació quinzenal. Any VI, núm. CXII, maig de 1920 (pàg.125). El text que citem, en aquest cas, és la versió del diari que es va publicar a “La Revista”, que es correspon, gairebé, de forma literal, amb el text manuscrit del diari.

¹⁰⁹ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Roma, 18 d'octubre de 1916. Vegeu, també: *Dues jornades del Diari de viatge a Itàlia, del pintor Josep Aragay. Roma, 18 d'octubre de 1916*. “La Revista”. Quaderns de publicació quinzenal. Any VI, núm. CXII, maig de 1920 (pàg.125). El text que citem, en aquest cas, és la versió del diari que es va publicar a “La Revista”, que es correspon, gairebé, de forma literal, amb el text manuscrit del diari.

¹¹⁰ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Roma, 18 d'octubre de 1916. Vegeu, també: *Dues jornades del Diari de viatge a Itàlia, del pintor Josep Aragay. Roma, 18 d'octubre de 1916*. “La Revista”. Quaderns de publicació quinzenal. Any VI, núm. CXII, maig de 1920 (pàg.125). El text que citem, en aquest cas, és la versió del diari que es va publicar a “La Revista”, que es correspon, gairebé, de forma literal, amb el text manuscrit del diari.

És encara allà dintre tan jove com el dia que va morir. Hom no pot llegir el seu nom damunt la pedra del sepulcre i pensar en unes cendres informes, sinó en la seva divina gràcia, en la seva obra prodigiosa i en el seu propi retrat, encisador de la Galeria “degli Uffici” a Florència, on immortalitza el seu esperit davant del seu rostre mateix fent viure la seva carn amb la glòria de la seva gràcia.” (Roma, 18-X-1916)

Aragay es refereix a les cendres de l’artista, suposem, per la inscripció que hi ha sota l’epitafi on diu: OSSA ET CINERES RAPH. SANCTII. URBIN, que vol dir: “Ossos i cendres de Rafael Sanzio d’Urbino”. Aragay, que reconeix haver viscut al Panteó un dels episodis més intensos del viatge, no pot contenir l’emoció en veure la tomba d’un dels seus artistes de referència:¹¹¹

“Estava talment commogut, que quasi les llàgrimes m’espurnejaven en els ulls i he hagut d’anar-me’n del Panteó. Feliços els que poden resar un fervent parenostre per a la salvació de la seva ànima: jo, davant del seu sepulcre estava certament envaït d’una profunda emoció religiosa; però si hagués gosat, de per mi que hauria demanat a Déu una missa de misericòrdia i al damunt de la tomba de Rafael hi hauria deixat caure dues llàgrimes, no de pietat ni de commiseració sinó d’amor infinit, d’admiració profunda i d’humiliació davant d’aquest home que va tenir força per a dur a les mans la grandesa del seu esperit (quan Déu la hi havia donada tan grandiosa i feixuga de dur) fins a donar-la al mon per salvar-la de la seva mort prematura i dur-la a la vida i a l’admiració eternal.” (Roma, 18-X-1916)

Josep Aragay finalitza el relat d’aquesta jornada a Roma, amb un elogi a les paraules que el Cardenal Bembo havia gravat damunt la tomba de Rafael: “ILLE HIC EST RAPHAEL TIMVIT QUO SOSPITE VINCI / RERUM MAGNA PARENS ET MORIENTE MORI”, que Aragay tradueix¹¹² en els següents termes: “És Rafael que reposa aquí: La Natura va témer, mentre ell va viure, de ser vençuda per ell, i, a la seva mort, de morir amb ell”. Així, en referència a l’epitafi, Araray ens diu:

“Sentia en tot jo com una mena d’admiració i de respecte per aquest home que tant fi esmolava el propi esperit escrivint això damunt la tomba de Rafael. Car és aquest el secret de la seva immortalitat, perquè o havien de morir plegats o viure tots dos.” (Roma, 18-X-1916)

Podríem dir, de forma concloent, que aquest episodi concentra tota l’admiració que l’artista sent per Rafael, una admiració que ja havia manifestat davant del famós autoretrat que hi ha a la Galleria degli Uffizi, o durant les visites a les estances vaticanes quan veia “aquell prodigi d’armonia viventa que es la Escola

¹¹¹ ARAGAY, Josep: *L’arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Roma, 18 d’octubre de 1916. Vegeu, també: *Dues jornades del Diari de viatge a Itàlia, del pintor Josep Aragay. Roma, 18 d’octubre de 1916*. “La Revista”. Quaderns de publicació quinzenal. Any VI, núm. CXII, maig de 1920 (pàg.125). El text que citem, en aquest cas, és la versió del diari que es va publicar a “La Revista”, que es correspon, gairebé, de forma literal, amb el text manuscrit del diari.

¹¹² Hi ha moltes versions d’aquesta traducció al català. Per contrastar la versió d’Aragay, transcriuré la que ens proposa Narcís Comadira a *Camins d’Itàlia*: “Aquí hi ha aquell Rafael pel qual, mentre era viu, la Natura va témer ser vençuda i, quan ell moria va témer morir”. Veieu, COMADIRA, Narcís: *Camins d’Itàlia*. Ed. Ara llibres, SL, Badalona, 2005. (pàg. 96)

d'Atenes" i, sobretot, durant l'estada al Museu de la Vila Borghese, quan es refereix a un retrat del Perugino (fig. 45) –fet per Rafael– com una de les obres més vives i palpitants del gran mestre. També veurà els frescos que Rafael va pintar al Palau de la Farnesina, però lamentarà que la participació dels deixebles hagués “enterbolit” la seva obra. Aragay, davant l'obra de Rafael, es queixarà sovint del “prejudici” que havia provocat la intervenció dels deixebles (de la mateixa manera que passava, com ja hem vist, amb l'obra de Pinturicchio), per culpa dels quals el llegat del mestre es presenta confús i desigual. L'obra de Rafael, en conseqüència, també és motiu d'alguns comentaris negatius. Així, per exemple, quan veu la *Fornarina*, a la Galeria Barberini, assegura que “les carns d'aquesta dona semblen de cera d'un modelat tan suau que enutja anant del clar a l'obscur com damunt d'una superfície estàtica i morta.” (Roma, 29-XI-1916). Val a dir, per contra, que l'obra de Miquel Àngel –a diferència de la de Rafael– s'emporta, sempre i sense excepció, els millors elogis i consideracions. A San Pietro in Vincoli, quan veu el famós *Moisès* esculpit per Miquel Àngel, Aragay reconeix: “Perque les obres de Miquel angel m'han d'alterar així? La meva admiracio mes profunda se barreja amb una tant profunda sensacio d'espant i si el meu amor propi no'm vetlles ploraria com una criatura.” (Roma, 26-XI-1916)

Seguint amb el seus estudis de pintura mural, anirà a Sant Climent per veure els frescos de Massacio que hi ha a la capella de la Passió. L'obra de Massacio, malgrat la mà dels restauradors, és considerada d'un “interès excepcional”. Aragay, que compara els frescos de l'església baixa de Sant Climent amb els que el mateix Massacio havia pintat a l'església del Carmine de Florència (“Aquests frescos me fan recordar de Florencia i fan que jo des de Roma l'anyori...”), no dubta a incloure el gran mestre entre els seus artistes predilectes. Aragay reacciona de manera semblant quan visita la Galeria Doria Pamphili, on veurà el retrat d'Innocenci X fet per Velázquez: “es una de les obres capitals de pintura i de profunditat que jo hagi mai vist”. En aquest retrat de Velázquez, segons Aragay, “tot tendeix a cercar la vida no sota un prurit banal d'embelliment sino en la entranya mes profunda de la materia mateixa.” (Roma, 3-XII-1916). Com hem vist, no és la primera vegada que l'obra de Velázquez (sense oblidar mai la figura de Goya¹¹³) mereix el més alt reconeixement d'entre tota la pintura espanyola.

A banda d'estudiar les diferents tècniques de la pintura, l'escultura, l'arquitectura o la ceràmica, cal deixar constància també de l'interès mostrat davant d'altres disciplines artístiques tan diverses com l'art del mosaic o l'art de la jardineria. Cal esmentar, en el primer cas, l'admiració que sentirà Aragay davant dels mosaics que decoren les esglésies de Sant Climent, Santa Maria Major, Sant Joan de Letran, Sant Pau extramurs o Santa Maria in Trastevere, entre d'altres: “Quan s'ha vist el prodigi de decoracio que formen aquets mosaics en els absis respectius un sent creixer l'amor per aquest art exelent i sublim que te tota la dolçura de calitat del teixit i tota la duresa del esmalt”. (Roma, 9-XII-1916). I cal esmentar, sobretot, les referències fetes per Aragay davant de les “arts del jardí”, una altra de les pràctiques artístiques heretades

¹¹³ Aragay s'havia referit a Francisco de Goya com un dels seus artistes de referència en el capítol II, del seu darrer assaig. Vegeu, doncs, ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. “Publicacions de la Revista”, Barcelona, 1916. (capítol II)

de la tradició clàssica que nodreixen el Noucentisme. Durant una visita de dos dies a Tívoli, Aragay contemplarà –a més de l'espectacle natural de les seves cascades– el joc de l'aigua que fan els brolladors i la disposició harmònica i ordenada que formen les plantes i els arbres dels jardins de la vila d'Este. L'artista constata, a més, la diferència que hi ha entre les arts plàstiques i les arts del jardí, assegurant que aquestes últimes fan art posant en ordre les coses vives i no com la pintura o l'escultura que fan art valent-se de matèries mortes:¹¹⁴

“Aquí el gran artista que va concebir la villa d'Este, no va cuidar-se com nosaltres de dur la vida a les matèries mortes sino que's va cuidar de posar en ordre les coses vivents. Potser en aquesta ordenació de la vida mateixa hi ha, lo que podríem dir el segon ideal del art, ja que el primer es el de cercar la vida perquè l'ordre sense ella es tan fàcil i pueril com la disciplina en un exercit de soldats de plom. Aquesta es me sembla la diferència essencial que va del art del jardí a les seves germanes de la plàstica, que en comptes de dur la vida dels cosos vivents a les matèries mortes pren les matèries vivents en els mateixos cosos vivents.” (Tívoli, 1-XII-1916)

Aragay, en clau ideològica, es refereix a l'harmonia de les plantes i els xiprers arreglats de la vila d'Este com a veritables icones de l'estètica classicista. Així, la natura ordenada, civilitzada i mediterrània –solidària amb l'escultura i l'arquitectura– s'imposa al caos i a la barbàrie dels boscos i les selves del nord, on els arbres creixen a l'arbitri de la natura, sense la intervenció de la raó de l'home, sense ordre ni concert. L'ordre del classicisme, per tant, s'imposa al desordre del romanticisme. L'espectacle dels jardins de la vila d'Este és tan “gran” que Aragay s'atreveix a equiparar-lo amb l'art de la tragèdia clàssica, on els xiprers esdevenen els principals actors de la representació i l'arquitecte és convertit en dramaturg:¹¹⁵

“Alla els arbres no son com en els boscos, viuen, es veritat, de la seva vida real pro en un ordre i una ordenació que no es mai somniada en la selva. En la vila d'Este els arbres representen una tragèdia que no es la propia sino que es escrita per aquell gran ingeni que va concebir aquest consorci admirable i mai vist ni igualat de la arquitectura constructiva, la arquitectura dels jardins quel construcció es deixada en molta part al albir de la mare natura. Els arbres alla son com els actors que amb la propia vida fan viure la concepció mes gran dels grans artistes que escriuen o han escrit per la escena. I els xipreros de la vila d'Este son els millors actors del mon representant la millor comèdia que mai s'hagi escrit.” (Tívoli, 1-XII-1916)

Cal dir, d'altra banda, que l'única cosa que distraurà Aragay de les profitoses i enriquidores visites a Roma, és l'acceptació d'un encàrrec de la Diputació de Barcelona. Tot i que s'havia proposat no dibuixar ni pintar res durant el viatge, Aragay consent concursar en l'elaboració d'un projecte de tapís, que en cas de ser acceptat, servirà per fer els cartrons que s'hauran de teixir a l'Escola de

¹¹⁴ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Tívoli, 1 de desembre de 1916.

¹¹⁵ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Tívoli, 1 de desembre de 1916.

Bells Oficis. Al mateix temps –gràcies a la influència de Jaume Bofill i Mates– li ha estat comunicada la possibilitat d'accedir a una futura càtedra com a professor de ceràmica en la mateixa escola¹¹⁶. L'artista passarà moltes hores tancat a la seva cambra treballant en el projecte del tapís, però els esforços de concentració no són els desitjats ja que a l'altra banda dels murs de la pensió l'espera tot l'espectacle monumental de la ciutat: “He tornat a passar un altre dia a Roma sense Roma (...) Jo se be prou que no he vingut a Roma a convertir una cambra romana en una sucursal del meu taller.” Aragay comença a treballar en el projecte el 29 de setembre i l'enllesteix el dia 6 de novembre.

En la realització del projecte hi ha, però, una qüestió fonamental que cal destacar. Aquest treball –que hem de considerar com el primer intent seriós de creació després d'abandonar Barcelona– es prefigura com un símptoma real de canvi en l'orientació artística d'Aragay. Així, en el disseny del tapís, l'artista fa un esforç de contenció i evita qualsevol signe d'ornamentació innecessària. Després de la lliçó d'Itàlia, per tant, Aragay depura els barroquismes de la seva obra a favor del traç senzill i de la simplicitat formal. Tal com escriu en el diari, l'artista elimina qualsevol intent de “cosa bonica”: “Continuo treballant en el meu projecte de tapiç i procuro treure del projecte tot l'aire de cosa bonica...” (Roma, 14-X-1916). Aquest fet posa de manifest que Aragay acaba d'encetar una nova via d'expressió que l'acosta a les formes d'inspiració clàssica i l'allunya dels barroquismes que caracteritzaven la seva obra. És important constatar –tal com es desprèn d'una carta d'Aragay enviada a Jaume Bofill– que l'artista es mostra satisfet pel treball que esta realitzant i del camí que acaba d'iniciar:¹¹⁷ “Me sembla que en aquest sentit estic en estat de fer un bon servey a l'escola de tapisseria”.

Malgrat que l'existència d'aquest dibuix fet per Aragay a Roma no ha estat mai provada, tot apunta –segons els resultats de la nostra recerca– que un dels treballs que es conserva en el fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda podria correspondre a aquest projecte de tapís. A banda que és l'únic treball d'Aragay que esta concebut com un tapís (amb l'excepció d'un esbós¹¹⁸ (fig.46) que pertany a aquesta mateixa sèrie), cal assenyalar que les descripcions fetes per l'artista en el diari coincideixen plenament amb el contingut del dibuix en qüestió. Malgrat que el dibuix no està datat, en l'inventari i en les fitxes del museu ha estat catalogat com una obra de 1916, és a dir, l'any del viatge.¹¹⁹

¹¹⁶ En una carta de Josep Aragay adreçada, des de Roma, a Jaume Bofill i Mates, amb data 1 de novembre, de 1916, llegim: “El meu germa m'ha escrit dientme tot quan vos li habieu dit referent a lo de la catedra de ceramica i jo us prometo tenirho en compte i us en donc les gracies.”

¹¹⁷ Carta de Josep Aragay a Jaume Bofill i Mates. Roma, 1 de novembre de 1916.

¹¹⁸ En el fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda existeix un esbós (fet amb tinta i sanguina) que correspon, molt probablement, a una primera sèrie de proves feta per Aragay abans d'investir el projecte definitiu. Aquest esbós –que presenta moltes semblances amb el projecte final– és de pinzellada ràpida i poc definida, amb la qual cosa cal considerar-lo com un preludi del disseny que finalment s'acabaria imposant. L'esbós (fitxa número 57) ha estat inventariat sota el títol de “Siena Medieval” i datat de 1916.

¹¹⁹ L'inventari i les fitxes del museu van ser realitzades sota la supervisió de Marcel·lí Trunas i Clos, amic de l'artista i director del Museu Municipal Josep Aragay de Breda durant la catalogació del fons. En la fitxa número 51, corresponent a aquest “Projecte de tapiç”, Trunas ja apunta la possibilitat que el dibuix pugui ser el que Aragay havia fet a Roma, per encàrrec de la Diputació de Barcelona, l'any 1916.

Tenint en compte que aquest projecte enceta una nova etapa artística d'Aragay i que es tracta de l'únic treball important fet per l'artista en terres d'Itàlia, creiem que val la pena aturar-s'hi i, de passada, intentar demostrar que l'obra conservada al museu es correspon, realment, amb el projecte que li va encarregar la Diputació.

En el dibuix conservat al museu de Breda (fig. 47) observem una escena que podria estar inspirada en l'exterior de qualsevol ciutat italiana d'època renaixentista. Així, en un espai arquitectònic idealitzat i atapeït de figures, Aragay escenifica un gran esdeveniment (que pot ser una recepció, una coronació o un casament), amb una jove parella de prínceps que es dirigeix a una multitud que els espera. Els dos joves són escortats per un soldat i per un personatge de l'església que té l'aspecte del papa Juli II. A través de quatre grans arcs –amb dovelles de marbre blanc i negre– que ocupen el primer pla de la composició, veiem com la ciutadania dóna mostres d'admiració, respecte i pietat als dos personatges coronats que baixen majestuosament unes escales. El personatge masculí, en un gest de cortesia, ha allargat la mà a la noia, que és convidada a baixar els esglaons i mostrada a la congregació.

En segon terme, seguint les línies d'una perspectiva cònica, l'artista situa un edifici noble d'arquitectura civil a l'esquerra, i una altra construcció de tipologia religiosa a la dreta. Al fons s'hi endevina un paisatge rural inspirat, ben segur, en algun indret de la Toscana o de l'Umbria. L'escena, tal com és habitual en la confecció dels tapissos, és rematada per un marc, que en aquest cas és decorat amb motius geomètrics, florals i uns medallons amb retrats masculins i femenins de clara inspiració renaixentista.

A través de les descripcions fetes al diari, hom pot resseguir l'evolució del projecte d'Aragay, un projecte que des del primer moment ja es caracteritza per la presència de tota aquella munió de figures que omplen l'espai central de la composició. En aquestes descripcions, a més, s'hi detecta una voluntat expressa d'eliminar qualsevol signe de confusió i d'excés ornamental innecessari a favor d'un exercici mesurat d'ordre i concreció:¹²⁰

“M'enutgen en els meus mateixos bocets totes aquestes taques rodones que representen rostres de persones i tot aquest garbuig de línies ahont apenes se distingeix la posició de les figures. Quan serà que podré treure els rostres en cada una de les taques i les formes concretes i vives d'entre el garbuig cercant l'efecte de conjunt sino dintre d'ell una vida intensa i profunda per cada una de les parts? (Roma, 29-IX-1916)

Altres descripcions en el diari tornen a evidenciar la importància figurativa del dibuix i posen de manifest les prioritats establertes per l'autor a favor de l'ordre i l'harmonia del conjunt. Així mateix, Aragay expressa el desig d'acabar el projecte i veure com tots aquells personatges prenen vida en els cartrons:

“Alla he dibuixat una infinitat de figures en harmonia les unes amb les altres pro trovo a mancar molt en cadascuna d'elles (...) La meva imaginació les col·loca a

¹²⁰ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Roma, 29 de setembre de 1916.

lloc i la meva memòria els hi don un aire de cosa humana (...) Feliç el dia en que fare els cartrons definitius en que totes aquestes figures hauran crescut tot prenent de la realitat tota la vida que els ulls poden veure i no tant sols la que es conserva en la meua pròpia memòria.” (Roma, 13-X-1916)

Una vegada enllestit el projecte, Aragay torna a insistir en l'ordre, la senzillesa i la claredat que defineixen la composició. Aquestes qualitats, que coincideixen plenament amb les del treball conservat a Breda són, en definitiva, les que han d'inspirar el nou full de ruta de l'artista. Cal afegir, a més, que la utilització del llapis de plom és una altra particularitat coincident entre allò que s'expressa en el diari i el dibuix conservat en el museu:

“He enllestit el meu projecte de tapiç per la diputació de Barcelona. En ell hi he anat ordenant les coses segons la meua concepció de la manera més senzilla que he pogut. El meu llapis de plom sobre paper blanc ha anat distribuint clarament les figures en ordre. No hi ha allà res d'impressionant, res de qualitat, res de llum i ombres, res de misteri i res de vaguetat. Tot és sec aixut i en son lloc, he volgut comensar així cercant una imposició a les meues qualitats i cercant d'expressar-me sense utilitzar-les en poc ni molt. En un projecte lo essencial és purament arquitectònic és la col·locació dels factors per una suma i és l'ordre en cada una de les parts que en art s'ha de concebir abans de que les parts existeixin. Ara aquestes figures encara no són vives però ja tenen cada una el seu lloc. Aquesta vegada no m'he enganyat. He fet el projecte i se que encara no he comensat. He fet un projecte amb consciència i se que el projecte d'una batalla a la victòria hi ha moltes passes. I són aquestes passes precisament les que fare més a gust perquè no he promès res que no fos capaç de millorar, ni he dit res que no sigui capaç de fer. No he fet cap simulacre de batalla he posat l'exèrcit en ordre i només espero la hora d'anar endavant. (Roma, 6-XI-1916)

Aragay és conscient que el disseny d'aquell projecte –malgrat la disposició, l'harmonia i la serenitat de les figures, malgrat la sobrietat dels edificis monumentals que acoten l'escena a dreta i esquerra de la composició i malgrat la suavitat del paisatge que hi ha a l'horitzó– no és suficient per valorar el resultat final d'una obra que encara ha no ha vist la realització dels cartrons ni la confecció final del tapís (“he fet el projecte i se que encara no he comensat”). Com hem vist, l'artista estableix una mena de diàleg molt sincer amb les qualitats “concretes” que té el seu projecte, però que podem utilitzar perfectament per albirar les qualitats “genèriques” que han de definir la seva obra futura: “he posat l'exèrcit en ordre i només espero la hora d'anar endavant.”

Així, més enllà de la identificació de l'obra conservada a Breda amb l'executada per Aragay a Roma, allò que cal destacar és aquesta voluntat de canvi que l'artista es reclama a ell mateix en coherència amb tot allò que ha après a Itàlia. Al nostre entendre, doncs, allò que converteix aquest projecte en una obra de capital importància dins la trajectòria de l'artista és, com ja hem apuntat, la plasmació pràctica d'uns ideals que ha assumit com a propis (l'esperit del classicisme) i el rebuig definitiu d'aquells barroquismes que, fins aleshores, havien caracteritzat la seva obra.

Aquest principi de canvi és, com hem anat explicant, el resultat d'uns quants mesos d'estudi i reflexió. Durant aquest període, Aragay –tal com diu– “engrandeix” els seus ideals, però, també, consegüent amb allò que ha experimentat, creu necessari un canvi d'orientació artística. Tot plegat és, com veurem més endavant, un camí sense retorn. Pocs dies abans d'abandonar Roma, l'artista fa un exercici de concreció en el diari en què col·loca, els uns a sota dels altres, “en forma d'anunci”, els seus mestres de referència i les qualitats de cadascun d'ells. Aquest esquema, exposat com una mena de “declaració de principis”, és el que ha de guiar, segons ell, el seu futur com a artista:

La intensitat del gran Giotto

La gràcia de l'Angelico

La força de Miquel angel

La harmonia dels grecs

La simplicitat de Gozzoli

La vida de Velàzquez

La elegància de Rafael

“Veus aquí un bell anunciat per un vast problema. A quantes coses haure de renunciar? A cap. Jo no renunciare voluntariament a cap encara que'm sien totes negades...” (Roma, 9-XII-1916)

Aragay s'acomiada de Roma exposant en el diari una altra de les lliçons que li ha ensenyat Itàlia. Així, tal com ja havia constatat a Florència o a Pompeia, recorda que l'única forma possible de “construir” una Ciutat és a través de l'esforç col·lectiu i solidari de tots els artistes i, en cap cas, a partir de l'acció individual i aïllada del geni:

“I jo cada dia per els carrers de la meva ciutat (Roma) pensare que en el mon hi ha una cosa mes gran que la obra d'un home quan es la obra de tot un poble.” (13-XII-1916)

3.12 Assís, la senzillesa de Giotto sota l'empar espiritual de Sant Francesc

Aragay, que arriba a Assís el 23 de desembre de 1916, identifica cada racó de la vila i del seu paisatge (fig. 48 i 49) amb l'empremta deixada per Giotto sota la presència espiritual de Sant Francesc d'Assís.¹²¹

“En una gran linea que sembla traçada del Giotto mateix la vall declina fins a la plana. I la vall i la plana semblen cobertes de beatitut. El treballat dels camps sembla humil i pobre com la vida de St. Francesc fent figures simples i dibuixos sencills damunt de la terra que dona viandes frugals a cambi de llargues fatigues. Alla la terra no prepara el banquet d'un príncep sino l'apet auster d'un frare francisca...” (Assis, 23-XII-1916).

¹²¹ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Assís, 23 de desembre de 1916.

Quan visita les dues esglésies sobreposades de Sant Francesc, Aragay assegura que: “En elles he tornat a sentirme banyat en l'aigua clara del Renaixement.” A l'església inferior de Sant Francesc (fig. 50) veurà, en els frescos de Giotto, Lorezetti, Cimabue, Simone Martini i Memmi, “un dels conjunts més prodigiosos que hagi pogut mai alcançar l'art de la pintura”. L'artista relaciona la humilitat de Sant Francesc amb la senzillesa i l'harmonia dels murs, on no hi ha cap indicatiu de desordre ni de confusió. Aragay, davant d'aquelles pintures tan ben conservades, torna a reivindicar la simplicitat i la claredat expressiva en detriment dels excessos ornamentals:¹²²

“Devant d'aquestes admirables pintures d'Assisi la emocio que'm ve de la seva presència sembla agermanarse intimament amb la que experimento tot llegint el llibre prodigios de les floretes de Sant Francesc. En elles no s'hi cerca el valor en l'ornament enriquit, ni en res de lo que mes comuntment solt meravellar i encantar a la gent sino que sembla que en elles se cerqui la simplicitat fins a l'extrem en que la raho de la seva simplicitat extrema fineig per meravellar.” (Assís, 28-XII-1916)

A l'església superior de Sant Francesc dedicarà especial atenció als frescos de Giotto (fig. 51) que, segons diu, “son aquets els frescos mes bribrants que jo mai hagi vist” (Assís, 2-I-1917). Amb tot, a diferència dels frescos de l'església inferior, la humitat ha malmès alguns fragments i les pintures no contenen la intensitat, ni la suavitat de color de les primeres.

A Santa Clara veurà la volta decorada per Giottino i el Crist que, segons la tradició, va parlar a Sant Francesc (fig. 52). La volta pintada per Giottino és, a parer d'Aragay, molt semblant a la que havia pintat Giotto a l'església inferior de Sant Francesc. L'obra de Giottino, que representa, segons Aragay, un altre exemple admirable de l'art florentí, és decorada amb franges fetes de figures geomètriques i variats ornaments que envolten el motiu principal de la composició. Pel que fa al Crist, de factura bizantina, Aragay assegura: “Es la mes bella i la mes profunda imatge de crist que jo hagi vist mai i si Crist degues parlar en la terra sembla que deuria escullir aquesta imatge per propia entre les moltes que corren per la terra.” (Assís, 2-I-1917).

La lliçó de senzillesa que ha rebut Aragay a Assís va més enllà de l'obra que Giotto havia deixat en els murs de Sant Francesc i més enllà de les particularitats de “l'estil natural” que havien acabat caracteritzant l'obra del pintor del Tres-cents. Aquesta lliçó de senzillesa es barreja, com una sola cosa, amb la humilitat espiritual franciscana i amb la simplicitat de l'arquitectura de la vila, que és solidària, alhora, amb el joc d'harmonies del paisatge. Aragay ens presenta Assís, en el tot seu conjunt, com una gran obra d'art construïda amb implacable simplicitat i lliure d'ostentacions:¹²³

“I tot a Assissi sembla unir-se per dur el meu esperit cap a la comprensió dels ensisos de la claretat d'esperit. La vall simple i ample que s'esten davant de la

¹²² ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Assís, 28 de desembre de 1916.

¹²³ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Assís, 2 de gener de 1917.

meva finestra en una sola onada de vanda a vanda, amb els seus rengles simètrics de ceps. Amb els seus prats rectangulars i amb les seves cases grises i sencilles fins a l'església dels àngels avaiç. La simplicitat dels carrers amb els seus edificis sencills. El color dels seus murs de molla de pa moreno i les seves teulades una mica més obscures com la seva crosta. Les pintures del Giotto simples i tranquil·les i profundes representant escenes de la vida de Sant Francesc feta de renunciacions. Les pintures de Lorenzetti i de Simone Martini magnífiques sense ostentació i la Santa Clara de Memmi que sembla com si tota la dolçura dels seus esperits l'hi hagués pujat als ulls per poder ésser pintada en els murs de Sant Francesc..." (Assís, 6-I-1917)

3.13 Perugia, el compendi de Pietro Perugino al cor de l'Umbria

Després de travessar la "bellesa suprema" dels paisatges de l'Umbria, Aragay arriba a Perugia el 8 de gener de 1917. Instal·lat en aquella vila de carrers esglaonats i envoltada de "prodigiosa natura", l'artista es fixarà de seguida en l'edifici de la Catedral i en la gran font monumental dissenyada per Arnolfo di Cambio: "allà es reunida tota la majestat severa i obscura della Perugia gotica..."

Aragay visitarà l'església de Sant Sever per veure els frescos de Rafael i de Pietro Perugino que decoren un mateix mur. El fresc de la part alta, pintat per un Rafael molt jove, és complementa a la perfecció amb l'obra de la part inferior realitzada per Perugino. En observar aquesta obra primerenca de Rafael, Aragay escriu:¹²⁴ "en ell si veu l'inici prodigios del gran pintor d'Urbino qual gràcia comença a il·luminar la part baixa del Perugino quan la llum de la seva gràcia magnífica va cap a la posta. Per això l'aurora i la posta s'assemblen i aquets dos frescos units viuen en harmonia..." (Perugia, 8-I-1917)

La segona visita d'Aragay a Perugia és al "Collegio di Cambio" (fig. 53), on intentarà completar el seu coneixement vers l'obra de Perugino, una obra que és, en paraules d'Aragay, "d'una dolcesa incomparable". Així, en veure "in situ" l'obra del gran mestre, ens diu:¹²⁵ "La més encantadora suavitat invadeix les seves pintures, comença en l'harmonia del seu color camina per damunt de les línies flonges i suaus volta els llavis carnosos de les seves figures i adorna els seus ulls d'un encant profunde..." (Perugia, 8-I-1917). A la sala de l'audiència del "Collegio di Cambio", podrà estudiar amb detall allò que ell mateix qualifica com un dels testimonis més admirables de pintura mural i, dins de l'art de Perugino, un autèntic compendi de la seva obra. L'únic tret que Aragay dedicarà a la pintura del gran mestre de Perugia és la monotonia expressiva, gestual i cromàtica d'unes figures que, a voltes, semblen repetides. Amb tot, reconeix que Pietro Perugino "és el pintor de la melancolia en el seu estat perfecte" i que les seves figures, malgrat tot, "semblen trastornades d'un sentiment profunde i aconsolades alhora d'una conformació que les fa viure de cara al món amb aquesta aparença seva plena de gràcia i de solemnitat." (Perugia, 8-I-1917). Així mateix, Aragay destacarà la capacitat expressiva

¹²⁴ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Perugia, 8 de gener de 1917.

¹²⁵ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Perugia, 8 de gener de 1917.

d'aquest mestre que és capaç transmetre amb tota la fidelitat i amb tota l'emoció allò que ha captat abans amb els seus propis ulls:¹²⁶ “A mi me sembla estrany que la pintura pugui esser tant eloquent. Me sembla estrany que en un mon sense paraules l'esperit huma pugui mostrarse tant complert en cada un dels aspectes del seu estat. D'aixo modernament els pintors en diuen literatura. Pro lo mes cert es que el Perugino es un pintor purissim que sab escriure amb els pincells lo que ha llegit amb els ulls i jo m'he sentit ple de la seva emocio sense llegir ni sense escoltar.” (Perugia, 8-I-1917).

La darrera visita d'Aragay és a la Pinacoteca, on podrà estudiar noves obres de Perugino i també de Pinturicchio, l'altre gran mestre de Perugia. Així mateix, es fixa en una taula de Fra Angelico, de la qual en destaca la presència d'uns àngels molt semblants als que ja havia vist en el gran tabernacle de la Galleria degli Uffizi de Florència.

Josep Aragay, que només serà quatre dies a Perugia, abandona aquesta vila per anar a Arezzo, la ciutat que ha de tancar el seu itinerari. A l'estació, abans de partir, viurà un dels comiats més dramàtics del viatge, un drama provocat, novament, per la tragèdia de la guerra. L'artista veu com una lleva de soldats molt joves de la comarca, que han estat cridats al front, acomiaden les seves dones i els seus fills. Els soldats, arrencats de la família, són obligats a pujar al tren en els vagons de càrrega en què en temps de pau es transporta el bestiar: “Les seves dones ploraven corrent darrera d'ells i els seus fills ploraven de veure plorar la seva mare. Quan el tren se n'ha anat jo mateix estava conmogut.” (Perugia, 11-I-1917).

3.14 Arezzo i la lliçó de Piero della Francesca

La carta de presentació de la vila d'Arezzo (fig. 54 i 55) és, sens dubte, la imponent església de Santa Maria de la Pieve, amb l'altíssim campanar de secció quadrada i amb la típica façana on s'arregleren les tres galeries sobreposades de columnes que Aragay considera d'una “gràcia admirable.”

Amb tot, la visita més esperada per Aragay a Arezzo és l'església de Sant Francesc, on té previst estudiar el cicle de frescos dedicats a la llegenda de la santa creu, pintats per Piero della Francesca, a la capella major del cor. D'entrada, Aragay relaciona aquelles pintures amb les que Luca Signorelli – deixeble de Piero – havia pintat a Orvieto, destacant l'esperit d'innovació que havia caracteritzat els dos artistes: “Dotats l'un i l'altre de l'instint d'investigació i de estudi duen a les seves obres tot un mon de novetat, d'inquietut i de especulació cap a lo desconegut. Son aquets esperits i no altres els qui han fet caminar la visió de l'art cap a les noves fites amb les raríssimes qualitats del llur ingeni preponderant per damunt mateig del seu art i del seu esperit.” (Arezzo, 13-I-1917).

Aragay posarà en valor altres qualitats de Piero della Francesca: “En ell tot es mesurat ordenat i segur i simple fins en les coses de mes complicada apariència”. També fa un elogi a la “originalitat natural” de l'artista i “el seu amor

¹²⁶ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Perugia, 8 de gener de 1917.

per les coses exactes” en referència a llur interès per les matemàtiques o per la perspectiva, qualitats que apropen l’artista al “món real”. Piero, segons Aragay, no cerca les coses boniques, sinó que cerca les coses vives, les coses reals; i és per això que cal trobar el seu prodigi de renovació en la pròpia natura i, no tant, en les qüestions intrínseques de l’art. A propòsit d’això, Aragay ens diu:¹²⁷

“Ingeni poderos que tot ho abarca i tot ho renova, que surt la veu de la realitat en allo mes ocult a la visio del seu temps. La seva extraordinaria força es en la seva contemplació penetrant i en la independència magnífica del seu esperit. La seva pintura no te “cachet” d’època perquè viu de l’entranya més profunda de la realitat. Pier de la Francesca s’estimula davant de la Natura i no davant de l’art perquè en la natura va trovarho tot.” (Arezzo, 13-I-1917).

Aragay, que només serà dos dies a Arezzo, abandona la ciutat, en direcció a Florència, convençut que ha rebut una profitosa lliçó del mestre del quatre-cents: “Adeu sencilla ciutat d’Arezzo i adeu mestre Pier de la Francesca que m’habeu guardat fins avuy un favor que are m’enduc i remercio no voldria res mes sino esser digne de no perdrel per el camí com tants altres l’han vingut a collir i tants l’han perdut.” (Arezzo, 13-I-1917).

3.15 “He tornat aquí per dir adéu a la Itàlia meva...”

“He tornat aquí per dir adeu a l’Itàlia meva sentat dins del portic de l’orcagna en la plassa de la senyoria com el dia primer en que vareig arribar a Florencia per primera vegada.” (Florència, 15-I-1917).

Aragay tornava a Florència per abandonar definitivament Itàlia. El viatge s’havia acabat. Era hora d’acomiar-se, certament, però també era l’hora dels bons propòsits, dels reptes, de les pors. Aragay era conscient que la lliçó d’Itàlia havia de transcendir d’una manera o altra en arribar a Barcelona. Així ho havia promès als amics en les seves cartes i així ho havia expressat una vegada i una altra en les pàgines del diari. El repte, però, no és fàcil, i Aragay ho sap:

“Me’n vaig d’Itàlia am l’esperit oprimat com el d’un arquitecte que surt de l’escola al emprendre la construcció de la primera comanda” (Florència, 15-I-1917).

La idea de revertir el seu aprenentatge a favor de la ciutat de Barcelona és, realment, un fet que l’obsessiona. I, si bé es mostra cegament convençut dels seus progressos, també hi ha la por de no estar a l’alçada de les circumstàncies, de no poder complir amb les pròpies expectatives. Aragay sap prou bé que la majestat de Coliseu o que les lliçons de Gozzoli, de Fra Angelico o de Miquel Àngel no són “exportables” a Barcelona, però és conscient, també, que s’endú amb ell l’esperit mateix que va guiar els grans mestres. I és aquest esperit, de fet, el que ha d’inspirar el “full de ruta” de la seva obra futura. Aragay, escenifica una mena de súplica a la ciutat de Florència –la ciutat que, segons diu, li ha “arrencat l’orgull”– per tal que aquesta li transfereixi, d’alguna manera, tota la seva grandesa artística:

¹²⁷ ARAGAY, Josep: *L’arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Arezzo, 13 de gener de 1916.

“Estimada Florencia, magnifica i maravillosa Florencia perque no’m dones una mica dels beneficis dels teus fills perque pugui durlo a la meva ciutat?” (Florència, 15-I-1917).

Josep Aragay viurà les darreres hores del viatge envaït per una profunda emoció. Així, assegut a la Loggia dei Lanzi, tindrà un darrer record per alguns dels indrets que ha visitat i que ja apareixen en el seu pensament en un to melangiós i nostàlgic. Finalment, abans d’abandonar el país, l’artista escriu els darrers mots del diari amb un seguit de sensacions, propòsits i promeses. Aquesta mena de declaració d’intencions és el darrer adéu a Itàlia:¹²⁸

“Adeu cara i divina Florencia mare dels meus somnis. Des de la teva magnifica plassa de la senyoria dic el darrer adeu a les terres d’Italia, a la seva natura feconda, a les seves maravelles, a tots els meus amics i a la seva dolça hospitalitat. Sentat dins del pòrtic de l’Orcagna esguardava tota la plassa i’m sentia invadit de un respecte tant profund com si fos en un temple. Des de alla em recordava del Colosseo de Roma, de la catedral d’Orvieto, de la plaça del foro de Pompeia, de la plaça del municipi de Siena, de Sant Francesc a Assisi, de la plaça de la catedral de Perugia, del castell nou de Nàpols i de lo que ahir vareig deixar en la vila d’Arezzo. He passat una llarga estona aixis sentat dins del porxo per sentir en mi que havia restat en mon esperit de tot això. Hauria volgut estripar el meu pit per veure que hi havia quedat are desseguida. Per sapiguerho are que encara tinc seny, per poguerho despreciar si no fos digne de tan estupendes i magnífiques fonts. Pero el meu esperit no es dins del meu pit ni es pot veure sense un treball mes pacient i menos angunios i terrible. He de treballar dies i dies sense perdonar llargues i penoses fatigues perque el meu esperit arribi a esser visible i perque es mostri com sia bo o despreciable. Are el meu viatge és acabat en la plaça de la senyoria de Florencia i jo en ella’m prometo anar endavant amb tot el vigor i amb tota la meva força sense mai cansar-me, d’anar endavant perquè anant endevant m’acostare sempre mes als esplendors que he vist i no me’n allunyare may. Perquè per el qui se’n pogues allunyar en anant endavant no hi ha prou gloria en tota la terra ni prou llum en el cel per il·luminar-lo, ni prou Do en els favors de Déu.” (Florència, 17-I-1917).

¹²⁸ ARAGAY, Josep: *L’arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Florència, 17 de gener de 1917.

Figura núm. 1



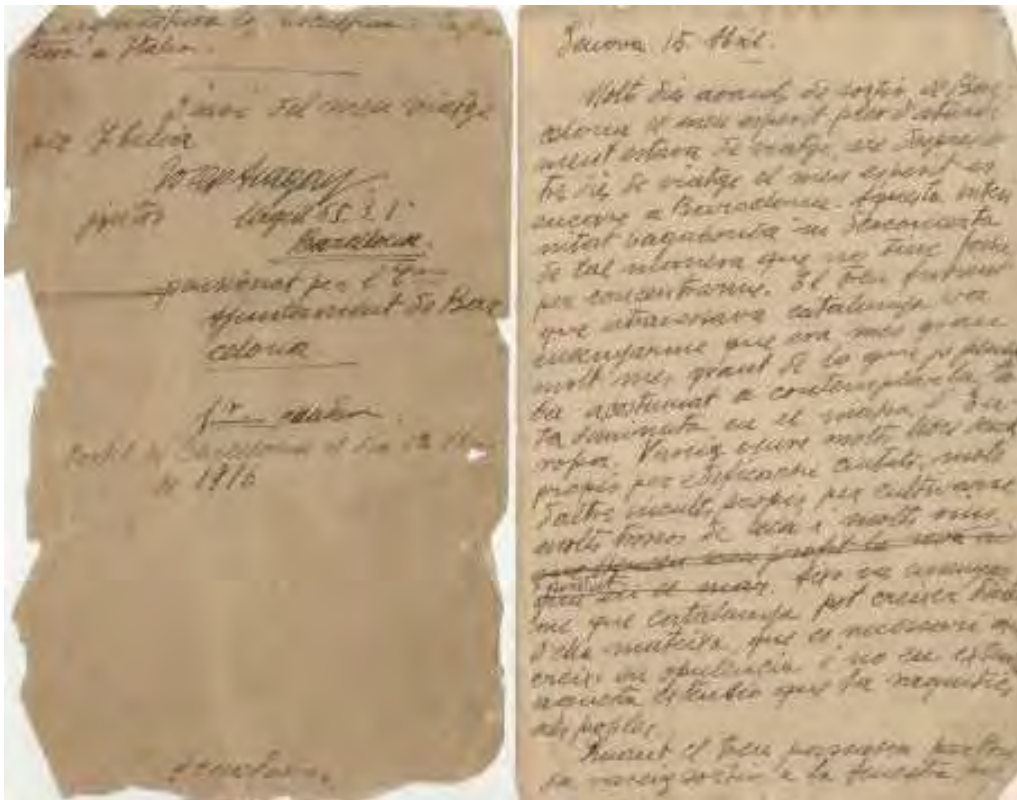
Passaport de Josep Aragay, expedit el 3 d'abril de 1916, per anar a Itàlia, passant per França, amb l'objectiu d'ampliar els seus estudis d'art, gràcies a una beca concedida per l'Ajuntament de Barcelona. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 2



Acreditació expedida, el dia 11 d'octubre de 1916, a favor de Josep Aragay, per poder visitar gratuïtament els diferents museus de la ciutat de Roma. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 3



Josep Aragay: L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia. (1916-1917)



El diari escrit per Josep Aragay durant el viatge a Itàlia (1916-1917) es conserva inèdit al Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 4

Pàgines manuscrites amb alguns apunts que il·lustren el diari de viatge a Itàlia (1916-1917) de Josep Aragay.





Figura núm. 5

Interior de l'església de l'Annunciata de Gènova. Postal comprada per Josep Aragay a primers d'abril de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 6

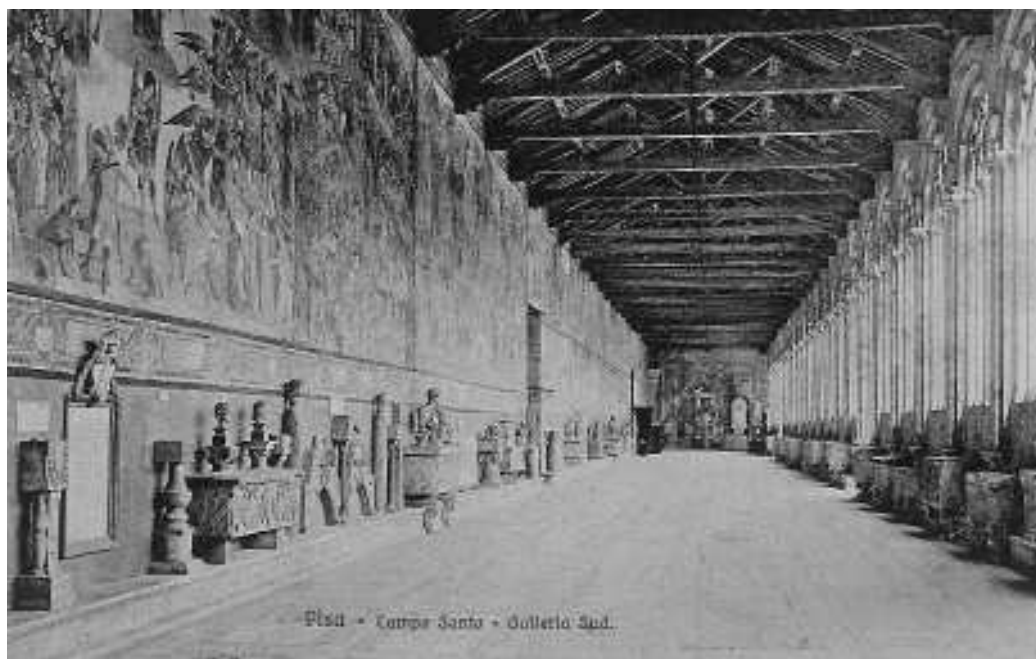
Conjunt monumental de Pisa: campanar inclinat i absis del Duomo. Postal comprada per Josep Aragay durant el mes d'abril de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 7



Autorizació a favor de Josep Aragay per visitar gratuïtament el Camposanto i el Museu Cívic de la ciutat de Pisa. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 8



Camposanto: galeria sud del claustre. Postal comprada a Pisa, per Josep Aragay, durant el mes d'abril de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 9

Benozzo Gozzoli, "Naixement de Jacob i d'Esau". Pintura al fresc (Camposanto). Postal comprada a Pisa, per Josep Aragay, durant el mes d'abril de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 10

Benozzo Gozzoli, "Adoració dels reis mags". Pintura al fresc (Camposanto). Postal comprada a Pisa, per Josep Aragay, durant el mes d'abril de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 11

Buonamico Buffalmacco. Aleshores atribuit a Orcagna, "El Triomf de la mort" (fragment). Pintura al fresc (Camposanto). Postal comprada a Pisa, per Josep Aragay, durant el mes d'abril de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 12



Font amb l'estàtua de l'Abundància (Pierino da Vinci, 1550), situada a la plaça de la Berlina de Pisa. La postal, comprada per Josep Aragay l'abril de 1916, recrea una imatge quotidiana a l'entorn de la font i esdevé un testimoni del monument que va merèixer unes ratlles d'elogi al diari de l'artista:

"He trovat una font bellíssima la qual no es altra cosa que un dau quadrat una mica mes alt que ample amb quatre carotes per les aixetes, damunt d'ell hi ha una columna molt esbelta i fina el peu rodo de la cual es circumnscribit justament en el dau. La columna es jonica damunt del capitell una bella figura de dona jove tenin un corn ple de fruits acaba d'arrodonar el monument tant perfecte de proporcions que sembla tot ell fet de la mateixa pessa i per un sol home. La estabilitat perfecte de l'estàtua que sembla apoiarse en l'anima mateixa de la columna tot tenint un gest doblegat i escayent de coqueteria i de gracia fant d'aquest petit monument una joia mes per Pisa."

Josep Aragay, Pisa, 23 d'abril de 1916.



Figura núm. 13

Acreditació expedida, el dia 30 de juliol de 1916, a favor de Josep Aragay, per poder visitar gratuïtament els diferents museus de la ciutat de Florència. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 14



Proclama futurista de F.T. Marinetti al teatre de la Pèrgola de Florència. L'espectacle és anunciat pel dia 7 de maig de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 15



Plaça i església de Santa Maria Novella. Postal comprada a Florència, per Josep Aragay, durant el mes de maig de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 16



Domenico Ghirlandaio, "El naixement de la Verge". Pintura al fresc situada a la capella del cor de Santa Maria Novella. Postal comprada a Florència, per Josep Aragay, durant el mes de maig de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 17



338. FIRENZE. Chiesa di S. Croce, La testa di S. Giovanni presentata ad Erodiade durante il banchetto. Giotto.
Giotto, "El cap de Sant Joan presentat a Herodes durant el banquet". Pintura al fresc a l'església de Santa Croce. Postal comprada a Florència, per Josep Aragay, durant el mes de maig de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 18



1047
FIRENZE. S. Croce, Capella Baroncelli, La Spazzia della Madonna, Taddeo Gaddi.
Tadeo Gaddi, "Els desposoris de la Verge". Pintura al fresc ubicada a la capella Baroncelli, a l'església de Santa Croce. Postal comprada a Florència, per Josep Aragay, durant el mes de maig de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 19

*Tiziano, "La bella" (fragment).
Galleria Pitti. Postal comprada
a Florència, per Josep Aragay,
durant el mes de maig de 1916.
Fons del Museu Municipal Josep
Aragay de Breda.*



Figura núm. 20

*Miquel Àngel, "David".
Galleria dell' Accademia.
Postal comprada a
Florència, per Josep
Aragay, a finals del mes
de maig de 1916. Fons del
Museu Municipal Josep
Aragay de Breda.*



Figura núm. 21

*Fra Angelico,
"Anunciació" (fragment).
Pintura al fresc. Convent
de Sant Marc. Postal
comprada a Florència,
per Josep Aragay,
durant el mes de juny de
1916. Fons del Museu
Municipal Josep Aragay
de Breda.*

Figura núm. 22



Benozzo Gozzoli, "El viatge dels Reis Mags" (fragment). Pintura al fresc ubicada al Palazzo Medici Riccardi. Postal comprada a Florència, per Josep Aragay, durant el mes de juny de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 23

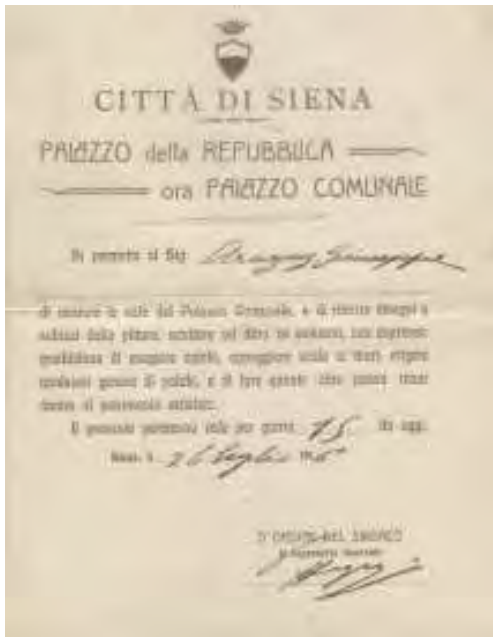


Figura núm. 24



Josep Aragay, apunts del campanar de Siena. Dibuix realitzat el 18 de juliol de 1916 en el diari de l'artista durant l'estada a Siena. ("L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia.")

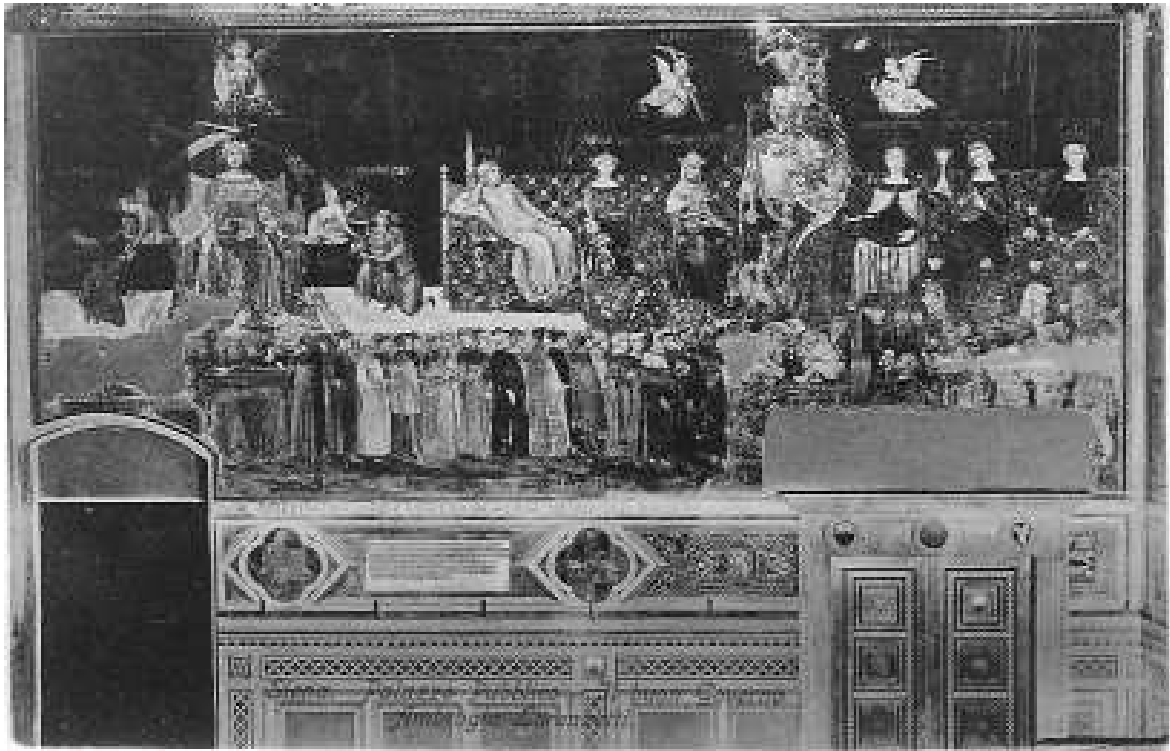
Autorizació a favor de Josep Aragay per visitar gratuïtament el Palau Comunale de la ciutat de Siena. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 25



Duccio de Buoninsegna, revers del Políptic de la "Maestà" amb sis dels vint-i-sis panells que configuren "La passió de Crist" (1311). Museu dell'Opera del Duomo. Postal comprada a Siena per Josep Aragay, durant el mes de juliol de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 26



Ambrogio Lorenzetti : "Els efectes del bon i el mal govern" (1337-1340). Pinura al fresc. Sala de la pau del Palazzo Pubblico de Siena. Postal comprada a Siena per Josep Aragay, durant el mes de juliol de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 27



Ambrogio Lorenzetti : "Els efectes del bon i el mal govern" (fragment de paisatge) (1337-1340). Pintura al fresc. Sala de la pau del Palazzo Pubblico de Siena.



ORVIETO Facciata del Duomo - 3° pilastro
"L'Annunziazione - La Nascita - La Presentazione.."

Figura núm. 28

Escenes de "L'Anunciació", "La Nativitat" i "La Presentació" en els relleus d'una pilastra de la façana de la Catedral d'Orvieto. Postal comprada a Orvieto per Josep Aragay, durant el mes d'agost de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 29

Luca Signorelli. Frescos de "L'Apocalipsi" a la capella de la Madona de San Bizzo (capella nova) de la Catedral d'Orvieto. Postal comprada a Orvieto, per Josep Aragay, durant el mes d'agost de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 30

Luca Signorelli. Frescos de "L'Apocalipsi" a la capella de la Madona de San Bizzo (capella nova) de la Catedral d'Orvieto. Postal comprada a Orvieto, per Josep Aragay, durant el mes d'agost de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 31

Luca Signorelli. Frescos de "L'Apocalipsi" a la capella de la Madona de San Bizzo (capella nova) de la Catedral d'Orvieto. Postal comprada a Orvieto, per Josep Aragay, durant el mes d'agost de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 32



Autorizació expedida a Roma, el 7 d'agost de 1916, a favor de Josep Aragay, per poder visitar gratuïtament tots els museus i monuments d'Itàlia. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

A la dreta: Campanar de Gaeta. Postal comprada, per Josep Aragay, durant el mes d'agost de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 33



Figura núm. 34



"Gaeta te un bellíssim campanar de terra cuita tot rosat (...) Es una obra admirable i originalíssima i ella ma demostrat la gran harmonia amb que viuen el rosa de la terra i els colors dels esmalts que sembla que ornin el campanar amb arrecades agulles i collarets."

Josep Aragay, Gaeta, 14 d'agost de 1916

"Envà un estudiós de les coses d'art cercava a Itàlia una vila obscura i escartada per reposar a tot arreu trovava coses belles i extraordinaries com aquest campanar de Gaeta. Un hom per reposar a de tornar al aixample de Barcelona i pro com reposar alla si no si pot viure!"

Josep Aragay, Gaeta, 14 d'agost de 1916

Josep Aragay: "Dibuix del campanar de Gaeta", 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 35



Castello Nuovo de Nàpols. Postal comprada, per Josep Aragay, durant el mes d'agost de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

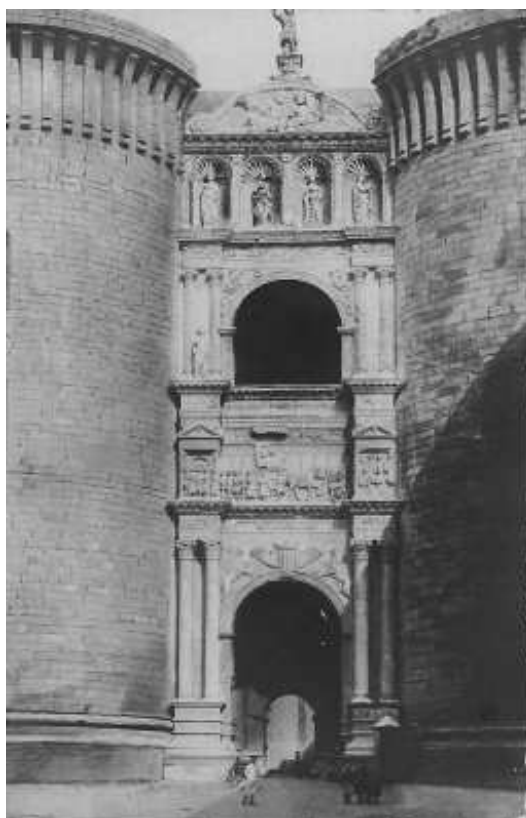


Figura núm. 36

Porta de marbre del Castello Nuovo de Nàpols. Postal comprada, per Josep Aragay, durant el mes d'agost de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

“Entre aquestes dugues torres severes i fortes sense cap ornament s’hi aixeca aquesta gentilíssima porta com un arc de triomf tota esculpida i plena de gracia. Damunt de la porta hi ha una gran finestra i en el cim una figura que a contra cel munta mes enlaire que tot amb la seva finíssima silueta i deixa assota d’ella tota idea de basament i de forsa. Es aquest el millor monument de Nàpols.”

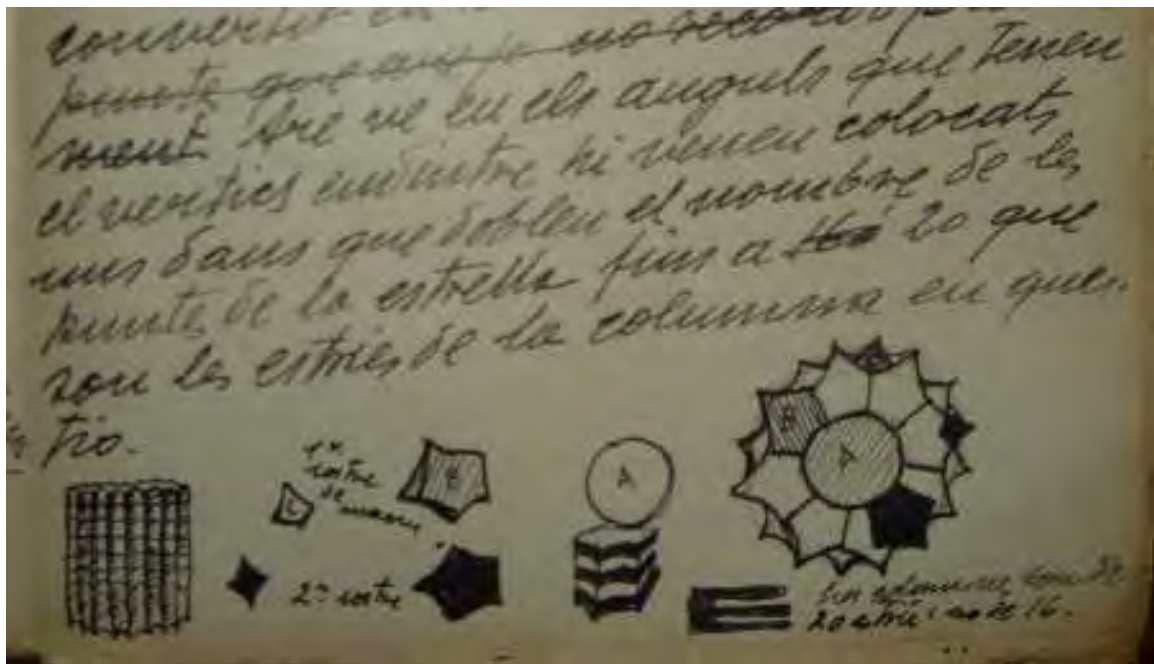
Josep Aragay, Nàpols, 29 d’agost de 1916

Figura núm. 37



Pompeia. Postal enviada per Josep Aragay a Jaume Bofill i Mates el 13 de setembre de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 38



Josep Aragay: apunts de les columnes, fetes amb maons de terra cuita, que hi ha a la basílica de Pompeia. Dibuix realitzat el dia 11 de setembre de 1916 en el diari de l'artista ("L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia").

Figura núm. 39



Autorizació expedida, el dia 6 d'octubre de 1916, a favor de Josep Aragay, per visitar gratuïtament els Museus Vaticans.

Figura núm. 40



Pinturicchio. Pintura al fresc ubicada a les estances Borgia de Vaticà. Postal comprada per Josep Aragay durant el mes d'octubre de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 41

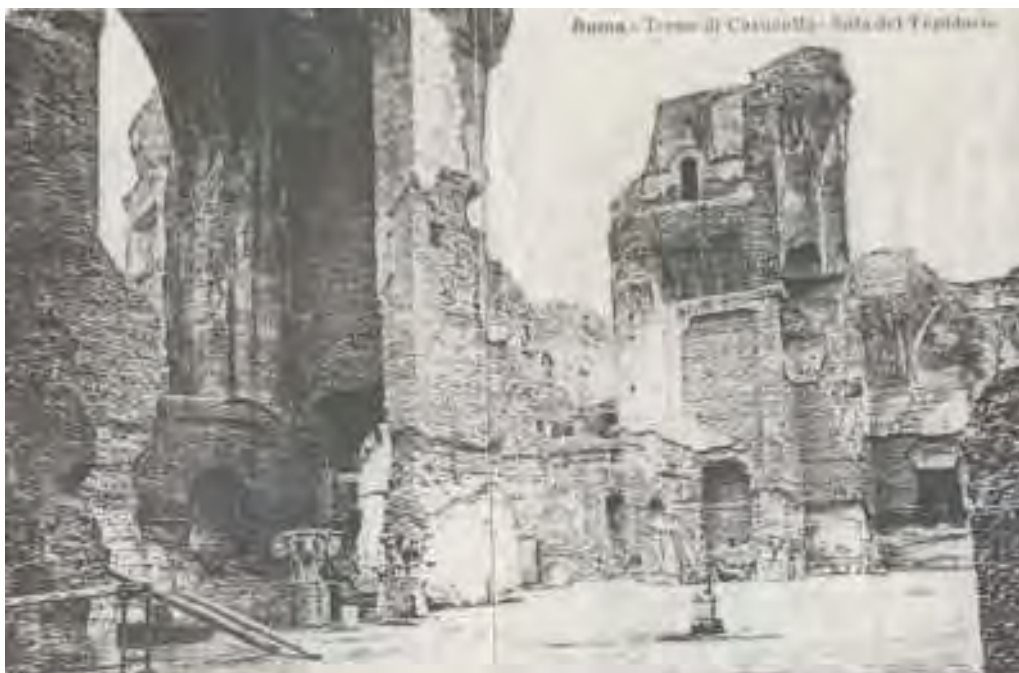
Miquel Àngel. "El profeta Daniel", detall del fresc de la volta de la Capella Sixtina. Postal enviada per Josep Aragay, des de Roma, a Manuel Humbert, el dia 1 de novembre de 1916.



Figura núm. 42

Vista de la basílica de Sant Pere del Vaticà. Postal enviada per Josep Aragay, des de Roma, a Manuel Humbert, el 14 de desembre de 1916.

Figura núm. 43



Termes de Caracalla. Postal enviada per Josep Aragay, des de Roma, a Manuel Humbert, el 24 d'octubre de 1916.

Figura núm. 44



Plaça de Sant Pere de Vaticà, amb el pòrtic de columnes que va dissenyar Bernini. Postal enviada per Josep Aragay a Francesc Pujols, el 14 de desembre de 1916.



Figura núm. 45

Rafael: "Retrat del Perugino" (Museu de la Vila Borghese de Roma). Postal comprada per Josep Aragay el mes de desembre de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 46



Josep Aragay: "Siena Medieval", tinta i sanguina, 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 47



Josep Aragay: "Projecte per a un tapís", llapis de plom, 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 48



Basílica de Sant Francesc d'Assís i paisatge d'Umbria. Postal comprada per Josep Aragay el mes de desembre de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 49



Plaça del Duomo a Sant Francesc d'Assís. Postal comprada per Josep Aragay el mes de desembre de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 50



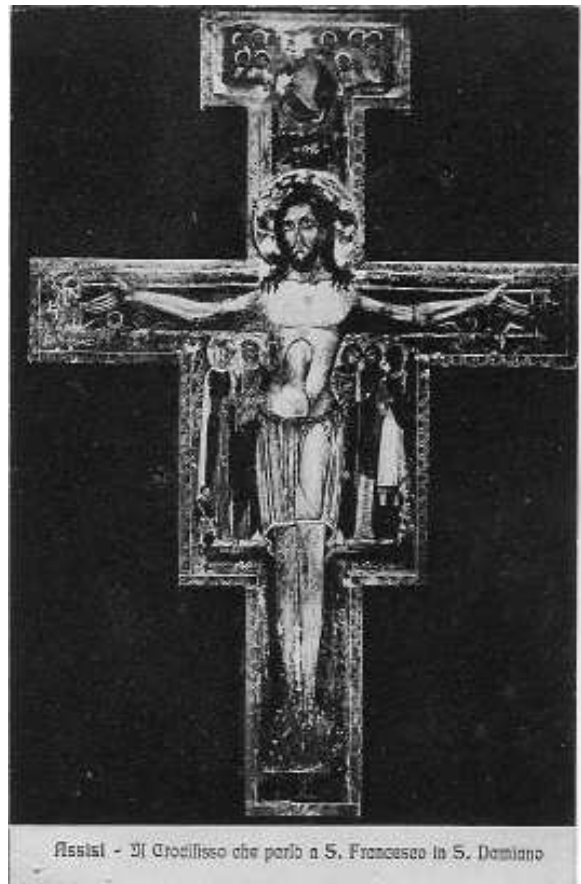
Interior de l'església baixa de Sant Francesc d'Assís. Postal comprada per Josep Aragay el mes de desembre de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 51



Giotto: "Sant Francesc predicant a els ocells". Fresc situat a la paret de l'entrada de l'església superior de Sant Francesc d'Assís. Postal comprada per Josep Aragay el mes de desembre de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 52



"El Crist que va parlar a Sant Francesc". Església de Santa Clara a Assís. Postal comprada per Josep Aragay el mes de desembre de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 53

Perugia. Sala de l'audiència del "Collegio di Cambio". Postal comprada per Josep Aragay durant el mes de gener de 1917. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 54

Vista panoràmica de la ciutat d'Arezzo. Postal comprada per Josep Aragay durant el mes de gener de 1917. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 55

Corso Vittorio Emanuele d'Arezzo. Postal comprada per Josep Aragay durant el mes de gener de 1917. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

4- LA ITALIANITAT DE JOSEP ARAGAY

4.1 L'ofensiva italianista d'Aragay, a través de la premsa, durant el 1917

El dia 17 de gener de 1917, Josep Aragay tornava a Barcelona després de nou mesos de viatge per Itàlia. L'artista arribava a casa amb energies renovades i disposat a contribuir a favor del “renaixement” artístic del país amb la mirada clavada a Roma i a Florència. Aquell mateix any, però, s'iniciaria a Catalunya un viratge polític i cultural que, com veurem, no serà gens favorable a les conviccions estètiques d'Aragay. L'obra més important que va realitzar just en tornar d'Itàlia va ser la decoració ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona, inaugurada el mes d'abril de 1918 i de la qual ja en parlarem més endavant. Així mateix, cal tenir present la realització d'altres treballs com els que va exposar, l'any següent (1919), a la Galeria Puig de Barcelona o en diverses exposicions col·lectives com les que s'organitzaven a través del grup de Les Arts i els Artistes. Cal subratllar, també, la tasca d'Aragay com a professor de dibuix i decoració artística sobre ceràmica a l'Escola Superior de Bells Oficis de la Mancomunitat de Catalunya, de la qual formarà part des de 1919 fins a la dictadura de Primo de Rivera, l'any 1924. Tots els treballs d'Aragay realitzats després del viatge portaran encunyat el segell d'Itàlia.

Si bé és cert que Josep Aragay canalitzarà aquella “passió per Itàlia” a través de les arts plàstiques, també ho farà mitjançant la premsa escrita, la premsa satírica, la poesia, l'assaig, les conferències i a través de les tertúlies de les Galeries Laietanes o del Cafè Continental de Barcelona, en les quals participava assíduament i on va destacar com a defensor entusiasta de l'italianisme cultural. Cal recordar que a partir d'aquestes tertúlies havia sorgit *La Revista*, publicació que apareixia per primera vegada el 15 de maig de 1915 i en la qual Josep Aragay hi farà diverses col·laboracions. Durant el 1917 –en arribar d'Itàlia–, Aragay col·labora regularment a *La Revista*, on publica un gravat; quatre crítiques d'art sobre les exposicions de Marian Espinal, Helena Grünhoff, Josep de Togores i Francesc Vayreda; un article d'opinió sobre l'Exposició d'Art Francès celebrada aquell any a Barcelona; un article sobre l'obra d'Isidre Nonell, i un article d'opinió, dins l'apartat d'Arts plàstiques, titulat “Elogi a l'alta originalitat”. Val a dir que a *La Revista* trobarem dibuixos i articles d'Aragay fins al 1919 (fig. 1). L'artista també va donar a conèixer els seus criteris estètics a través d'alguns articles publicats a *La Publicitat*, a *Mirador* i a la revista franco-catalana d'art i literatura, *L'Instant*.

Justament l'any 1917, com ja és ben sabut, apareixen una sèrie de publicacions de filiació avantguardista que –acomboiant les noves propostes de l'art d'avançada que afloren a Barcelona– lluitaran per la superació del Noucentisme. Així, el mes de gener de 1917, apareixia la revista *391* dirigida i impulsada per Francis Picabia, impresa per Oliva de Vilanova i amb la col·laboració de Josep Dalmau, com una de les primeres ofensives contra la vigència dels propòsits noucentistes. El març d'aquell mateix any, Joan Salvat Papasseit treia al carrer la revista *Un enemic del poble* amb el suggerent subtítol de “full de subversió espiritual”. I encara, el mes de setembre de 1917, apareixia la revista *Troços* que, dirigida per Josep Maria Junoy, abonava, una mica més, el camí de l'Avantguarda a Catalunya. Cal matisar, però, en aquest

sentit, que aquestes publicacions mantenien certa dualitat entre els nous camins de la recerca artística i el Noucentisme, si tenim en compte el nom d'alguns dels col·laboradors com Josep Obiols, Feliu Elias, Joaquim Sunyer, Xavier Nogués o el mateix Josep Aragay. Cal esmentar la publicació d'una il·lustració (fig. 2) d'Aragay a la revista de Papasseit, *Un enemic del poble*.¹

Malgrat tot, el to italianitzant d'Aragay es fa sentir, sovint, en molts dels seus textos, com una veu que es resisteix a claudicar davant l'ofensiva d'altres corrents estètics, els quals, ben aviat, s'afanyarà a combatre. Per il·lustrar, breument, el contingut d'alguns d'aquests articles podríem referir-nos, per exemple, a la crítica que Josep Aragay publicava a *La Revista* amb motiu de l'Exposició d'Art Francès, inaugurada el 23 d'abril de 1917, al Palau de Belles Arts de Barcelona i on s'exposaven obres de Pissarro, Daumier, Renoir, Monet, Degas, Matisse, Signac, Courbet, Vuillard, Marquet, Flandrin, Bonnard, Guérin o Cézanne entre molts d'altres². En aquella ocasió, *La Revista* oferia les pàgines de la secció "Apartat d'Arts plàstiques" als principals artistes del moment per tal que valoressin aquell important esdeveniment cultural. A l'exemplar número 43, del mes de juliol, exposaven les seves opinions Joan Colom, Pere Inglada, Ignasi Mallol, Iu Pasqual, Ricard Canals i Josep Aragay. En el número anterior ja ho havien fet Joaquim Torres-Garcia, Feliu Elias, Manel Cano, Josep de Togores, Domènec Carles, Josep Clarà, Joaquim Sunyer, Enric Casanovas, Francesc Vayreda, Xavier Nogués i Francesc Galí.

Josep Aragay en va fer una valoració negativa, argumentant que la presència de l'art francès a casa nostra no feia més que entorpir la consolidació d'un art català propi, renaixent. L'exposició, segons Aragay, significava un nou revés per aquell art que s'havia d'inspirar en la tradició clàssica i que, per tant, calia edificar sobre els antics valors de l'ordre, la mesura, l'equilibri, l'harmonia i la raó. Per Aragay, aquella mostra d'art francès no constituïa un ideal estètic, sinó que les obres exposades al Palau de Belles Arts representaven un acte d'intrusisme que no feia cap favor a les arts plàstiques de Catalunya:³

"La actual exposició d'artistes Francesos ha vingut a ser com la coronació de l'influència que l'art de França ha vingut exercint al damunt del nostre renaixement artístic."

Aragay reconeix que d'aquesta influència caldrà prendre'n bona nota des del punt de vista pictòric, però adverteix que l'art de França "té poc de clàssic", que serà perjudicial per al "nostre ideal estètic" i que exercirà llur domini "damunt del nostre esperit". Els recels d'Aragay contrasten amb l'opinió de la majoria dels artistes. Així, Ricard Canals, en una consideració general sobre l'exposició

¹ Josep Aragay publica una il·lustració a la revista *Un enemic del poble*, titulada "apunt". Ho fa a la revista número 12, pàg.2, corresponent al mes de febrer de 1918.

² La celebració de l'Exposició d'Art Francès havia estat sol·licitada, des de *La Veu de Catalunya*, per una colla d'artistes catalans, tot demanant a les autoritats una oportunitat per als artistes francesos, els quals no podien exposar al seu país a causa de la guerra. En el catàleg de l'exposició, que es va celebrar al Palau de Belles Arts de Barcelona, hi consten un total de 1.462 peces que es van agrupar en el Salon des Artistes Français, Salon de la Société Nationale des Beaux Arts i el Salon d'Automne. La mostra reuneix l'obra dels artistes vinculats a les principals tendències artístiques del segle XX: postimpressionisme, fauvisme, cubisme i futurisme.

³ ARAGAY, Josep: "La Exposició d'Art Francès". Apartat d'Arts Plàstiques. *La Revista*, 1 de juliol de 1917, any III, núm. 43, pàg. 254.

escrivia:⁴ “trobo excel·lent aquesta Exposició d'Art Francès. Al meu concepte encara està massa bé per aquí”. Així mateix, Ignasi Mallol, en referir-se a l'escultura d'una noia nua feta per l'escultor Josep Bernard afirmava:⁵ “és lo més bell que he vist en esculptura”. En aquest mateix sentit s'expressava lu Pascual que –a les antípodes del que vaticinava Aragay– admirava la valuosa influència que havia exercit l'art francès a favor del paisatgisme català. lu Pascual reconeix que:⁶ “La influència Francesa dintre el nostre moviment pictòric especialitzat, és innegable, i els millors païsatgistes: Martí Alsina, Joaquim Vayreda, Enric Galwey, Joaquim Mir, Joan Colom, Marian Pidelasserra, han sigut influïts pels Lorrain, Corot, Daubigny, Monet, Pissarro, donant alguns d'ells un caràcter marcadament català.” En aquesta mateixa línia s'expressava Josep Clarà, considerant positiva la presència i la influència de la pintura francesa a casa nostra:⁷ “... aquesta exposició, que per fortuna hem pogut portar a Barcelona i que ens posa directament al costat de París en el món de l'art, no dubto que té de deixar entre els nostres artistes una sana influència, i més venint a nostra terra en el moment precís en que ja s'estava molt preparat per a rebre-la.” El mateix Josep Togores afirmava:⁸ “Potser la pintura catalana ja no pot rebre més influències de l'art francès que les que ja ha rebut fins ara: sana i profitosa influència, de la qual no convé fugir-ne massa depressa. (...) Ara és l'era de França i tot el que sigui prescindir d'ella a ultrança és anàrquic i impotent.”

Josep Aragay era una veu discordant. Girat d'esquena a París i amb el cor encarat a Itàlia, l'artista continuava immers en el paper de defensor de la tradició classicista. Aragay, a més, tendeix a mostrar-se intransigent davant la influència d'altres corrents estètics. Així, per exemple, l'opinió d'Aragay vers els impressionistes francesos no s'adiu, ni de bon tros, amb allò que en pensen altres artistes i amics com Ignasi Mallol o lu Pascual. Mallol reconeix que:⁹ “els impressionistes han assolit en pintura una característica que no conegueren els pintors espanyols del segle XVII, que és la finor, la delicadesa de matitzacions, la suavitat”. Mentre que lu Pascual ens deia:¹⁰ “el que m'ha donat més alegria ha sigut poder veure aplegats el Saló de la Reina Regent i el Saló de Tardor, i en ells he trobat que la tradició de la pintura impressionista no s'ha estroncat. Proves ne són les colossals obres de Vuillard, Bonnard, André, etc.” L'opinió d'Aragay davant la plàstica i la iconografia impressionista és molt diferent:¹¹ “La seva visió absolutament pictòrica de la realitat ha perdut una part de l'humanitat que sol tenir la visió dels homes. Això els ha fet preferir el cabaret amb les

⁴ CANALS, Ricard: “La Exposició d'Art Francès”. Apartat d'Arts Plàstiques. *La Revista*, 1 de juliol de 1917, any III, núm. 43, pàg. 254.

⁵ MALLOL, Ignasi: “La Exposició d'Art Francès”. Apartat d'Arts Plàstiques. *La Revista*, 1 de juliol de 1917, any III, núm. 43, pàg. 253.

⁶ PASCUAL, lu: “La Exposició d'Art Francès”. Apartat d'Arts Plàstiques. *La Revista*, 1 de juliol de 1917, any III, núm. 43, pàg. 254.

⁷ CLARÀ, Josep: “La Exposició d'Art Francès”. Apartat d'Arts Plàstiques. *La Revista*, 16 de juny de 1917, any III, núm. 42, pàg. 236.

⁸ TOGORES, Josep: “La Exposició d'Art Francès”. Apartat d'Arts Plàstiques. *La Revista*, 16 de juny de 1917, any III, núm. 42, pàg. 235.

⁹ MALLOL, Ignasi: “La Exposició d'Art Francès”. Apartat d'Arts Plàstiques. *La Revista*, 1 de juliol de 1917, any III, núm. 43, pàg. 253.

¹⁰ PASCUAL, lu: “La Exposició d'Art Francès”. Apartat d'Arts Plàstiques. *La Revista*, 1 de juliol de 1917, any III, núm. 43, pàg. 254.

¹¹ ARAGAY, Josep: “La Exposició d'Art Francès”. Apartat d'Arts Plàstiques. *La Revista*, 1 de juliol de 1917, any III, núm. 43, pàg. 254.

seves llums diabòliques a altres aspectes més heroics de la humanitat.” Així, pel que fa al camp estrictament tècnic, Aragay carrega contra l'impressionisme afirmant que:¹² “apoiar la pintura sobre el color dins de la línia i la forma balbes és com fer circular la sang dintre de les molècules de l'iris, i la sang corre per dintre de les venes”.

Ricard Canals, defensor dels impressionistes francesos, aprofitava per retreure la discreta i injusta acollida que aquests van tenir durant l'Exposició Internacional d'Art de 1905, en detriment de la gran rellevància que es va donar a la representació italiana que, segons Canals, “era molt llampant i dolenta”. Allò que havia passat desapercebut dotze anys abans, en l'actual exposició de 1917, era motiu d'elogi per la majoria de la crítica. Aquesta afirmació de Canals demostra, una vegada més, que els criteris estètics a casa nostra comencen a canviar, de veritat, a partir de 1917. Josep Aragay, malgrat tot, continua enrocant entre Roma i Florència.

Aragay, posant pel davant l'art del Renaixement com a única veritat artística, critica la “follia del color” dels impressionistes i el “desmembrament” estètic que suposa el fet de subdividir la pintura en temes o de renunciar a gairebé totes les disciplines artístiques per centrar-se de manera exclusiva en la pintura. El fet de no contemplar totes les arts com una globalitat –tal com havien aconseguit els homes del Renaixement– és prou greu com per considerar l'art dels francesos abocat al fracàs:¹³

“... la pintura subdividida en espècies de paisatge, de figura, de marines, amb els respectius especialistes, s'ha anat allunyant del concert general de les arts plàstiques. Solament la follia del color per el color podia dur a aquest desmembrament. La línia i la estructura, i el culte que per elles tenien els artistes, havia donat per resultat aquells formidables artistes italians, arquitectes, escriptors i pintors alhora, que havien penetrat en l'íntima natura de l'art plàstica una i única.”

Amb tot, d'entre els pintors francesos, Aragay només “salvarà” Renoir i Cézanne. Del primer en reconeix “una dolçura infinita” i en referir-se a Cézanne ens diu:¹⁴ “Cézanne em sembla el més llatí, que enyora en la vibració de la llum la majestuosa estabilitat dels cossos i la cerca reaccionant a França contra les característiques més pròpies de l'art francès. (...) Per això Cézanne, en els darrers temps, influencia tant en el nostre esperit. Ens influeix i ens domina, però potser una mica perquè ens dona la raó.”

Certament, el mediterraneisme de Paul Cézanne –considerat un dels pares de la pintura moderna– estava en sintonia amb allò que cercava la plàstica noucentista. D'aquesta manera, els paisatges del pintor francès, dominats sovint per la mar, els pins i els turons o per la imponent presència de la figura femenina, són aspectes que lliguen estretament la modernitat de Cézanne amb

¹² ARAGAY, Josep: “La Exposició d'Art Francès”. Apartat d'Arts Plàstiques. *La Revista*, 1 de juliol de 1917, any III, núm. 43, pàg. 255.

¹³ ARAGAY, Josep: “La Exposició d'Art Francès”. Apartat d'Arts Plàstiques. *La Revista*, 1 de juliol de 1917, any III, núm. 43, pàg. 255.

¹⁴ ARAGAY, Josep: “La Exposició d'Art Francès”. Apartat d'Arts Plàstiques. *La Revista*, 1 de juliol de 1917, any III, núm. 43, pàg. 255.

l'esperit i la iconografia dels noucentistes catalans. Recordem, en aquest sentit, que Aragay ja havia defensat la plàstica de Cézanne davant de l'escepticisme del director de l'Acadèmia Espanyola a Roma, don Eduardo Chicharro, durant el viatge a Itàlia. Amb tot, l'artista que va capitalitzar amb més força la influència de Cézanne fou Joaquim Sunyer que, més enllà de la pròpia iconografia –per exemple en el tema de les banyistes– havia estat capaç de digerir i assimilar la plàstica del mestre francès per crear un estil propi. Els paisatges de Sunyer, definits per la línia i la solidesa constructiva, tenen molt a veure amb les formes compactes de Cézanne.

D'altra banda, en un article d'Aragay titulat "Elogi a l'alta originalitat"¹⁵, publicat l'abril de 1917 –escrit, per tant, uns tres mesos després d'arribar d'Itàlia– l'artista fa referència a dos tipus "d'originalitat". D'una banda ens parla de "l'originalitat que eleva, intensifica i ordena", en un clar elogi al classicisme estètic, i, de l'altra, es refereix a "l'originalitat que degenera, que descompon i aniquila" en clara al·lusió a l'Avantguarda. El contrast entre aquestes dues formes d'entendre l'art serà un fet habitual i recurrent en els escrits d'Aragay. En aquest mateix article tampoc no hi faltaran retrets a la manca d'originalitat de l'academicisme, dient: "jo he vist un home imitar un altre quasi fins a desaparèixer ell mateix, i emparar-se així del seu valor per uns dies". El rebuig a l'academicisme –que l'autor ja havia manifestat en l'assaig de 1916, *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*– continua funcionant, per tant, com un dels eixos fonamentals del discurs d'Aragay.

El mes d'octubre de 1917, Aragay publicava a la secció de "Lletres" de *La Revista* un article titulat: "L'obra de Isidre Nonell després de mort", amb motiu de l'edició del llibre "L'obra d'Isidre Nonell"¹⁶. El llibre, que era un estudi sobre la vida i l'obra de l'artista, va ser prologat per Eugeni d'Ors i elaborat a partir dels estudis d'Alexandre Plana, Francesc Pujols, Ramon Raventós, Raimon Casellas, Martí Casanovas, Feliu Elias, Francesc Vayreda, Joaquim Folch i Torres i Romà Jori. L'article d'Aragay comença amb un llarg elogi a la qualitat d'aquell llibre que acabava de sortir a la llum.

El motiu de fons de l'article, però, era el fet de retre un reconeixement a l'obra d'Isidre Nonell, tan injustament valorada per una part important del públic, la crítica i les institucions. El gran públic, davant l'artista que pintava cretins, malalts crònics, morts de gana, *baillores*, toreros i gitanes, havia reaccionat, massa sovint, amb rebuig i indignació. Aragay aprofita aquest text per contestar tots aquells que havien menystingut un artista capaç de transmetre, amb la seva pintura, una part de la realitat social i cultural del país.¹⁷

"Per a la generalitat del públic En Nonell fou com un explorador que els parlava de la descoberta d'un món nou, en l'existència del qual no han volgut creure. Ell no era certament el pintor del seu món real ni l'interpret dels seus ulls; i ço que

¹⁵ ARAGAY, Josep: "Elogi a l'alta originalitat". *La Revista*, 1 d'abril de 1917, any III, núm. 36, pàg. 142.

¹⁶ L'any 1917 es publicava, a càrrec de "Publicacions de La Revista", el llibre *L'obra d'Isidre Nonell* amb un pròleg d'Eugeni d'Ors. L'estudi va ser fruit de diversos autors: Alexandre Plana, Francesc Pujols, Ramon Raventós, Raimon Casellas, Martí Casanovas, Feliu Elias, Francesc Vayreda, Joaquim Folch i Torres i Romà Jori.

¹⁷ ARAGAY, Josep: "L'obra de Isidre Nonell després de mort". (A propòsit del llibre *L'obra d'Isidre Nonell*). *La Revista*, 1 d'octubre de 1917, any III, núm. 44, pàg. 363.

la gent vol és això: que un home d'ingeni pinti ço que ells veuen i que un altre escrigui ço que ells pensen o creuen que pensarien si pensessin. La realitat de les fruites que En Nonell els duia del seu món meravellós, per a ells no eren més que mixtificacions de les fruites del seu món real i exaltacions estranyes de la visió dels seus ulls.”

Així, les pinzellades de Nonell havien desvelat la cara més crua de la societat i havien aconseguit, introspectivament, que l'espectador, gairebé, pogués tocar l'ànima d'aquells personatges malalts, marginals o extravagants. Nonell, com ningú altre, era capaç de pintar tan bellament, la realitat d'aquella lletjor. En aquest sentit, Aragay ens diu:¹⁸

“Ell ens ha ensenyat que no n'hi ha prou amb representar d'una manera pueril les coses boniques de la realitat, sinó que és necessari que es representin d'una manera viva, sien com sien, perquè la bellesa suma no és en el resultat d'una comparació entre una noia bonica i una lletja, sinó en el fet profundíssim de la vida de totes dues al comparar-se amb el no res”.

Aragay era conscient que els temes de Nonell no connectaven amb una clientela com la que, per exemple, l'any 1903, s'havia escandalitzat davant dels quadres d'unes gitanes exposades a la Sala Parés de Barcelona. Raimon Casellas, en un article publicat a *La Veu de Catalunya*, a propòsit d'aquella exposició, havia dit que aquelles obres causaven “veritable repulsió”¹⁹. Josep Aragay, doncs, amb aquest article, sembla fer un acte de justícia davant d'un dels més grans artistes de l'art català. Si bé és cert –tornant al tema que ens ocupa– que en aquest article sobre Nonell, Aragay no es referirà a Itàlia, ni a la reivindicació explícita dels models classicistes o renaixentistes, sí que fa una aportació digna de ser comentada. Aragay escriu de forma ben clara i rotunda que el futur de l'art català –és a dir, aquell art català que cal consolidar com a autòcton; és a dir, l'art noucentista– haurà de considerar l'obra de Nonell en els “fonaments” del seu programa estètic:²⁰

“Qualsevulga orientació que meni, l'avenir de l'art nostre haurà de tenir forçosament a En Nonell en els seus fonaments; i tots els que li neguin aquesta virtut fonamental hauran de renunciar a les altures on res no s'aguanta sense uns fonaments així.”

I tampoc no podem passar per alt, en aquest sentit, que el nom de l'Isidre Nonell –tan avalat per Eugeni d'Ors– figurava entre els “escollits” a *l'Almanach dels Noucentistes*. Els autors del llibre i l'autor de l'article, per tant, més enllà de les particulars i estrictes posicions estètiques o ideològiques, sabien prou bé a qui dedicaven aquell “homenatge”. Cal assenyalar, a més, entre els elogis que Aragay dedica a Nonell, el fet de qualificar la seva obra com a perdurable; que és com dir que sobreviurà –per la seva innegable qualitat– a través de les futures generacions. Amb aquesta afirmació, allò que fa Aragay és dir-nos que

¹⁸ ARAGAY, Josep: “L'obra de Isidre Nonell després de mort”. (A propòsit del llibre *L'obra d'Isidre Nonell*). *La Revista*, 1 d'octubre de 1917, any III, núm. 44, pàg. 363.

¹⁹ CASELLAS, Raimon: “Saló Parés”. *La Veu de Catalunya*, 12 de novembre de 1903.

²⁰ ARAGAY, Josep: “L'obra de Isidre Nonell després de mort”. (A propòsit del llibre *L'obra d'Isidre Nonell*). *La Revista*, 1 d'octubre de 1917, any III, núm. 44, pàg. 363.

Isidre Nonell “és un clàssic”, ja que, fet i fet, allò clàssic també és allò que resisteix el pas dels anys com a testimoni d’una “feina ben feta”.²¹

“...l’obra d’un home així no cau a terra; i si unes generacions, per vergonya seva li tiren, en ve una després que torna a aixecar-la per restituir el seu cos a la justícia del seu esperit...”

Fos quin fos el tema que li calia abordar en els seus articles, Aragay aprofitava qualsevol ocasió per ressaltar els autèntics valors que, segons ell mateix, havien de caracteritzar la pintura catalana. Aragay sempre “escombra cap a casa”, és un noucentista convençut, militant, insubornable. Així ho farà palès, també, en els seus “tastets” com a crític d’art on s’afanya sempre, davant d’una pintura, a destacar-ne allò que més s’adiu a la seva concepció artística. Podríem parlar, en aquest sentit, d’una crítica que Josep Aragay farà a Francesc Vayreda a propòsit d’una recent exposició de l’artista olotí. Així, en un article publicat a *La Revista*, l’abril de 1917, Aragay celebra la superació i l’evolució de Vayreda en tant que s’allunya dels “prats humits” i de les “boires d’Olot”, per apropar-se a “l’estructura” i a la recerca de la “línia clara i precisa”.²²

“L’obra fresca i suau d’En Vayreda es torna forta, aspra i jove. I d’aquest compendi d’aptituds la Natura en té prou per nodrir-se i viure en pau en la obra del jove pintor dels obacs humits i frondosos, que ha pujat fins a les carenes a cercar una línia clara i precisa, que és com el perfil del paisatge i el més humà de la seva fesomia i el camí per on En Vayreda ha caminat per arribar a les figures admirables de la seva exposició actual.”

Com hem anat precisant, l’argumentació estètica i teòrica d’Aragay sempre gira al voltant de dos pols oposats. D’aquesta manera, l’artista, escriurà amb abrandada admiració davant de tot allò que s’adiu a les formes d’arrel classicista i mostrant un rebuig sistemàtic per tot allò relacionat amb la nova plàstica avantguardista.

Tal com va escriure Sebastià Gasch en un article a *L’Amic de les Arts*²³, l’any 1928, hem de considerar Josep Dalmau com el “vertader introductor de la pintura moderna a Catalunya”. Així, entre les nombroses i diverses exposicions d’orientació avantguardista que va organitzar a les seves galeries aquell any 1917, farem un incís per referir-nos a la mostra que es va fer de l’excel·lent artista russa Helena Grünhoff, i de la qual Josep Aragay en va fer una crítica despietada i devastadora. Grünhoff, que ja havia exhibit les seves peculiars escultures i composicions realitzades en fusta, l’any anterior –junt amb les pintures de Serge Charchoune–, ara exposava de forma individual, en una mostra que es va poder veure entre el 17 i el 31 d’abril d’aquell any. La crítica d’Aragay publicada a *La Revista* comença fent una carregada general contra la presència de l’Avantguarda a Barcelona. Josep Aragay relaciona l’escena bíblica de la construcció de la Torre de Babel –que provocà la confusió de les

²¹ ARAGAY, Josep: “L’obra de Isidre Nonell després de mort”. (A propòsit del llibre *L’obra d’Isidre Nonell*). *La Revista*, 1 d’octubre de 1917, any III, núm. 44, pàg. 363.

²² ARAGAY, Josep: “Francesc Vayreda”. Exposicions. *La Revista*, 16 d’abril de 1917, any III, núm. 37, pàg. 158.

²³ GASCH, Sebastià: “Inaugural de les Galeries Dalmau”. *L’Amic de les Arts*, núm. 30, desembre de 1928

llengües— amb la proliferació dels nous corrents estètics arribats a Barcelona que, segons diu, acabarien provocant una mena de confusió de les arts:²⁴

“En aquest darrer temps la vida artística de la nostra ciutat ha arribat a l’apogeu del pintoresc i de l’extravagant. Pintures i escultures de totes les escoles i estils i maneres, pintors i escultors de tots els pobles i de totes les races. Sembla com si ara aquí, artísticament, estessim vivint el famós episodi que feu cèlebre per tan temps la pretinguda construcció de la Torre de Babel. Però si aleshores la confusió fou de la llengua de cadascú, sembla que ara el desacord és més profund en l’esperit col·lectiu.”

En referir-se a l’esmentada exposició, Josep Aragay interpreta el paper del crític desconcertat i desorientat davant d’una obra que qualifica d’incomprensible. Aragay no demostra, en cap moment, un esforç real de d’apropament i evita plantejar, seriosament, una reflexió objectiva.²⁵

“L’exposició que ens ocupa és d’una senyora russa dotada d’una imaginació singularíssima, tan vehement i incomprensible, que un hom no sap com fer-ho per parlar-ne. Tal és la confusió que és després de la obra exposada a can Dalmau.”

La reacció d’Aragay vers l’obra d’Helena Grünhoff pren un to despectiu, amb tics de clara misogínia, quan etiqueta aquelles obres com a “labors”. Així mateix, sembla voler rebaixar la creativitat de Grünhoff a un mena d’infantilisme artístic quan les titlla de “treballs manuals”. En cap cas, però, entrarà a valorar tècnicament les obres exposades.²⁶

“Però jo crec que no es tracta en aquesta exposició d’obres de pintura ni d’escultura com s’ha dit sinó de labors o treballs manuals fets amb molta habilitat i amb la pruija que sien incomprensibles.”

L’obra d’Helena Grünhoff, inspirada en el cubisme i molt arrelada a la tradició popular eslava, es basava, sovint, en la decoració dels objectes de la pagesia russa. La força del cubisme i la sensualitat de l’art popular eslav donava un aire ben especial a les seves composicions. Josep Aragay, però, en una autèntica “fugida d’estudi” emplaça els “entesos” en la matèria a fer-ne les consideracions oportunes:²⁷

“Però jo, amb un esperit conservador molt natural quan un home no entén una cosa, he arribat a pensar que potser la tal obra és incomprensible perquè en el profund sia manca de raó. Que els qui es cuiden de labors o treballs manuals estudiïn més profundament el cas que accidentalment ens ocupa.”

²⁴ ARAGAY, Josep: “Helena Grünhoff”. Exposicions. *La Revista*, 16 d’abril de 1917, any III, núm. 37, pàg. 158.

²⁵ ARAGAY, Josep: “Helena Grünhoff”. Exposicions. *La Revista*, 16 d’abril de 1917, any III, núm. 37, pàg. 158.

²⁶ ARAGAY, Josep: “Helena Grünhoff”. Exposicions. *La Revista*, 16 d’abril de 1917, any III, núm. 37, pàg. 158.

²⁷ ARAGAY, Josep: “Helena Grünhoff”. Exposicions. *La Revista*, 16 d’abril de 1917, any III, núm. 37, pàg. 158.

La reacció d'Aragay –més o menys acceptable– il·lustra de primera mà l'ambient cultural de canvi que es viu a Barcelona durant aquell any. El to d'aquesta crítica posa de manifest la reticència extrema davant les noves tendències artístiques, vista, és clar, des de la perspectiva més radical d'aquell “Noucentisme insubornable” encarnat –en aquest cas– per Josep Aragay.

De la mateixa manera que s'havia dedicat a combatre les propostes estètiques identificades amb la pintura moderna francesa o amb els nous moviments d'avançada, Aragay també escriurà articles defensant els artistes que no havien claudicat davant l'avantguarda i que es mantenien fidels als ideals del Noucentisme. Podriem parlar, en aquest sentit, d'un article publicat a *L'Instant* on qualificarà Xavier Nogués com el “millor i més feliç artista del nostre temps”. En aquest article –ja de 1919– titulat “Francesc Xavier Nogués”, Aragay defensarà la coherència ideològica i l'originalitat artística del pintor:²⁸

“El caminant que marxa pels camins de la seva vida, moltes vegades marxa per un camí mentres el seu esperit erra per les selves cercant una dressera entre la confusió dels boscos. Per a ell, per a en Nogués, el cos i l'esperit són una mateixa cosa i van per un mateix camí i no en coneix cap altre, ni el sospita, ni el cerca, perquè té un domini absolut sobre ell mateix, que no ha deixat partir d'ell cap molècula cap a l'exterior. Aquest és el secret de la seva originalitat.”

En aquest mateix article també posarà en valor la tasca del dibuixant de la “Catalunya Pintoresca” i de tants altres treballs on –malgrat els efectes de la ironia, la sàtira o el sarcasme– també hi resideix l'esperit clàssic de l'artista. Aragay enalteix, així, la “fidelitat clàssica” de Nogués, una fidelitat que no tothom ha estat capaç d'entendre ni de mantenir amb la mateixa coherència i dignitat.²⁹

“Aquells que hagin criticat un dia la monstruositat pintoresca dels seus dibuixos, ell els podrà contestar rient-se dels seus somnis d'harmonia i de classicisme, perquè els tals somnis concebuts dins de la monstruositat del seu esperit no són sinó una queixa enyoradissa de l'antiga cultura i no surten al carrer sinó amortallats i artificials i morts com tots els morts del cementiri.”

Pel que fa a les col·laboracions fetes a *L'Instant* –la revista franco-catalana d'art i literatura– cal destacar la publicació d'un retrat de Carles Riba (fig. 3) molt ben resolt per Aragay. Aquesta il·lustració, que acompanyava un article de Josep Maria de Segarra dedicat a Riba, esdevé un dels millors testimonis de la faceta d'Aragay com a retratista. Cal assenyalar, en aquest sentit –més enllà del realisme i l'expressivitat del retrat–, que la posició de perfil del personatge ens porta el record inevitable d'aquells retrats que Piero della Francesca havia fet als ducs d'Urbino, Federico de Montefeltro i la seva esposa, Batista Sforza i que Aragay havia vist, no feia massa temps, a Florència.

²⁸ ARAGAY, Josep: “Francesc Xavier Nogués”. *L'Instant*, revue franco-catalane d'art et littérature, any II, núm. 4, 30 de setembre de 1919, pàg. 4.

²⁹ ARAGAY, Josep: “Francesc Xavier Nogués”. *L'Instant*, revue franco-catalane d'art et littérature, any II, núm. 4, 30 de setembre de 1919, pàg. 4.

4.2 Josep Aragay, un instigador de l'ideal italianista

Com ja hem indicat, Josep Aragay participava activament en les tertúlies que s'organitzaven al Cafè Continental de Barcelona. La penya d'intel·lectuals del Cafè Continental s'havia format a primers de 1915 i des d'aleshores es reunia cada dia, de set a nou del vespre, en aquest local ubicat a la Rambla, a la cantonada de la plaça de Catalunya. Les tertúlies eren presidides per Josep M. López-Picó i freqüentades per Carles Riba, Clementina Arderiu, Josep Benet, Joan Crexells, Martí Casanova, Joaquim Folguera, Josep Millàs-Raurell, Tomàs Garcés, J.V. Foix, Josep Obiols, Xavier Nogués, Agustí Esclasans, Josep Maria Junoy i el mateix Josep Aragay. Aquelles reunions –que tant havia enyorat quan era de viatge a Itàlia– eren un dels costums predilectes de l'artista, gran conversador i amant de la polèmica. Els cafès de Florència i de Roma, durant el viatge, li portaven records d'aquella activitat tan viva a casa nostra:³⁰ “... no trovantme interessat per cap espectacle dels pocs que s'em varen oferir al pas vareig entrar en un cafè. Vareig notar en alguna taula plena alguna d'aquelles reunions d'homes que solen devenir quotidianes i que a Barcelona son tant corrents, pero no per això d'una manera tant numerosa com a Barcelona. Veig que aquest esperit de reunio per discutir es cosa molt nostra i segurament es per això que'ls nostres cafes son mes nombrosos.” (Florència, 6-V-1916).

Durant l'estiu, quan era de vacances a Breda, també trobava a faltar aquelles hores intenses de debat i de conversa, com així ho demostra, sobretot, la correspondència estiuenca de l'artista. Ni la calma, ni el repòs, ni l'aire pur, ni la llum d'aquesta vila del Montseny són prou per escurçar la distància que el separa de l'activitat intel·lectual de les tertúlies. L'ambient rural de Breda, és clar, no era el més adequat per guarir aquest neguit intel·lectual. Segons Aragay, allà s'hi cultivaven “tots els reconos pam a pam menys el reco de l'intel·ligència”. Així, en una carta enviada des de Breda a Josep M. López-Picó, llegim:³¹ “... i deixare al pages (no podeu imaginause amb quin gust) per retornar amb vosaltres damunt del marbre de la taula del continental. Mes continental segurament la vostra taula de marbre que no pas la nostra terra aquí.”

A Breda –on enyora, més que enlloc, el bell ideal de la Catalunya-Ciutat–, es cansa ben aviat del ritme de vida imposat per les tasques de la pagesia. L'estiu a Breda es fa llarg, hi ha poca cosa a dir, no hi ha res a fer. Tal com li explica a Carles Riba, en una altra de les cartes d'estiu, Aragay troba a faltar:³² “la llauna intel·lectual que volta les nostres professions respectives. Pero el cas es aquet. No hi ha manera d'entendres amb els homes naturals”. En una carta a López-Picó, Aragay estableix, en aquest sentit, un joc de paraules entre l'aire continental que es respira al poble i l'aire intel·lectual que es respira al Cafè Continental:³³

³⁰ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Florència, 6 de maig de 1917.

³¹ Carta de Josep Aragay a Josep M. López-Picó. Breda, 6 de setembre de 1922.

³² Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 23 d'agost de 1921.

³³ Carta de Josep Aragay a Josep M. López-Picó. Breda, 6 de setembre de 1922.

“Davant la claretat d’aquesta llum i d’aquest aire he arribat a enyorar, la densitat de l’atmosfera continental amb els seus llums rovellats (...) He arribat a la conclusió que la llum clara i l’aire pur correspondrien al continental amb els homes que treballen per obtenir aquestes mateixes virtuts per a la intel·ligència i que en canvi, l’aire continental es, que ni fet expres, per a acompanyar la terbolta complecsió cerebral dels homes que treballen la terra amb el ferro tal com nosaltres trevallem al damunt de nosaltres mateixos”.

Certament, aquella necessitat d’actuar, de polemitzar, de comunicar-se, de retrobar-se diàriament amb els companys del cafè és, per Aragay, una necessitat vital. Així li ho comunica a López-Picó:³⁴ “Saludeu a n’els nostres companys de part meva de un a un i deixeu-me encara aquí espirant uns quans dies mentre em preparo per viure.”

No és estrany, doncs, que Aragay acabi una carta adreçada a Josep M. López Picó, dient: “Doneu records als penyistes continentalistes”³⁵ o que, en una altra carta s’acomia, igualment, recordant els companys de tertúlia: “penseu que es un sacrifici per mi prescindir tants dies de la vostra amistat personal i de la vostra amistat colectiva.”³⁶

Entre els tertulians, Aragay destacava com un fervent defensor de l’ideal italianista. Cal dir, però, que el seu discurs era rebut, molt sovint, amb escepticisme per part d’alguns contertulians, admiradors d’altres corrents estètics i defensors, sobretot, de les noves propostes d’avantguarda. Josep Maria Junoy a *Llibre de l’amistat i de la mort* recordava l’actitud de Joaquim Folguera davant la insistència d’Aragay per derivar la conversa cap als temes d’art italià, on sempre sonaven les excel·lències dels grans noms del Renaixement:³⁷

“Recordem que una de les converses o discussions més enceses que solien suscitar-se, giraven al volt de la renaixença italiana sota l’advocació apassionada de N’Aragay, aleshores en ple arborament italianitzant. Joaquim Folguera, entusiasta finíssim dels impressionistes francesos i degustador subtil de la literatura simbolista contemporània, somreia, equívoc davant els noms gloriosos de Miquel Àngel, de Rafael i de Leonardo, al·ludits, a manera de contundents cops de mall sonor, pel seu amic de “penya”. Per la nostra banda atravesàvem el nostre període àlgid d’avantguardofília.”

Amb aquell “arborament italianitzant”, i, sobretot, la posició inflexible contra tot allò identificat amb l’avantguarda, l’artista anirà engreixant, amb el temps, la llista “d’enemics”. El seu activisme a la premsa i el ressò de les enceses polèmiques del Continental ens dibuixen un Aragay cada vegada més qüestionat i isolat ideològicament. En la correspondència de l’artista també es fa notòria aquesta reacció airada contra les noves propostes de la plàstica

³⁴ Carta de Josep Aragay a Josep M. López-Picó. Breda, 6 de setembre de 1922.

³⁵ Carta de Josep Aragay a Josep M. López-Picó. Breda, 5 d’agost de 1920.

³⁶ Carta de Josep Aragay a Josep M. López-Picó. Breda, 6 de setembre de 1922.

³⁷ El fragment de Josep Maria Junoy, corresponent al “Llibre de l’amistat i de la mort”, és citat per Josep Maria López-Picó a *Notes per a la biografia de Joaquim Folguera*. “L’Amic de les Arts”, any II, núm. 16, 31 de juliol de 1927, pàg. 63. Vegeu, també: GAVAGNIN, Gabriela a *Classicisme i Renaixement: una idea d’Itàlia durant el Noucentisme*. Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Barcelona, 2005, pàg. 12.

moderna. Així, per exemple, en una carta dirigida a Josep Obiols quan aquest era de viatge a Itàlia (i amb el qual, sí que congeniava ideològicament), Aragay s'expressa sense embuts:³⁸ “Me demaneu noves de l'exposició de l'art francès d'avantguarda. Una desgracia pero una desgracia cómica pueril insignificant quatre o cinc trucs glopejats i gargaritzats fins a l'infinit. Ni discusio.”

Aquesta mena de manifestacions –públiques i publicades– aniran situant l'artista en una posició cada vegada més controvertida. I si Aragay, com hem dit, havia arribat a enyorar les tertúlies del Continental quan era fora de Barcelona, també és cert que, en un moment donat –quan la pressió és molt forta–, acaba convertint les absències en un veritable alleujament. Així, en una altra carta adreçada a Josep Obiols, des de Breda, Aragay reconeix el seu desgast i assegura que aquelles tertúlies són, ara, “un plaer oblidat”. Aragay, per tant, admet que la seva posició a Barcelona és cada vegada més difícil:³⁹

“Me demaneu noves de la penya i de les camises i les sandalies d'en Picó quan això per mi casi es un plaer oblidat. Us confeso que vareig deixar la ciutat molt a gust i en soc fora molt a plaer per que en tinc un cert ressentiment. La meua posició a Barcelona ja sabeu que es un xic violenta i encara que un home es reconeix fet per el combat no vol dir això que no sigui apte pel repòs.”

De fet, però, és fàcil calibrar l'estat d'ànim d'Aragay si tenim en compte que reaccions com la que acabem de citar, sempre es produeixen després d'una mala crítica, conseqüència d'una exposició, d'un determinat article o d'una conferència⁴⁰. Amb tot, no deixa de ser veritat, que l'esperit polèmic de l'artista provoca un cert ressentiment en el seu àmbit de relacions. Això no vol dir, però, en cap cas, que la seva opinió no sigui tinguda en compte. Ans el contrari. El punt de vista d'Aragay –més o menys polèmic– sempre és esperat amb especial expectació i, sobretot quan el tema gira a l'entorn de les “coses d'Itàlia”, el seu nom continua sonant com un referent ineludible. Així, les referències a Aragay com a “portaveu i instigador de l'ideal italianista” sovintegen entre els comentaris dels contertulians del Cafè Continental; un fet que s'evidencia, també, en la correspondència del seu cercle d'amistats. Cada vegada que algun company marxa a Itàlia, Aragay es mostra esperançat que la lliçó d'Itàlia serà més profitosa que les influències exercides per la pintura moderna francesa. En una carta d'Aragay adreçada a Francesc Pujols, llegim:⁴¹ “En Raventós i en Rubio marxen cap a Italia i tornant convensuts com jo mateix de que si França ens ha overt els ulls, Italia ens ha despertat.”

Així mateix, quan Carles Riba i Josep Obiols fan el seu viatge a Itàlia (1920-1922), seran degudament assessorats per Aragay. Cal dir, en aquest sentit, que les recomanacions rebudes els seran ben útils –també a nivell pràctic– si tenim en compte, per exemple, que l'allotjament de Riba i d'Obiols a Florència era el mateix on s'havia hostatjat Aragay quatre anys abans: “Pensione Balestri, Piazza Mentana, 5.”

³⁸ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Barcelona, 6 de gener de 1921.

³⁹ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 7 de juliol de 1920.

⁴⁰ En aquest cas Aragay es mostra dolgut per la mala acollida que ha tingut una conferència on defensava la col·locació d'una rèplica de l'arc de Berà de Tarragona com a element distintiu per a la futura urbanització de la plaça de Catalunya.

⁴¹ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 12 d'agost de 1921

La correspondència mantinguda entre Josep Obiols i J. V. Foix (quan aquest primer era a Itàlia) és plena de referències on Aragay apareix eludit com un “gran expert d’Itàlia”. Obiols, sabedor que Foix i Aragay fan tertúlia diària al Continental, posa deures al poeta: “Aquesta Capella és estupenda. I aquest fresc, el millor de la capella. En tinc fotografies grans. Parla’n a l’Aragay a veure que en diu”. I així, en una altra carta d’Obiols, enviada des d’Assís, aquest li tramet a Foix un nou encàrrec per Aragay:⁴² “El Giotto de l’església superior continua amoinant-me. Una crucifixió de l’església inferior, cada dia m’agrada més. ¿L’Aragay se’n recorda?”

Així mateix, una carta de J. V. Foix adreçada a Josep Obiols (quan aquest darrer es trobava a Pisa) ens torna a demostrar que el nom d’Aragay apareix citat, una vegada i una altra, com un defensor apassionat de l’italianisme cultural. En la carta de Foix, on Aragay i Obiols semblen tenir alguna diferència respecte la ciutat de Pisa, llegim:⁴³

“Ahir vespre vaig estar al Continental amb l’Aragay i vam parlar precisament de Pisa del qual recer en va fer un elogi meravellós. La impressió que ell ne va treure no s’avé del tot amb la teva.”

Amb tot, com ja hem apuntat, Josep Obiols és –d’entre els joves pintors–, un dels més fidels al pensament d’Aragay. En la correspondència mantinguda entre els dos artistes és fàcil detectar aquesta complicitat. Aragay rep amb il·lusió les novetats que Obiols li envia des d’Itàlia ja que ambdós, segons diu, parlen un “mateix llenguatge”: “me parleu de coses que jo estimo i m’en parleu amb un llenguatge que jo entenc.”⁴⁴ Així mateix, el “viatger experimentat” no s’està de fer certes recomanacions al “viatger novell” que, a voltes, es mostra escèptic davant d’algunes qüestions d’ordre estètic com les que veurà a la ciutat de Roma. Aragay, que ja ha conegut a Roma les ingerències del barroc i altres desgavells artístics i patrimonials, emplaça Obiols a gaudir de l’espectacle monumental de la capital d’Itàlia tot advertint que els mals de Barcelona són molt pitjors:⁴⁵

“Certament hi han a Roma, com per tot, coses enutjoses pero les oblidareu pel camí molt aviat avants d’arribar aquí i un cop aquí acabareu en certa manera per enyorales com un mal menor davant d’aquest gran parrac de miseria que es la nostra ciutat.”

Així, Aragay, que ha assumit el paper de “Cicerone”, fa valer els seus consells de viatger experimentat per tal que el full de ruta d’Obiols sigui l’encertat, però també l’adverteix del perill imminent que suposa la tornada:⁴⁶

⁴² Carta de Josep Obiols a J. V. Foix. Assís, 25 d’octubre de 1920. Vegeu, “Correspondència Foix-Obiols”, a cura d’Agnès i Anna Ponsati. Quaderns Crema, S.A., Barcelona, 1994, pàg.127.

⁴³ Carta de J. V. Foix a Josep Obiols. Barcelona, 19 de maig de 1920. Vegeu, “Correspondència Foix-Obiols”, a cura d’Agnès i Anna Ponsati. Quaderns Crema, S.A., Barcelona, 1994, pàg.29.

⁴⁴ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Barcelona, 6 de gener de 1921.

⁴⁵ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Barcelona, 6 de gener de 1921.

⁴⁶ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Barcelona, 6 de gener de 1921.

“Si aneu a Nàpols no deixeu d’anar a Pompeia. Hi trobareu indicis irrenunciabls d’una vida embellida per l’art de l’un cap a l’altre en el teatre en el temple en la plassa i en la infinitat. I per damunt de tot prepareu-vos per a tornar perquè el cop es dur. Es difícil conformar-se en convertir-se creador d’al·lo que un ha fruit.

Tan difícil com tornar a comensar al·lo que ja es acabat. I encara això amb una espurna de dubte entre mig. Però aquesta es la nostra mició (missió).”

En la relació epistolar de Carles Riba, Aragay també apareix esmentat com el gran portaveu de la “causa italiana”. Així, en una carta de Riba adreçada des de Florència a Josep M. López Picó, aquest primer reclama més cartes dels amics i companys, ansiós per tenir notícies del país. Riba afegeix que tot allò que vulguin saber d’Itàlia ja els ho pot explicar Aragay. L’artista, doncs, sempre apareix eludit com el gran “coneixedor d’Itàlia”.⁴⁷

“I escriviu, què diable! que tots els amics semblen muts. Tot el que nosaltres no podem escriure, us ho pot dir l’Aragay; en canvi tot el que vosaltres ens podeu contar, als diaris almenys no hi ve escrit.”

Així mateix, en una carta de Carles Riba dirigida a Josep Obiols, on el poeta “posa al dia” el pintor tot parlant dels amics comuns, en referir-se a Aragay el tema torna a ser el mateix. Aquesta vegada, Riba, que acaba de tornar d’Itàlia, fa pinya amb Aragay per tal de guarir l’enyorança que encara l’envaeix. Josep Aragay, com ningú altre, li pot retornar, per un moment, el record d’Itàlia.⁴⁸

“No ens barallem amb l’Aragay: estem l’un i l’altre massa tous quan pensem amb Itàlia.”

Aragay i Itàlia eren, aleshores, dos noms indestruïbles. Amb tot, pel que es desprèn d’algunes d’aquestes cartes, és fàcil adonar-se que l’exaltació italianista d’Aragay li havia costat certa fama entre els amics de la “penya”. Així, com a curiositat, és prou il·lustrativa una carta de Carles Riba adreçada a Josep Obiols –quan el poeta era de viatge a Grècia, l’any 1927– per adonar-nos que, anys després, la fama d’Aragay encara persistia.⁴⁹

“Estimat Obiols: No estic brillant; hem corregut una mica d’aventura, però no aragaiejo prou. És llàstima: us podria contar coses magnífiques.”

Les paraules de Riba posen de manifest que els “discursos” d’Aragay a les tertúlies no passaven desapercebuts. Aragay, eloqüent i entusiasta, defensava a capa i espasa la seva manera d’entendre l’art i –tal com hem intentat demostrar– els elogis a Itàlia eren sempre seguits amb la màxima expectació.

⁴⁷ Carta de Carles Riba a Josep M. López-Picó. Florència, 30 de maig de 1920. Vegeu: Cartes de Carles Riba, I: 1910-1938. Recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola. Text establert conjuntament amb Jaume Medina. Ed. La Magrana, pàg. 61

⁴⁸ Carta de Carles Riba a Josep Obiols. Barcelona, 7 de novembre de 1920. Vegeu: Cartes de Carles Riba, I: 1910-1938. Recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola. Text establert conjuntament amb Jaume Medina. Ed. La Magrana, pàg. 101

⁴⁹ Carta de Carles Riba a Josep Obiols. Port de Sira, 2 de setembre de 1927. Vegeu: Cartes de Carles Riba, I: 1910-1938. Recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola. Text establert conjuntament amb Jaume Medina. Ed. La Magrana.

És en aquest sentit que l'expressió de Carles Riba “no aragaiejo prou” – utilitzada per por de no mostrar-se prou apassionat en les seves explicacions–, resulta tan concloent com divertida.

En el “Dietari (1929-1959)” de Josep Maria López-Picó, el poeta recorda l'activisme cultural d'inspiració “classico-reanixentista” que, de jove, practicava amb Aragay. De les paraules de López-Picó se'n desprèn, encara anys després, la constància, la persistència i l'obstinació comuna per congeniar els valors del classicisme amb la modernitat com a fonament cultural a casa nostra.⁵⁰

“7 gener (1935). Lectura del llibre “Miquel Àngel i el seu temps”, d'Herman Grimm, traducció francesa a les edicions històriques de la casa Payot. Hi he trobat el clima que, joveníssims, sota l'impuls de l'Ors, volíem provocar l'Aragay, en Leonart i jo amb el curs de Miquel Àngel a Terrassa: la conciliació de l'actualitat i del mestratge; el fet quotidià incorporat al sentit vital de l'humanisme.”

El mateix Eugeni d'Ors dedicava una glosa a Josep Aragay titulada *Italiae sacra fames*, on explica que l'amor a Itàlia de l'artista és tan intens que esdevé malaltís. La glosa apareixia el 12 de maig de 1919 a *La Veu de Catalunya*, amb motiu de l'edició del llibre de poemes *Itàlia*, que Aragay acabava de publicar. Ors, que pateix el mateix mal que Aragay, comença la glosa dient:⁵¹

“En un recó de Barcelona, degradat a estones per la cantarella impia dels gramòfons, hi ha ara dos homes que l'enyorament emmetzinà en càstig d'haver massa amat la Itàlia. Per aquesta amor, esperitats ells tenen els ulls; el front, com calcigat. Per aquell enyorament senten la boca amarga i febrosos els llavis. L'un d'aquests homes és l'artista Josep Aragay. L'altre, potser soc jo.”

Les paraules del *glossador* són definitòries i definitives. Xènius, el principal activista de l'italianisme cultural, presenta “la malaltia d'Itàlia d'Aragay” com una mena de “distinció” vers aquells que han encarnat de veritat –més enllà dels elogis nostàlgics– la idea d'Itàlia com a veritable model cívic i cultural.

4.3 *Itàlia*, el llibre de poemes.

El llibre de poemes de Josep Aragay titulat *Itàlia* (fig. 4) és, després del viatge, el primer i més important manifest públic i publicat d'aquell “arborament italianitzant” que transcendeix del cercle d'amistats i que representarà, a més, una alenada a favor del projecte noucentista, considerablement tocat després de 1917. És en els versos d'*Itàlia* on afloren les emocions i les reaccions més recents, més directes i on s'expressen i es reafirmen, també, les pròpies conviccions estètiques i ideològiques. *Itàlia* és un recull de vint-i-vuit poemes, que Aragay escriurà entre 1916 i 1917, alguns dels quals ja apareixen reproduïts al *Diari*. El llibre es va acabar d'imprimir al desembre de 1918, però no va ser distribuït fins a la primavera de 1919, si tenim en compte les notes

⁵⁰ LÓPEZ-PICÓ, Josep Maria: “Dietari 1929-1959”. Textos i Estudis de Cultura Catalana. Curial Edicions Catalanes. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, pàg. 87.

⁵¹ XÈNIUS: *Italiae sacra fames*. “Glosari”, *La Veu de Catalunya*, 12 de maig de 1919.

publicades a *La Revista* on s'anuncia la prompta aparició d'*Itàlia* pel maig d'aquell mateix any. El llibre, dedicat a Jaume Bofill i Mates (suposem que en agraïment per haver-lo ajudat a obtenir la pensió d'estudis a Itàlia), va ser prologat per Carles Riba. Aquest darrer, en el pròleg, sosté que el llibre de poemes d'Aragay ha estat la millor forma d'expressió per transmetre la "passió italiana" de l'artista. Riba certifica que els versos d'*Itàlia* han estat més efectius, fins i tot, que un assaig literari.⁵²

"Una teorització no hauria comptat; un espai de enamorament, a penes tampoc. Més generós és el seu cant; més profunda és la passió que literalment l'ha fet esclatar, una passió italiana, això és, traduïda des del bell moment de néixer, i per la força mateixa de la seva naixença, en voler i en acció, que val tant com dir en creació."

És sabut que Aragay havia demanat l'opinió i la implicació de Carles Riba a l'hora d'enllestir, definitivament, el seu treball. Josep Aragay, com és lògic, confiava en l'ofici, el talent, el prestigi i l'autoritat moral del seu amic i experimentat poeta. Tal com ho demostra una carta adreçada al responsable de l'edició, Josep M. López Picó; Aragay no donaria llum verda al seu llibre sense la supervisió final de Riba.⁵³

"Amic Picó:

Veig que aquesta gent esta esverada per les proves. Jo he estat malalt i no he tingut ocasió de veure a n'en Riba per posarnos d'acort i apenes n'he tingut temps per rellegirles. De totes maneres tinc un interes exepcional en que no siguin entregades sense que en Riba les repassi. Sobretot no us passeu aquest tramit (...) Per abreviar vistes les proves per en Riba tireu endavant."

El llibre es divideix en dues parts. La primera part està formada per disset poemes dedicats a les principals ciutats que Aragay havia visitat. Els poemes són una exaltació a la bellesa del paisatge i un elogi permanent al patrimoni artístic de cada ciutat. Poema rere poema, la natura i l'arquitectura es fusionen en un joc de formes, aromes i colors que han seduït l'artista i que contagien, seguidament, el lector amb un desig de viure i sentir, també, llurs sensacions. Així, els versos van dibuixant la fesomia del paisatge, amb els rius, les valls, les vinyes o les flors que conviuen amb les pedres mil·lenàries que s'alcen, immortals, com a símbol d'un llegat exemplar.

Aragay alterna alguns poemes de to nostàlgic dedicats a les ciutats més enyorades. Els disset poemes de la primera part –que no coincideixen amb l'ordre de l'itinerari– són: *Roma*, *Nostàlgia de Roma*, *Tivoli*, *Assisi*, *Siena*, *Adéu a Siena*, *Nostàlgia de Siena*, *Pompeia*, *Orvieto*, *Nostàlgia d'Orvieto*, *Pisa*, *Nostàlgia de Pisa*, *Perugia*, *Nàpols*, *Florència*, *Oració a Florència* i *Itàlia*.

Els poemes són el fruit immediat d'un observador atent i amatent que descriu amb passió d'artista cada indret, cada detall, i que expressa amb tota la

⁵² RIBA, Carles: Pròleg per al llibre de poemes: *Itàlia* de Josep Aragay. Publicacions de "La Revista". Barcelona, 1918, pàg. 7 i 8.

⁵³ Carta de Josep Aragay a Josep M. López-Picó. Malgrat que la carta no esta datada, és de suposar que va ser tramesa a finals de 1918, poc temps abans que el llibre fos acabat d'imprimir.

subtileza l'encant d'una geografia que acull, orgullosa, la magnificència dels murs, els temples i els palaus. Aragay, però, més enllà de la pròpia exaltació poètica de la bellesa i la retòrica nostàlgia de cada indret, vehicula l'exemplaritat d'aquest patrimoni per refermar la condició d'immortalitat del classicisme com un model estètic que ha de continuar present i vigent. Aquesta voluntat "d'eternitat" es manifesta en molts dels poemes. Així, cada poema esdevé un missatge, una consigna, una fórmula d'adoctrinament que emergeix, subtilment, darrera del lirisme dels versos com una eina combativa que ha de deixar ben assentats llurs criteris estètics i ideològics. D'Ors ja ho havia fet amb *La Ben Plantada*. En el primer poema, *Roma*, ja es posa de manifest aquesta premissa, al·ludint expressament "la glòria del passat" de la ciutat eterna com un actiu que es fa "present" a través de l'art i del paisatge.⁵⁴

“... si mai una ciutat
es troba avui vivint
la glòria del passat,
com si el passat d'absent
se li tornés present:
és Roma vora el Tíber...”

Aragay parla del patrimoni de Roma com a quelcom viu: “i les pedres us semblen més vives que la gent”, la qual cosa no fa res més que reivindicar la pervivència d'un model estètic, que ha perdurat a través dels segles i que s'ha de consolidar com l'autèntic i únic referent. Així, en els versos d'Aragay allò “antic” sempre és sinònim d'allò viu, d'allò etern, d'allò immortal.⁵⁵

“Veuríeu l'antigor esflorada pel vent
i daurada pel sol i viva eternament...”

El qualificatiu de Roma com a “ciutat eterna” apareix en els dos primers poemes, *Roma* i *Nostàlgia de Roma*, per evidenciar aquesta voluntat de pervivència que l'autor il·lustra, també, amb alguns exemples emblemàtics del patrimoni artístic i arquitectònic de la ciutat:⁵⁶

“Veuríeu per què Roma és la ciutat eterna;
L'antiga la futura i ara la moderna,
per què obre els ulls i parla des de bon dematí
fins cap al tard, moguda per una força interna
que és viva dins la pedra i als homes els governa
damunt de les ruïnes del magne Palatí
i a baix tot a l'entorn de l'Arc de Constantí.”

En aquest mateix sentit, Aragay escenifica una mena de “rescat” de les formes grecoromanes en el poema dedicat a Pompeia, la ciutat sepultada sota les cendres del Vesubi. L'autor pregunta a la ciutat enfonsada quina és la fórmula que cal emprar per retornar a la llum i a la vida tot l'esplendor cultural que ha

⁵⁴ ARAGAY, Josep: *Itàlia, poemes*. “Roma”. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1918, pàg. 15.

⁵⁵ ARAGAY, Josep: *Itàlia, poemes*. “Roma”. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1918, pàg. 16.

⁵⁶ ARAGAY, Josep: *Itàlia, poemes*. “Roma”. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1918, pàg. 16.

restat amagat durant tants anys. El triomf del classicisme es manifesta, aquí, en els dos últims versos de *Pompeia*, on la ciutat somriu victoriosa al poeta:⁵⁷

Digues-me com se torna
de l'infern a la terra,
o dels llims somniosos,
o del gran infortuni
de bell nou a la joia
silenciosa de viure.
M'escoltava Pompeia
enfonsada i somreia.

Un tema que apareix en tots els llibres i en la majoria dels articles d'Aragay, és la crítica a l'Avantguarda. En el poema titulat *Itàlia* l'artista tornarà a carregar contra el Futurisme. Aquests versos van ser inspirats, suposem, a partir de l'experiència viscuda al Teatre de la Pèrgola de Florència on Aragay rebia amb indignació i escarni la proclama del líder futurista F. T. Marinetti. Tal com ja havia escrit en el *Diari*, la "Itàlia futurista" és efímera, la qual cosa contrasta amb la condició de pervivència, d'immortalitat o d'eternitat que porta implícit el Renaixement Italià.⁵⁸

"com pots ser futurista tu, si el Renaixement
és fet amb llevor que lleva eternament?"

Els criteris estètics d'Aragay, com veiem, esdevenen un degoteig pacient i subtil que, en forma de vers, es fan presents en cada poema dotant-lo d'un contingut ideològic penetrant i implacable. A *Tívoli*, per exemple, l'artista estableix una relació entre natura i arquitectura. Aragay, en aquest cas, converteix les cascades de Tívoli en columnes: "sense capitell ni sócol / i estriades gentilmente / com si fossin pentinades / amb una pinta d'argent." Aquesta conciliació entre les arts i el paisatge, que Aragay simbolitza a través de les "columnes d'aigua" de Tívoli, no és res més que "l'adaptació lírica" d'una qüestió fonamental del seu programa. Allò que fomenta Aragay en el poema és, per tant, aquella idea tan repetida en les pàgines del *Diari* des d'on reivindicava l'art de la pintura, l'escultura i l'arquitectura com una mateixa cosa i el fet que totes elles, alhora, fossin solidàries amb el paisatge. En els versos de *Tívoli* –i en la majoria de poemes que l'autor dedica a les altres ciutats–, s'hi reflexa aquella idea en què la ciutat és considerada, per antonomàsia, com la primera i més important obra d'art. Aquesta qüestió, desplegada primer en el *Diari* i exaltada, després, en els versos d'*Itàlia*, serà degudament desenvolupada en el proper assaig d'Aragay, "El Nacionalisme de l'Art" (1920).

En el poema dedicat a Nàpols –ciutat que descriu com a "cridanera" i "bruta"–, intenta reflectir l'ambient marginal dels seus carrers, tot esmentant els: "estols de trinxeraires, / vagabunds i xarlatans, / prostitutes i captaires / i venedors ambulants." Nàpols representa, en aquest cas, l'antítesi del model cívic noucentista. És la ciutat de "l'aldarull" i de l'urbanisme desmesurat. I és, a més, la ciutat fosca, la ciutat de la llum impenetrable: "La llum pura quan te mira /

⁵⁷ ARAGAY, Josep: *Itàlia, poemes*. "Pompeia". Publicacions de "La Revista". Barcelona, 1918, pàg. 30.

⁵⁸ ARAGAY, Josep: *Itàlia, poemes*. "Itàlia". Publicacions de "La Revista". Barcelona, 1918, pàg. 49.

pal·lideix al teu damunt / i prop teu sembla que es gira / i se'n torna cap amunt.” En aquest retrat depriment –oposat a tots els valors de la bellesa clàssica–, Aragay destacarà, malgrat tot, la presència “resplendent” de la mediterrània, una presència que contrasta amb el caos urbanístic de la ciutat.⁵⁹

A la mar, hi ha una festa
com cap més de resplendent,
pro a la terra no li resta
rê del teu encantament.

És interessant recordar en aquest sentit, que Aragay, durant el viatge, havia valorat positivament el fet que Nàpols fos una ciutat oberta al mar, cosa que no es donava aleshores a Barcelona. Aquests versos, per tant, també esdevenen un petit acte de reconeixement a Nàpols que –enmig d'aquell desori urbanístic– havia estat capaç, malgrat tot, d'obrir-se a la mediterrània i, així, tal com manifestava en el *Diari*: “contribuir en l'aspecte de la ciutat”. El poema, que torna a contenir un rerafons ideològic evident, tradueix, de nou, algunes de les sensacions que l'artista ja havia expressat en el *Diari*. En aquest cas, els versos dedicats a Nàpols contenen el record d'una ciutat que –igual que Barcelona– ha de lluitar pel futur del seu urbanisme i on es manifesta, sobretot, una clara advocació a favor de la seva mediterraneïtat.

El poema dedicat a Orvieto esdevé un cant a la bellesa d'aquesta ciutat que s'alça imponent damunt l'altiplà volcànic, des del qual, exhibeix tot l'esplendor de les seves muralles medievals. El paisatge i el patrimoni històric de la ciutat ja havien estat exaltats per Aragay, també, en el *Diari*. Les pàgines del manuscrit recullen les impressions de l'artista quan veu Orvieto, a vista d'ocell, durant un trajecte en funicular: “Aquest es l'espectacle dels Deus, els homes haurien de tenir-se per privilegiats al contemplarlo”. Podríem dir, per tant, que en els versos d'*Orvieto* es reprèn aquesta exaltació de la bellesa dedicada a la ciutat.⁶⁰

Pro és tan bella, té els ulls d'una gracia tan pura,
que val més que no és per sa gran formosura.

El fet d'estar reclosa entre muralles i condicionada per una orografia ben capriciosa (“Ella és lluny. La murada la cenyeix i l'aguanta, / no l'estreny massa fort, la sosté i no es decanta; / no sabreu si té cura de fer-la més gentil / o si vol ofegar-la més servil.”), pot explicar que la ciutat hagués mantingut intacte bona part del seu patrimoni, malgrat el pas dels anys. Així, la “supervivència” monumental i urbana de la ciutat és una qüestió que Aragay no passarà per alt i que voldrà reivindicar –també com una part fonamental del seu ideari cívic i cultural– en uns versos on es constata, com un elogi, que “l'antiga” Orvieto no ha sabut “envellir”.⁶¹

“No volgueu demanar-li res de fora d'aquí;
sempre ha estat la mateixa, no ha sabut envellir

⁵⁹ ARAGAY, Josep: *Itàlia, poemes*. “Nàpols”. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1918, pàg. 41.

⁶⁰ ARAGAY, Josep: *Itàlia, poemes*. “Orvieto”. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1918, pàg. 31.

⁶¹ ARAGAY, Josep: *Itàlia, poemes*. “Orvieto”. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1918, pàg. 31.

ni reneixe' i remeure's del fàcil destí.”

Durant l'estada a Orvieto, recordem que Aragay es va allotjar en una pensió situada a pocs metres de la catedral. No és estrany, doncs, que el so de les campanes hagués inspirat els versos del poema *Nostàlgia d'Orvieto* (“Quan el so de les campanes / em desperta de matí, / són d'Orvieto les germanes / que se'm venen a oferir”). El so d'aquelles campanes, però, li porta records de Barcelona. Aquest fet no és nou. Tal com hem anat explicant, Aragay sempre té molt viu el record de la seva ciutat durant el viatge. Les comparacions entre Barcelona i les ciutats visitades són un exercici que transcendeix sovint a les pàgines del *Diari*. Així, la voluntat que l'art italià reverteixi, d'alguna manera, a favor de la seva ciutat, es manifesta en els darrers versos de *Nostàlgia d'Orvieto*, on Aragay voldria enganyar els seus ulls per creure que la bellesa de la ciutat italiana és tota per a Barcelona:⁶²

Si els ulls enganyar podia
tal com s'enganya l'oït
oh ma dolça Barcelona,
com t'hauries embellit!

Tot aquest joc de percepcions, d'emocions i sensacions –exaltades, aquí, en forma de vers– van suposar, en realitat, tal com reconeixerà el propi artista, un canvi en la seva trajectòria personal i en la seva orientació artística. Darrera dels poemes hi ha, per tant, una experiència vital intensa, transcendental, dolorosa, traumàtica. Certament, aquest sentiment tan viu podia ser expressat, al·legòricament, a través de la “majestat” d'Assís, de la “magnificència” de Siena, de la “llum” de Pisa o del camí paradisiàc que s'estén per les terres banyades pel Tíber, abans d'arribar a Perugia. És, però, en el poema *Oració a Florència* on Aragay explicita, amb total afecció, que l'experiència italiana ha marcat un abans i un després en la seva vida. Josep Aragay separa, amb rotunditat, un passat que cal oblidar i un futur que cal imaginar, dissenyar i construir a partir de tot allò que ha vist, ha après i ha corroborat a Itàlia, sobretot a Florència:⁶³

“La meva vida hauràs partit en dugues
i em deixes sols el meu pervindre curt;
el meu passat se'l mengen les orugues
i el meu futur de mon poder se surt.”

Així, en els versos d'*Oració a Florència* es fa evident el compromís de Josep Aragay per encetar el nou full de ruta. Cal traçar, doncs, un nou camí a partir dels patrons culturals i estètics del Renaixement florentí i cal desfer-se, per sempre, del barroquisme, l'individualisme i de totes les “impureses” que puguin destorbar una reorientació artística imminent. Aquesta idea és expressada amb tota la radicalitat en els versos d'*Oració a Florència*.⁶⁴

⁶² ARAGAY, Josep: *Itàlia, poemes*. “Nostàlgia d'Orvieto”. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1918, pàg. 33.

⁶³ ARAGAY, Josep: *Itàlia, poemes*. “Oració a Florència”. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1918, pàg. 45.

⁶⁴ ARAGAY, Josep: *Itàlia, poemes*. “Oració a Florència”. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1918, pàg. 45.

“Del passat i el present que t’ofereixo
l’un és en holocaust i l’atueixo
als teus peus; l’altre és d’amor ardent
i el duc amb mi vingut de l’altra banda
del nostre mar clement...”

La segona part del llibre està formada per onze poemes: *La llàgrima*, *L’ideal*, *Abril*, *A desengany nou afany*, *La cançó del ventall*, *El càstig*, *Els crepuscles*, *L’enveja*, *Renunciació*, *Natura morta* i *Exposició*. En aquest segon bloc, els poemes desvetllen les emocions i els sentiments més íntims, i també els dubtes i els reptes que l’artista s’ha plantejat a partir d’una experiència que l’ha trasbalsat. Aragay ens fa evident aquest trencament irreconciliable amb el passat i comença a qüestionar-se, fins i tot, alguns trets definitoris del seu tarannà.

L’ideal, és un poema que té molt a veure amb aquest desig de canvi. Aragay vol deixar de ser aquell artista temperamental, es vol desfer de la “grapa”, de la força, de l’orgull, de la fúria barroca i de totes aquelles qualitats que impregnaven el seu caràcter enèrgic que, no ho oblidem, li havien estat reconegudes –abans del viatge– en forma d’elogi. Malgrat que en el poema *Oració a Florència* assegura haver enterrat tots aquests trets del seu caràcter: “Allà hi tinc enterrada la meva juvenesa, / que tota fou ornada de fúria i de candor...” en el poema *L’ideal* explicita les qualitats que hauran de guiar l’esperit del “nou Aragay”:⁶⁵

“Voldria que en la calma mon ànima serena
dormís acariciada per l’alba i pel matí”.

(...)

“Voldria que en la calma mon ànima tranquil·la
sentís el goig puríssim de viure per que si”

De la mateixa manera que es reclama a ell mateix qualitats com la “serenitat”, “la tranquil·litat” o “la calma”, també es refereix a “l’orgull” o a “l’amor propi” com a dues “patologies” que cal eliminar del seu tarannà:⁶⁶

“Voldria de l’orgull fer-me’n unes sandàlies
i del meu amor propi uns mitjons blancs de lli.”

(...)

“Voldria que l’orgull, tot fent-me una carícia,
partís ben lluny per sempre, deixant-me en pau aquí
i amb ell que l’amor propi en hora propícia
fugís, despreciant-me i que em deixés dormir.”

⁶⁵ ARAGAY, Josep: *Itàlia, poemes*. “L’ideal”. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1918, pàg. 53.

⁶⁶ ARAGAY, Josep: *Itàlia, poemes*. “L’ideal”. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1918, pàg. 53 i 54.

(...)

“I mentre l'un dormís, si l'altre no vigila,
–l'orgull i l'amor propi, tots dos ben lluny de mi,–
voldria que en la calma mon ànima tranquila,
sentís el goig pregon de viure perquè si.”

Així, la nova “ànima tranquil·la” que Aragay cerca a *L'ideal*, ha de substituir aquella “ànima creada pel combat” que esmenta en el poema *Renunciació* com un tret definitori del seu caràcter. És hora, per tant, d'assolir la calma i la tranquil·litat necessàries per tal de propiciar un estat d'esperit que sintonitzi, plenament, amb el bell ideal de la serenitat clàssica. Aquestes mateixes virtuts –que també apareixen en altres poemes com *El càstig*: “Jo cercava la calma i la quietud / i el repòs dins la pau gràcil i flonja”– són les que han d'abonar, en conseqüència, el terreny de la seva creació artística futura. Amb tot, però, l'artista admet que aquest propòsit és ben difícil d'aconseguir. El repte no és fàcil. Hi ha alguna cosa inherent en aquell caràcter tossut, orgullós i combatiu, que augura, sens dubte, un camí difícil de remuntar:

“Però l'orgull no em deixa, em vetlla i em vigila...”

La Llàgrima és un poema dedicat a aquella jove, aleshores estudiant de filosofia i lletres, que va conèixer a Roma i amb la qual va mantenir una estreta relació. La noia era originària de la zona del Friul, regió del nord-est d'Itàlia, i és per aquest motiu que Aragay l'anomena “Friulana” o “Noia blanca del Friul”. En les pàgines del *Diari* l'anomena “Bebe blanc” i en una carta adreçada a Josep Obiols s'hi refereix com a “senyora del Bianco”. És en aquesta carta, precisament, on Aragay ens confirma que la identitat de la noia del poema es correspon amb la d'aquella jove que li havia robat el cor a Roma i amb la qual, també, havia passat uns dies a Tívoli. En la carta a Obiols, llegim:⁶⁷

“Hem parlev de la senyora del Bianco casada de poc i molt amiga meva. La vaig conèixer a Roma. La dona més singular que he conegut. Doctora en filosofia i lletres. Total una nina graciosa, molt entremaliada i sobretot molt sensible. Si recordeu el meu llibre la haurieu de reconèixer en la llàgrima:”

Tot apunta, en aquest sentit, que els versos d'*Abril* i *A Desengany nou afany* tornen a estar inspirats en altres amors i desamors de l'artista i en la qual cosa no ens aturarem per no dispersar el contingut d'aquest estudi. Així mateix, els poemes *La cançó del ventall*, *Els Crepuscles* i *L'enveja* cal relacionar-los amb l'experiència més íntima, més personal i més pregonada de l'artista. En aquests versos, per tant, Aragay ens retrata el seu “paisatge interior” i es desmarca, estrictament, del “paisatge d'Itàlia”. Malgrat que les seves paraules sempre porten implícites algunes qüestions identificadores amb el seu caràcter, no és de rigor desviar-ne l'atenció cap a temes relacionats amb l'experiència estètica i ideològica de l'artista.

⁶⁷ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Barcelona, 6 de gener de 1921.

A banda d'això, en aquesta segona part, tampoc no hi faltaran al·lusions als propis plantejaments estètics i ideològics. En els versos de *Natura morta*, per exemple, l'autor ens ve a dir que una pintura moderna de qualitat, ha d'estar inspirada en les antigues formes grecoromanes. Recordem, en aquest sentit, que els primers versos del poema: “Jo voldria saber pintar molt bé una poma, / sense oblidar per'xò la majestat de Roma”, tenen molt a veure amb la conversa apassionada que l'artista va mantenir amb el director de l'Acadèmia Espanyola de Roma, en la qual, Aragay, defensava la integració de “les pomes de Cézanne” dins la “majestat de Roma” per defensar el concepte de “classicisme modern”. D'aquesta manera, Aragay s'identifica amb la mediterraneïtat de Cézanne i considera imprescindible que l'esperit del classicisme imperi en la creació artística moderna. En aquest mateix sentit, els versos de *Natura morta* al·ludeixen, també, de forma explícita, l'excel·lent elaboració del drapejat que hi ha en els marbres de la *Victòria de Samotràcia*, una de les escultures emblemàtiques de l'estatuària hel·lenística de l'escola de Rodes:⁶⁸

“Jo voldria saber pintar molt bé una poma,
sense oblidar per'xò la majestat de Roma,
i així la transparència d'un vidre de Nancy
no oblidant la del cel tan vast damunt de mi;
i els plecs d'un tovalló sense oblidar la gràcia
d'aquells que la Victòria dita de Samotràcia
vesteixen i despullen amb un encant tan fi
que semblen penedir-se d'haver-la de vestir.”

Per tant, hem de considerar els versos d'Aragay, també, com una part fonamental d'un discurs, d'una actitud on la defensa d'allò clàssic s'imposa davant de qualsevol altra formulació estètica. Carles Riba, en el pròleg, reconeix que la idea d'Itàlia i la idea de Renaixement –com una sola cosa– es converteixen en la principal reivindicació d'un artista que defensa, amb tota la passió, la pervivència de l'esperit i de les formes grecoromanes, o dit en paraules de Riba: “la glòria de la forma renascuda”.

El ressò de la publicació dels versos d'*Itàlia* va ser important, va fer parlar. Aragay i *Itàlia* eren en boca de la plana major de la intel·lectualitat catalana. Si Carles Riba n'havia fet el pròleg i Xènius li dedicava una glosa⁶⁹, el crític Joaquim Folch i Torres –per no ser menys– s'aventurava a dedicar-li un poema. El poema de Folch i Torres, titulat: “A Josep Aragay. Pintor, pel seu llibre de records d'Itàlia”, va aparèixer publicat el 12 maig de 1919 a la *Veü de Catalunya*. En els versos de Folch i Torres és especialment significatiu el toc d'atenció que el “crític-poeta” fa al “pintor-poeta”, advertint que més enllà de la passió i la joia d'una creació equiparable a la dels grans mestres italians, sempre hi ha d'haver un exercici extraordinari d'esforç, de treball, de patiment. Folch i Torres, coneixedor de les pretensions artístiques de Josep Aragay augura un camí complicat i difícil:⁷⁰

⁶⁸ ARAGAY, Josep: *Itàlia, poemes*. “Oració a Florència”. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1918, pàg. 45.

⁶⁹ XÈNIUS: *Italiae sacra fames*. “Glosari”, *La Veü de Catalunya*, 12 de maig de 1919.

⁷⁰ FOLCH i TORRES, Joaquim: *A Josep Aragay. Pintor, pel seu llibre de records d'Itàlia*. “La Veü de Catalunya”, 12 de maig de 1919, pàg. 5.

“No és pas el goig tot sol qui eleva a la peanya
les pedres que dormien el son de la muntanya,
i fila les columnes damunt del cel lluent.
L'esforç neix de la joia, pro el pare és el turment.”

El fet de posar en relació l'obra poètica i l'obra plàstica d'Aragay, va ser, aleshores, un recurs molt utilitzat per la crítica. Des de la revista *L'Instant*, per exemple, Aragay era més valorat des de la seva vessant d'artista que no pas en el seu debut com a poeta.⁷¹

“... els versos de Josep Aragay, pintor, no tenen l'agilitat, la “souplesse” que hi ha en alguns dels seus dibuixos –aquella síntesi de donzella de Guirlandajo, per exemple– sinó l'eixutesa d'una prosa feliç de vegades, en els mots i en els conceptes.”

Josep Llorens Artigas, en un article publicat el mes de maig de 1919, a la *Pàgina Artística de la Veu*, aprofita un doble esdeveniment per posar en relació, també, la pintura i els versos d'Aragay. I és que aquell mes de maig, a l'hora que apareixia el llibre de poemes, s'inaugurava una exposició d'Aragay a les noves Galeries Puig de Barcelona. Aquest doble esdeveniment fa que Josep Aragay, una vegada més, aparegui al·ludit com una mena d'icona de l'italianisme cultural.⁷²

“És el mateix esperit, la mateixa poesia dels seus dibuixos feta vers. És aquella mateixa Itàlia, aquell mateix Renaixement encarnat en els nostres dies i fet vida nostra...”

Les obres de l'exposició i els versos d'*Itàlia* es convertien, aquella primavera de 1919, en un esclat d'italianitat que Josep Aragay, novament, havia fet rebrotar amb tota la força. D'aquesta manera, Josep Llorens Artigas considerava l'actitud d'Aragay –ara artista i poeta alhora– com una veu autoritzada que continuava clamant, incansable, a favor de l'esperit de renovació cultural del nou-cents: “És sempre aquest desig d'incorporació del geni antic a la vida nova que mou l'artista.” Així, amb Aragay, la pervivència d'allò clàssic es manifesta com un valor “de tradició” que –d'acord amb l'argumentari noucentista– es conjuga amb l'ideal de modernitat de la “Catalunya renaixent”.⁷³

“L'artista vol transformar en coses vives i actuals les bel·leses antigues i quan no troba un vas material on recollir-les, es refugia en el seu esperit per a donar-los estatge. Per això, en un sacre respecte, ell no gosa pintar la nostàlgia d'Itàlia; el que ell pinta d'Itàlia són els sentiments ardits que ella li ha encomanat: la nostàlgia la canta, ell, pintor per tal d'esvair en l'aire de la paraula viva el pessimisme plàstic del sentiment.”

⁷¹L'INSTANT : Revue franco-catalane d'art et littérature. “Els Llibres i les Revistes” (article sense signar), any II, núm. 2, 31 d'agost de 1919, pàg. 7.

⁷² LLORENS I ARTIGAS, Josep: “Partita VI”. “Itàlica”. Pàgina artística de La VEU. *La Veu de Catalunya*, 19 de maig de 1919, núm. 477.

⁷³ LLORENS I ARTIGAS, Josep: “Partita VI”. “Itàlica”. Pàgina artística de La VEU. *La Veu de Catalunya*, 19 de maig de 1919, núm. 477.

Josep Aragay, en sintonia amb l'ideari ideològic i estètic del Noucentisme, projecta sobre el present aquest esperit clàssic de manera que el seu discurs – traduït en vers o en pintura– sempre portarà implícit el bell ideal del “classicisme modern”:⁷⁴

“Josep Aragay és tot ell la vella Itàlia fent-se nova i –ço que és més difícil– conservant-se vella.”

Josep Llorens Artigas, doncs, subratlla l'actitud classitzant de l'artista com una via de projecció de modernitat. Aquesta solució de modernitat, articulada amb els valors espirituals del classicisme, fructificarà amb Josep Aragay com una eina de renovació cultural inherent a la seva obra i articulada al redós dels ideals noucentistes. D'aquesta manera “la vella Itàlia fent-se nova” es manifesta a partir d'una idea d'originalitat, que defuig la mera imitació i que es projecta com una actitud moderna i creativa.

4.4 La influència d'Itàlia en la seva obra: el canvi d'orientació artística

L'abril de 1921, Carles Riba, amb el pseudònim de “Jordi March”, publicava un article a *Vell i Nou* sobre Josep Aragay amb el mateix títol que dona nom a aquest capítol: “La italianitat de Josep Aragay”⁷⁵. En aquest article ja es posa de manifest que Aragay s'ha alliberat de les “noses” de la seva pintura, n'ha eliminat les “impureses” i n'ha corregit els “desequilibris”.

Així, uns quatre anys després del viatge a Itàlia, Riba parla d'Aragay com un humanista del seu temps, com un artista que –a ulls de tothom– ha estat capaç de reorientar la seva trajectòria en un acte de sinceritat ideològica. Aragay ha depurat aquell grafisme abarrocat, aquell excés de passió i aquell temperament –que des de sempre havien estat els puntals de la seva creativitat–, en detriment d'una línia continguda, mesurada, harmònica, fidel al treball dels grans mestres italians. Josep Aragay havia vençut l'ardor passional de l'etapa “preitaliana” a favor d'un exercici autoimposat de contenció. Aquest era el tribut que l'artista pagava agraït a Itàlia. El nou estil tenia com a propòsit convertir la seva obra en una mena de rebrot artístic de l'humanisme florentí al servei d'una Catalunya, també renaixent i alhora moderna. Després d'Itàlia, doncs, la raó s'imposarà a la passió; la qual cosa, però, no vol dir que fos el camí encertat.

En l'article publicat a *Vell i Nou*, Riba tenia un record per al llibre de poemes d'*Itàlia*, però considerava que aquells versos no eren, en cap cas, una prova plausible per mostrar el redreçament estètic de l'artista. En conseqüència –tal com apunta l'autor de l'article–, la “italianitat” d'Aragay només quedarà demostrada amb la depuració estilística de la seva pintura:⁷⁶ “El llibre “Itàlia” de Josep Aragay, fou una constatació auto-psicològica sense preu; però no una canal per on s'escolessin les noses de la seva pintura.”

⁷⁴ LLORENS I ARTIGAS, Josep: “Partita VI”. “Itàlica”. Pàgina artística de La VEU. *La Veu de Catalunya*, 19 de maig de 1919, núm. 477.

⁷⁵ MARCH, Jordi (Carles Riba): “La italianitat de Josep Aragay”. *Vell i Nou*, època II, vol. II, núm.13, abril de 1921, pàg. 28-32 (l'article, però, és datat: “abril 1920”).

⁷⁶ MARCH, Jordi (Carles Riba): “La italianitat de Josep Aragay”. *Vell i Nou*, època II, vol. II, núm.13, abril de 1921, pàg. 29. (l'article, però, és datat: “abril 1920”).

Bona part de la crítica es refereix a l'autocensura d'aquells barroquismes com el final d'una etapa d'incertesa, de recerca o de dubte que ara, suposadament, es veurà superada gràcies a un procés de maduració. Carles Riba, en el mateix article, reconeix que la "interinitat" d'abans d'Itàlia és vençuda gràcies a la lliçó de Florència:⁷⁷

"Tota la seva obra ha tingut fins ara com un caràcter d'interinitat. Florència –la ciutat on en Maurras ha dit, "un jove distingirà sense vacil·lació ni retràs, els caràcters de la seva vida, i les dues o tres grans regles del seu pensament" – haurà donat a l'Aragay, amb la convicció de l'absoluta dignitat en la tècnica, la lliçó també de la sobrietat en la força. Aquestes apareixen en la seva era nova: la dels retrats. Els quals no són per a ell, sinó allò que en darrer cas foren per als mestres del Renaixement: documents humanístics, experiments de passió personal."

Aquest exercici de sobrietat i de força esmentat per Riba, el podem traslladar, per exemple, a un retrat de 1918 titulat "Retrat de la mare de l'autor" (fig. 6). És tracta d'una de les primeres pintures a l'oli que fa Aragay després del viatge. Rosa Blanchar és retratada com una dona de caràcter que es mostra, alhora, serena i comprensiva davant del moment que la reclama, en ser pintada pel seu fill. Es tracta d'un retrat de mig cos, frontal, on la figura de la dona adquireix –igual que en els retrats dels grans mestres italians– una solidesa i una dignitat arquitectòniques. El fons de la pintura és dominat per l'amplitud d'un paisatge que conté els elements més típics de la iconografia noucentista: uns turons suaus amb arbres, unes gavines i la presència d'un vaixell atracat en una mena de badia natural que s'endinsa entre les muntanyes.

L'execució del retrat de mig cos davant d'un paisatge dominat per àmplies perspectives va ser un recurs molt utilitzat pels pintors del Renaixement i que Aragay –sens dubte– havia vist en els grans museus italians. Així, per exemple, sota aquest mateix patró, Sandro Botticelli, l'any 1488, pintava el *Retrat d'un desconegut amb la medalla de Còsimo el Vell* (Galeria degli Uffizi), de la mateixa manera que ho faria, Pietro Vannucci, dit el Perugino, l'any 1494, en retratar l'artesà florentí "Francesco delle Opere" (Galeria degli Uffizi). I així mateix ho feia Rafael, vers l'any 1506, en el retrat del ric mercader Agnolo Doni i el de la seva esposa Maddalena Strozzi (Galeria Pitti, Florència). Totes aquestes pintures tenen la particularitat –més enllà de l'estricta i indiscutible qualitat del propi retrat– d'utilitzar uns paisatges infinits i bellament representats com una fórmula per enaltir o idealitzar el personatge en qüestió.

El mateix Piero de la Francesca, quan retrata els ducs d'Urbino (1465), Bautista Sforza i Federico de Montefeltro (Galeria degli Uffizi), dóna la màxima transcendència a l'amplitud d'un paisatge per tal de suggerir, en aquell cas, l'extensió dels seus dominis. D'aquesta manera, la representació del paisatge sobrepassa la funció de complement o d'ornament en tant que és utilitzat com una manera emfasitzar el prestigi del personatge.

⁷⁷ MARCH, Jordi (Carles Riba): "La italianitat de Josep Aragay". *Vell i Nou*, època II, vol. II, núm.13, abril de 1921, pàg. 31 (l'article, però, és datat: "abril 1920").

D'entrada, si comparem el fons del retrat de Rosa Blanchar amb el que Piero pintarà com a fons per als ducs d'Urbino, ens trobem davant d'una composició recreada, igualment, en un paratge mediterrani dominat per turons sinuosos, arbres i conreus. Així, el retrat de Rosa Blanchar sembla ambientat en un paisatge més propi de les terres de la Toscana o de l'Umbria que no pas davant dels paratges singulars de la vall de Breda, el poble nadiu de la dona i que Aragay utilitzarà de forma recurrent en moltes de les seves pintures. Sembla, doncs, que el paisatge italià atorga certa "categoria" a la representada. D'aquesta manera, Aragay canalitza amb tota la força l'amor a Itàlia i l'amor a la seva mare com una fusió. Així, la representació de la dona és idealitzada com si es tractés d'una figura il·lustre de l'aristocràcia florentina, gràcies a la presència d'Itàlia. I la presència d'Itàlia és portada al nivell més alt d'emotivitat –gairebé insubstituïble– si tenim en compte que comparteix escena amb la mare de l'artista.

Cal dir que aquest retrat va ser exposat a la mostra col·lectiva organitzada per l'associació de Les Arts i els Artistes, al Palau de Belles Arts de Barcelona, l'any 1918 (fig. 5). Aragay hi participava amb aquestes cinc obres: "Retrat de la mare del autor", "Figura decorativa I"(a l'oli), "Figura decorativa II" (al fresc), "Figura decorativa III" (al fresc) i "Record de l'Umbria".

L'any següent (1919), Aragay feia un retrat de la seva mare (fig.7), gairebé igual que el que acabem d'esmentar. El nou retrat tornarà a ser –utilitzant les paraules de Riba– un nou "document humanístic", un nou "experiment de passió personal". El fons d'aquest altre retrat és ambientat, igualment, amb uns turonets, uns arbres i, en aquest cas, un campanar punxegut concebut de la mateixa manera que els que pintaria en els plafons de la font del Portal de l'Àngel.

Pel que fa a les obres de 1918, exposades al Palau de Belles Arts, destacarem, també, un retrat femení que Aragay va titular "Figura decorativa"⁷⁸ (fig. 8). En aquest retrat de mig cos, on es representa una dona jove, l'artista torna a pintar, com a fons, un paisatge suau, infinit, dominat per una successió de muntanyes. Aquesta pintura, per tant, torna a estar concebuda –igual que els dos retrats fets a Rosa Blanchar– sota el clixé dels grans retrats que Aragay ha vist a Itàlia. Tot i que en algunes obres fetes abans del viatge ja hi veiem introduït aquest element, és evident que les noves creacions contenen ben viu el record dels retrats, abans esmentats, de Perugino, Piero della Francesca o Rafael, per citar-ne només alguns exemples. És interessant recordar, en aquest sentit, que durant una visita al Museu de la Galeria Borghese, Aragay va quedar fascinat davant del retrat que Rafael havia fet a Perugino –també amb un paisatge panoràmic al fons– i que havia estat considerat per l'artista com "una de les obres més vives i palpitants de Rafael". I recordem, a més, els elogis dedicats a Piero della Francesca, l'altre "retratista" esmentat, quan ens deia: "Pier de la Francesca s'estimula devant de la Natura i no devant de l'art perque en la natura va trovarho tot." (Arezzo, 13-I-1917). I, recordem, encara,

⁷⁸ Aquesta obra, conservada al Museu Municipal Josep Aragay de Breda, ha estat catalogada amb el nom de "Retrat de noia". La pintura no està datada, però en la part posterior del marc hi ha una inscripció que ens confirma la seva presència a l'exposició organitzada pel grup de les Arts i els Artistes al Palau de Belles Arts de Barcelona, l'any 1918.

com Aragay definia el realisme de Perugino i la bellesa de les seves figures i paisatges.⁷⁹ “Res de precios ni de coqueteria i res d’ostentació en els gestos, ni en els vestits (...) tot es senzill i tot respira una bonomia i una humilitat magnífiques. Les figures les montanyes els arbres el cel son representats sempre en els seus aspectes més felissos talmen com si fossin gent sense passions cel sense tempestats i montanyes sense precipicis ni arestes. I sembla com si la realitat al passar per aquest esperit privilegiat es convertís en una cosa millor per que deixava enrera els seus defectes sense perdre les seves virtuts que son vives amb tot el seu encant real i casi divines sense haber perdut la seva humanitat (...) Aquest es el realisme de Perugino.” (Florència, 5-VII-1916). De fet, com ja hem vist a través d’alguns fragments del *Diari*, la llista d’elogis a aquests i a altres mestres és gairebé inesgotable. I és lògic, per tant, que moltes d’aquestes observacions es volguessin traduir, d’una manera o altra, en la seva obra.

Si bé hem destacat la integració del paisatge en el retrat com un dels elements “importats” d’Itàlia per Aragay, hi ha, evidentment, molts altres aspectes tècnics, formals, conceptuals o ideològics que van inspirar la seva creativitat i que aniran sorgint en l’obra present i futura de l’artista. Pel que fa a la referida “Figura decorativa”, exposada al Palau de Belles Arts, és fàcil relacionar-la amb un dels retrats més apreciats per Aragay durant el viatge. Estem parlant del famós “Autoretrat de Rafael” (1506), que Aragay havia destacat com una de les obres prodigioses del gran mestre: “... el seu propi retrat, encisador de la Galeria “degli Uffici” a Florència, on immortalitza el seu esperit davant del seu rostre mateix fent viure la seva carn amb la glòria de la seva gràcia.” (Roma, 18-X-1916)

És important constatar, d’entrada, que aquest “Autoretrat” forma part de la col·lecció de postals que Aragay va portar d’Itàlia (fig. 9) i que, com veurem, algunes d’aquestes postals podrien haver estat utilitzades per l’artista com a font d’inspiració. En aquest cas concret, les semblances que hi ha entre la delicadesa de l’autoretrat masculí de Rafael (on, per cert, el paisatge de fons és inexistent) i la finesa de figura femenina pintada per Aragay són notòries. Si bé els trets formals entre les parts no presenten coincidències “literals” –estaríem parlant d’una còpia–, sí que hem de parlar d’una “complicitat en el conjunt” que posa en evident sintonia la representació de les dues figures. Més enllà, per tant, de certes afinitats en la posició dels rostres, en la forma dels nassos i de les boques o, també, en la representació dels cabells i dels vestits sense coll; és, sobretot, en el gest melangiós i en aquella mirada “encisadora” que cal emfasitzar la connexió que s’estableix entre les dues pintures. Tenint en compte que mai no s’ha conegut la identitat d’aquella “Figura decorativa”, la possibilitat que Aragay es servís de la postal de Rafael a l’hora de pintar el retrat pren, encara, una mica més de força.

Una altra de les peces exposades al Palau de Belles Arts de Barcelona, aquell any 1918, és l’obra titulada “Record de l’Umbria”⁸⁰ (fig. 10). Cal dir, malgrat el

⁷⁹ ARAGAY, Josep: *L’arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Florència, 5 de juliol de 1916.

⁸⁰ Aquesta obra, conservada al Museu Municipal Josep Aragay de Breda, ha estat catalogada amb el nom de “Paisatge rural” (1914). En la part posterior del marc hi ha una inscripció que ens confirma la seva

títol, que aquest paisatge a l'oli havia estat pintat per Aragay l'any 1914⁸¹, és a dir, un parell d'anys abans del viatge a Itàlia. Es tracta d'un paisatge idealitzat, dominat en tota la seva extensió per una successió infinita de turons, coronats, molts d'ells, per uns quants castells i poblets amb altíssims campanars. Un riu que serpenteja entre arbres i muntanyes es perd a l'horitzó i un pont d'arquitectura romana uneix les dues ribes. Certament, aquesta "idealització" té molt a veure amb les descripcions fetes per Aragay durant el viatge. Malgrat ser pintat abans de marxar a Itàlia, l'artista va considerar aquell paisatge com una autèntica evocació de la realitat. Tant és així, que Aragay va escollir aquella obra per ser exposada, amb tota la solemnitat, al Palau de Belles Arts, sota el suggeridor títol de "Record de l'Umbria". Si bé la pintura no havia passat pel sedàs "tècnic" ni "emotiu" d'Itàlia, sí que podem parlar d'aquella obra com una autèntica prefiguració del paisatge que Aragay veurà, viurà i sentirà, poc després, en les terres de la Toscana i de l'Umbria. Durant el trajecte que uneix Arezzo (capital de l'Umbria) i Florència (capital de la Toscana), Aragay es va referir al paisatge paradisiàc que s'estén entre les dues capitals. Una descripció feta al *Diari*, durant aquest trajecte en tren, s'ajusta, i molt, a allò que Aragay ja havia expressat plàsticament en el seu "Record de l'Umbria":⁸²

"El camí que d'Arezzo estant he seguit fins arribar a Florencia es el camí del paradís (...) Aquell es un camí de prodigis. Les muntanyes son petites i en cantitat infinita unides dolsament les unes amb les altres per carenes i valls plenes de cultius i per tot els cultius adornen la terra amb tanta gracia com els vestits el cos d'una dona bonica i gentil. Cada petita montanya te la seva masia i cada montanya major el seu llogaret i cada llogaret la seva torra o el seu castell. No hi ha alla boscos frondosos i selvatics es tot terra dolça dels homes vestida de les seves fatigues i adornada dels seus fruits. Es un camí de llegenda feta humanitat profunda vivint una vida sencilla i placida..." (Florència, 15-I-1917).

Vistes les coincidències, no és estrany que Aragay, en tornar d'Itàlia, decidís "reutilitzar" aquella pintura i posar-la al servei de la seva croada d'italianització cultural. L'obra futura d'Aragay, en qualsevol de les disciplines artístiques, continuarà canalitzant, igualment, aquell esperit d'Itàlia i intentarà expandir, en la mesura del possible, l'ideal clàssic del món grec i llatí a casa nostra.

El mes de maig de 1919, es van inaugurar les Galeries Puig de Barcelona. La nova sala d'exposicions, ubicada al carrer Pelai, número catorze, s'obria amb una mostra de frescos, dibuixos i ceràmiques de Josep Aragay, que compartia cartell amb Francesc Quer, el qual aportava una selecció de vidres esmaltats. L'exposició, que es va poder veure del 3 al 20 de maig de 1919 (fig. 11), va tenir una bona acollida per la crítica. Des de *La Veu de Catalunya*, Josep

presència a l'exposició organitzada pel grup de les Arts i els Artistes al Palau de Belles Arts de Barcelona, l'any 1918. L'obra va ser exposada amb el nom de "Record d'Umbria".

⁸¹ Tot i que la pintura no està signada, en la part posterior de la mateixa hi ha una inscripció que diu "ARAGAY 914".

⁸² ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Florència, 15 de gener de 1917.

Llorens Artigas etiquetarà Aragay com a “italianitzant”, adjectiu que sempre més definirà l’artista i la seva obra.⁸³

“El debut del saló és per tots conceptes elogiable. En Josep Aragay és l’artista més que italianitzat, italianitzant; ell no ha rebut la unció d’Itàlia d’una manera passiva, sinó que hi és en estat dinàmic dintre seu la Itàlia; no hi és com un reflex en aigües encantades, sinó com una funció de creació amb totes les seves inquietuds i amb totes les seves glorioses vitalitats. Itàlica és viva dintre de l’esperit d’En Josep Aragay, amb totes les seves opulents tradicions i amb una hermètica oposició, plena de dignitat per tot això que significa art modern, aquest ardit intrús que ostenta en el seu patrimoni una altra divisa gloriosa: França.”

Llorens Artigas, d’entrada, defineix molt bé quin és el paper que juga Josep Aragay en el si de la intel·lectualitat catalana. Aragay és, sens dubte, un “italianitzador” de l’art i la cultura. No és un actor passiu. L’artista ha assumit la lliçó d’Itàlia, no com a quelcom exclusiu, sinó com una eina irradiadora que utilitzarà en benefici de la col·lectivitat. És, certament, un activista dinàmic i incansable, que impregna d’italianitat –com hem pogut comprovar– el to de les tertúlies, el contingut dels articles i, fins i tot, el lirisme dels seus versos. Tal com explica Llorens Artigas i tal com reconeix Carles Riba, l’artista també serà capaç d’exercir aquest paper a través de la seva obra plàstica. Aquest era, de fet, el gran repte d’Aragay. Un repte, que ja havia estat superat a la font del Portal de l’Àngel i, d’alguna manera, també, en la mostra col·lectiva del Palau de Belles Arts de Barcelona, però que ara caldria reafirmar a través de les obres que s’exposaven a les Galeries Puig.

Segons explica Llorens Artigas en el seu article, Aragay ha estat capaç de transmetre tota la “passió per Itàlia” a través de cadascuna de les peces que formen l’exposició, sense oblidar –com no podia ser d’una altra manera–, “l’hermètica oposició” vers l’art modern. L’obra d’Aragay, per tant, continua impermeable a les noves propostes que han seduït tants amics i companys d’ofici. Per tant, “l’Aragay-artista” –de la mateixa manera que ho farà “l’Aragay-teòric”– exercirà una doble funció: la de combatre França –és a dir, l’art modern– i la d’homenatjar Itàlia –és a dir, el classicisme–. Així, en boca de tothom, a la teoria i a la pràctica, Aragay sembla haver “encarnat” Itàlia:⁸⁴

“Aquell aire triomfal de les obres és realment Itàlia, però és Itàlia humanitzada: és Josep Aragay”

L’exposició de les Galeries Puig arribava un parell d’anys després del seu retorn. Era la primera exposició important –per la quantitat d’obra exposada– després d’Itàlia. En aquests dos anys –més enllà de les aportacions en el camp teòric–, l’artista havia centrat la pròpia activitat artística, sobretot, en els treballs de la font del Portal de l’Àngel, en les diferents col·laboracions com a dibuixant, principalment a la revista *Cuca Fera* i, en la realització de diverses obres,

⁸³ LLORENS I ARTIGAS, Josep: “Partita VI”. “Galeries Puig”. “Pàgina artística de La VEU”. *La Veu de Catalunya*, 19 de maig de 1919, núm. 477.

⁸⁴ LLORENS I ARTIGAS, Josep: “Partita VI”. “Galeries Puig”. “Pàgina artística de La VEU”. *La Veu de Catalunya*, 19 de maig de 1919, núm. 477.

algunes de les quals acabarà aplegant per a aquesta exposició. Finalment, doncs, bona part de “l’arborament italianitzant” d’Aragay esdevenia art, a través d’una selecció de cinquanta-cinc peces, entre dibuixos, frescos i ceràmiques.

No representa cap novetat el fet que en una exposició d’Aragay s’exhibeixin, conjuntament, obres elaborades amb tres tècniques artístiques diferents. Aquesta varietat –sumada a l’aportació dels vidres esmaltats de Francesc Quer– ultrapassa la missió social “limitada” que ofereix la pintura de cavallet i posa en valor tota la càrrega ideològica que tenen les arts decoratives dins de l’ideari noucentista. Llorens Artigas (reconegut ceramista) es manifesta, en aquest sentit, com un ferm avalador de les arts decoratives, la conjugació de les quals és fonamental, necessària i decisiva per a la construcció de la gran obra d’art final: la Ciutat. Així, en un acte de reconeixement i de convenciment, el crític-ceramista fa una crida als joves arquitectes per tal que incorporin en els seus projectes “l’alta qualitat decorativa” que conté l’obra de Josep Aragay:

“...aquest artista no pot passar desapercebut dels joves arquitectes, els quals no poden excusar-se de deixar blanques les parets per manca de gent disposada i apte...”

Les paraules d’Artigas estableixen, a més, un nexce coherent i sincer entre l’Aragay teòric i l’Aragay creatiu. Certament, aquesta “crida als joves arquitectes” ens avança, d’alguna manera, allò que el mateix Aragay acabarà argumentant en el proper assaig (*El Nacionalisme de l’art*, 1920) quan destaca, precisament, la implicació social de l’artista com a “constructor de la Ciutat”. De fet, extrapolar el contingut de l’exposició com un oferiment a la “causa col·lectiva” era el millor elogi que podia rebre Aragay.

El catàleg de l’exposició comptava amb vint-i-quatre peces de ceràmica, disset de les quals eren plats decorats: “La fúria”, “El gerro de flors”, “L’home del casc”, “El cargol”, “Els acròbates”, “Cavaller”, “L’abanderat”, “La majestuosa”, “Veler”, “Maria”, “Plat escarolat”, “La selva”, “La aliança”, “El castell”, “L’ofrena”, “El vaixell” i “La dançarina”. Si bé Aragay manté una iconografia basada en els temes de sempre (els vaixells, els cavalls o la figura humana), cal dir, tanmateix, que es distancia del repertori temàtic inspirat en la ceràmica popular catalana. Aragay evita, sobretot, els temes més típics de l’imaginari siscentista com ara aquells personatges errants i solitaris caracteritzats amb capes, espases, perruques rinxolades i barrets emplomallats que havien inspirat bona part de l’obra anterior a Itàlia. Així mateix, aquella pinzellada ràpida i expressiva serà substituïda, radicalment, per un traç més definit i acurat. L’obra d’Aragay, per tant, ja no conté l’empremta barroca que caracteritzava aquelles peces que havia exposat amb Francesc Quer, només tres anys abans, a les Galeries Laietanes. La ceràmica d’Aragay, en la seva vessant estilística i iconogràfica, tindrà molt en compte, a partir d’ara, el clixé classicorenaixentista.

A “Els acròbates” (fig. 13), per exemple, la pinzellada és fina, lineal i acotada. Cap rastre, per tant, d’aquell traç dinàmic i expressiu. El plat en qüestió, és decorat, en tota la vora, amb un anell circular on s’alternen, rítmicament, una successió d’elements decoratius amb caràcters vegetals. El centre del plat és ocupat per una composició vegetal simètrica ornada amb fulles i unes flors,

encara tancades, que són a punt d'esclatar. Dues figures semi nues aguanten l'equilibri damunt de les dues branques principals que s'estenen a dreta i esquerra de la composició. Els dos personatges –que semblen extrets dels plafons de la font del Portal de l'Àngel– estan encarats l'un davant de l'altre i separats per un brot vertical amb les fulles alineades. Els acròbates avancen simètricament cap el centre i, amb un gest de dansa estudiat, simulen un pas delicat, rítmic, compassat i segur. Les dues figures de tors nu i estilitzats ens fan pensar en les representacions de l'art clàssic i renaixentista.

En un altre plat decorat, que Aragay va titular “Dançarina” (fig. 14), es tornen a fer evidents les preferències d'un artista que opta per la línia clara i senzilla en detriment de la pinzellada insistent i agressiva. Aragay, aquí, es decanta per la representació d'una figura aïllada i exempta d'ornamentacions. D'aquesta manera, la figura de la ballarina, sola, inscrita en un cercle, adquireix tot el pes expressiu de l'obra i, en conseqüència, capta la màxima atenció de l'espectador. És una figura estilitzada, delicada, fràgil. La coloració suau de la figura contrasta amb el blau intens del fons que domina la totalitat de la peça.

Aragay reté el moviment de la ballarina quan aquesta punteja el terra amb el peu dret, marcant així el final d'uns instants de suspensió. Amb el petit salt, la faldilla transparent s'omple d'aire per augmentar, encara més, la sensació de lleugeresa que requereix la coreografia. El recurs de la faldilla transparent –que té molt a veure amb els estucs que hi ha en el sostre de les Termes Estabianes de Pompeia, on el cos semi nu de les nimfes és cobert amb teles que cerquen el mateix efecte de transparència– també és utilitzat per Aragay en les quatre portadores d'aigua que decoren els plafons de la font del Portal de l'Àngel. La roba de la ballarina –cenyida al cos igual que en les figures de la font– permet resseguir les formes femenines de la figura.

La “Dançarina” –que no coneix les antigues grafies barroques del seu creador– sembla sortir del propi suport amb un gest gràcil, sensual i innocent que, de ben segur, ja ha seduït l'espectador que l'espera, al davant, embadalit davant de tanta bellesa. Josep Llorens Artigas destacava, així, la “bellesa veritable” d'aquelles peces com una “continuació” de les arts del Renaixement:⁸⁵

“Les qualitats de finesa, espontaneïtat i gràcia que matitzen l'art de l'Aragay, són atributs d'una bellesa veritable que es revela d'una forma noble no exempta de magnificència; per això les seves obres adquireixen a través de la seva producció una alta valor decorativa. La tradició del Renaixement es fa lleu damunt d'elles per tal com no hi és reproduïda sinó continuada, condició aquesta que revela la força de l'artista que salva del perill de l'arcaisme tota la seva producció.”

El fet de considerar Aragay com a “continuador” de la tradició del Renaixement torna a ser un elogi que s'adiu, perfectament, amb els ideals de l'artista i, per extensió, també, amb l'ideal noucentista. Aragay, per tant, utilitza la tradició classicorenaixentista com a referent, com a font d'inspiració. Contrari als postulats neoclàssics i acadèmics, no “reprodueix” el Renaixement: l'irradia.

⁸⁵ LLORENS I ARTIGAS, Josep: “Partita VI”. “Galeries Puig”. Pàgina artística de La VEU. *La Veu de Catalunya*, 19 de maig de 1919, núm. 477.

Entre la ceràmica exposada hi havia set peces, finíssimament decorades, que ampliaven el contingut del catàleg amb un petit i variat mostrari de l'utilatge antic, popular i domèstic: "Gerra dels cavallers", "Pot florit", "Test", "Gerra de l'escut", "Orsa blava", "Àmfora del caçador" i "Els camperols". Aquesta aportació, que atorgava un plus de qualitat i de varietat a la mostra, completava les expectatives d'una col·lecció que suposava un nou impuls cap a la revalorització de l'esperit decoratiu de la ceràmica.

No creiem exagerat fer extensiu aquest "esperit decoratiu" vers alguns dibuixos de l'exposició, els quals semblen concebuts, també, amb finalitats estrictament "decoratives". Són majoritàriament dibuixos sense fons, sense paisatge, com si l'objectiu d'aquelles obres fos la integració definitiva en un plat o en una gerra. Tot fa pensar que molts d'aquells dibuixos podrien fer costat a la "Dançarina" com a peces d'una mateixa col·lecció. Bon exemple d'això és el dibuix titulat *La Justícia* (fig. 16), on es representa una única figura femenina, feta d'un sol traç, neta, sense complements ornamentals i on no veiem, ni tan sols, el suport en què suposadament es recolza la jove.

Els dibuixos que s'exposaven a les Galeries Puig eren sanguines i carbons. No hi havia cap pintura a l'oli. És probable que alguns d'aquests dibuixos – principalment una sèrie de carbons de temàtica bíblica (Judici de Salomó, Festí de Baltasar ...)– fossin els mateixos que ja havien estat exhibits en anteriors exposicions. En l'actual mostra apareixien amb noms canviats, i sembla ser que tampoc no els va poder vendre. En total s'hi aplegaven vint-i-vuit dibuixos: "La ploranera", "Veler a ple vent", "Retrat de la Sta. C. Von M.", "El dol oblidat", "Tom", "La pau", "La venjança", "La provocació", "La gentilesa", "La ira", "El desdeny", "La frivolitat", "La humanitat", "L'orgull a cavall", "Retrat de la Sta. M. Q.", "La guerra", "La joia", "Danae", "Desnú", "Cavaller en roig", "Fumador", "Cavall en ocre", "La gentil de les ondes", "Jugador de tennis", "La vanitat", "La justícia", "La beatitud" i "El dolor".

Molts d'aquests dibuixos, suggeridors i senzills, són fruit de la immediatesa i sense les legítimes pretensions d'una gran composició. Els dibuixos, que ja no tenen por dels espais en blanc, ni persegueixen els efectes del dinamisme, cerquen, ara, el cop d'efecte a través d'una pinzellada espontània i sense penediments. En la representació d'obres com "Cavall en Ocre" (una sanguina de 1918) (fig. 17), "Cavaller en roig" (fig. 18) (una altra sanguina de 1918) i "L'orgull a cavall" (un dibuix al carbó de 1919) es detecta un canvi estilístic substancial, tenint en compte que som davant d'un tema a bastament reproduït i, que l'artista, a partir d'ara, començarà a tractar de manera ben diferent. Així, la senzillesa dels cavalls representats en aquestes tres obres contrasta amb aquells animals extremadament ornamentats que no havien conegut Itàlia i que semblaven guarnits, expressament, per a la festivitat de Sant Antoni. Els genets, igualment, han perdut aquell aire presumptuós i aristocràtic que els feia distants i inabastables. "Cavaller en roig", per exemple, que va ser utilitzat en el cartell anunciador de l'exposició (fig. 12), ja no té res a veure amb els cavalls abarrocats dels dos catàlegs que anunciaven l'exposició celebrada el mes de gener de 1916 a les Galeries Laietanes. Aquest detall –de vital importància si tenim en compte que el cartell d'una exposició és el reclam immediat per als

visitants o els futurs compradors– corrobora aquest inici de canvi en l'orientació artística d'Aragay.

D'igual manera podríem parlar de *Fumador*⁸⁶ (fig. 20), una sanguina de 1918 que segueix l'estil de les tres obres anteriors i on s'imposa l'esquematisme i la senzillesa com a trets més característics. Es tracta de la representació d'un home jove amb boina, que fuma en pipa, amb les mans a la butxaca i recolzat en una paret. Aquesta figura d'execució ràpida, senzilla i amb una definició volgudament esquemàtica, té com a únic element de complement una línia vertical que representa la paret on es recolza el personatge. En una altra sanguina del mateix any –aquesta de dimensions més importants– titulada *Jove gladiador*⁸⁷ (fig. 21), Aragay fa un estudi anatòmic del cos humà a partir d'una figura masculina seminua en moviment. L'artista representa un jove amb el cos girat a l'esquerra en posició de desenfundar una espasa. Damunt del cos musculat s'hi esbossen unes teles transparents que insinuen les vestidures del personatge. Aragay vol que l'atenció de l'espectador es concentri únicament en el cos de la figura; és per aquest motiu que escatima qualsevol detall ornamental. N'és un bon exemple el traç volgudament indefinit en la representació de l'espasa. En aquest “exercici” l'artista proposa un model clàssic, inspirat en la figura d'un antic guerrer.

Aragay, que no deixarà mai d'introduir el tema dels vaixells en la seva obra, presentarà, també aquí, alguns canvis substancials pel que fa a les formes de representació. Així, en el dibuix d'un gran veler titulat *A ple Vent* (fig. 19), l'artista representa un vaixell de veles inflades que salpa entre les aigües tranquil·les d'una mar que podria ser la Mediterrània. El vaixell s'allunya, majestuosament, dels turonets sinuosos de la costa i d'un edifici coronat amb una cúpula d'inspiració renaixentista que es deixa veure entre les cases. En aquest dibuix cal ressaltar la claredat i la definició d'una línia que contrasta, per exemple, amb la foscor i el tremendisme d'aquell vaixell que –inspirat en les pintures de Brangwing– apareixia a contrallum i en un pla contrapicat a *l'Almanach dels Noucentistes*.

L'exposició, com ja hem apuntat, també comptava amb dues mostres de pintura al fresc: “El sol” i “La lluna”. Es tracta d'unes pintures resoltes amb gran simplicitat en el traç i elaborades amb un refinament cromàtic digne de ser destacat. Les tonalitats cromàtiques utilitzades contenen el record dels frescos pompeians que Aragay havia vist a la ciutat del Vesubi, i que havia estudiat de forma minuciosa en els murs de la casa de Meleagre, a la casa d'Adonis o a la casa dels Vetti. “El Sol” (fig. 22), per exemple, és un retrat que té molt a veure amb els rostres d'aquelles figures de mirada profunda i serena que hi ha a les parets del Triclinium (menjador) de la Vil·la dels Misteris de Pompeia (fig. 23). Aragay, així, cerca la senzillesa, l'expressivitat, la claredat i el cromatisme d'aquelles “magnífiques pintures” que encara són ben vives en el seu record i que hauran de transcendir, d'alguna manera, en els propis assaigs de pintura al fresc. En el *Diari* –que és ple d'observacions fetes a partir de l'anàlisi i l'estudi

⁸⁶ Aquesta obra, conservada al fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda, ha estat catalogada amb el nom de “L'home de la pipa”.

⁸⁷ No sabem amb quin nom va ser exposat a les Galeries Puig, però en el catàleg del museu està catalogat com a “Jove gladiador”.

de la pintura pompeiana— es fa palesa l'admiració expressada per l'artista davant dels murs decorats amb fons vermell o davant de certes particularitats del programa iconogràfic:⁸⁸

“... Alla aprop en la casa d'Adonis altres grans pintures s'aixampen i es desfant per abarcar el mur i altra volta tornava a trovarme a la casa dels Vetti i contemplava aquelles magnifiques pintures de la sala dels plafons vermells i dels frisos negres plens de petites figuretes d'infant amb el socol decorat de dançarines d'una gracia que encanta i els centres dels plafons ahont Aplollo pren a Venus per la cintura i se l'endu pels aires.” (Pompeia, 16-IX-1916)

Si alguns aspectes relacionats amb la forma i el color de les antigues pintures podria haver guiat els treballs d'Aragay en aquesta disciplina artística, no seria estrany, tampoc, que la “delicadesa”, la “gràcia”, “l'encant” o la “fragilitat” d'una “dançarina” —com les que veurà a la casa dels Vetti— hagués pogut desvetllar, igualment, l'interès de l'artista a l'hora d'explorar nous recursos iconogràfics. Recordem, en aquest sentit, que Aragay utilitza el tema de la dansa en aquesta mateixa exposició (mai no l'havia tractat abans del viatge) en un plat de ceràmica, de fons blau (fig. 14), titulat “Dançarina” i al qual ja ens hem referit. També trobarem una sèrie d'il·lustracions amb aquesta mateixa iconografia a la revista *Cuca Fera* (1917) (fig. 15).

Aragay intenta que el “passat” cultural de Pompeia (de Roma, de Florència, o d'Atenes) esdevingui “present” a través de la pròpia creació artística (amb els frescos o les ceràmiques) i, tal com ja hem vist, també, a través d'altres mitjans d'expressió com ara el llibre de versos dedicat a Itàlia. No és estrany, doncs, que els verds de la vinya, els blaus de la mar o els tons maragda dels camps que conviuen amb les pedres mil·lenàries de Pompeia, es fessin presents, d'alguna manera, en els frescos rescatats d'entre les cendres del Vesubi, d'igual manera que en les pintures o els versos d'Aragay.⁸⁹

Tu que esguardes la mar,
que més enllà de les vinyes
de pàmpols ufanosos
és blava com el cobalt;
vora la platja de perles
i els camps de maragdes,
a la terra de les tres collites,
esclafada vila de Pompeia...

El fet de contrastar l'obra plàstica i l'obra escrita d'Aragay va ser, com ja hem anat veient, una pràctica molt utilitzada per la crítica artística i literària. Aquest recurs, de fet, és un exercici que es fa necessari si tenim en compte que “l'esperit d'Itàlia” actua com un reflex ideològic de l'autor que cal cercar en qualsevol de les seves manifestacions si es vol mesurar, amb precisió, tot l'abast de seu pensament.

⁸⁸ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Pompeia, 16 de setembre de 1916.

⁸⁹ ARAGAY, Josep: *Itàlia, poemes. Pompeia*. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1918, pàg. 29 i 30.

Com hem pogut comprovar, els punts de vista de Carles Riba i de Josep Llorens Artigas coincideixen plenament a l'hora de qualificar les primeres obres d'Aragay després del viatge. El poeta i el ceramista destaquen –de la mateixa manera que ho hem intentat demostrar, amb exemples ben concrets, a través de l'anàlisi d'algunes obres recents– el tomb que ha donat l'obra d'Aragay en tornar d'Itàlia. Si Riba ens parlava de la “italianitat” d'Aragay, Llorens Artigas destacava el paper de l'artista com a “italianitzador” de l'art i la cultura. Tothom hi estava d'acord. Aquest era l'inici d'una trajectòria on el nom d'Aragay aniria lligat, per sempre més, al nom d'Itàlia amb totes les conseqüències que això comporta artísticament, ideològicament, personalment. Com veurem, els comentaris que susciten les noves exposicions –amb un guió que, a voltes, sembla preconcebut– tornaran a girar, de forma insistent i reiterada, a l'entorn d'aquesta mateixa idea.

No en va, les exposicions se succeeixen i la crítica, com és lògic i natural, mai no es fa esperar. Josep Aragay continuava participant puntualment en les mostres col·lectives organitzades pel grup de Les Arts i els Artistes. És precisament durant l'exposició de primavera realitzada pel grup, l'any 1920, quan Rafael Benet –d'acord amb la percepció de Riba i de Llorens Artigas– es refereix, explícitament, a la reorientació estilística d'Aragay. Benet destacava, d'entrada, la fidelitat d'Aragay vers l'ideal clàssic i esmentava, també, la postura refractària que aquest mantenia davant dels nous corrents estètics sorgits a Barcelona. Des de les pàgines de *La Revista*, Benet ens parla d'Aragay com a “percussor d'un nou i etern classicisme”.⁹⁰

“Percussor d'un nou i etern classicisme, lluita i ordena la matèria pictòrica, amb afany heroic, entre la indiferència, o simplement l'odi, dels seus.”

Si bé la reorientació estilística d'Aragay no anirà lligada, ni de lluny, amb els moviments d'Avantguarda, tampoc no s'identificarà amb els nous grups que es formaran al redós de l'estètica noucentista a partir de 1917. Ens referim al grup dels “Evolucionistes” format per Manuel Humbert, Alfred Sisquella, Ramon Capmany, J. Serra o Joan Rebull; així com a “l'Agrupació Courbet” (1918), integrada, en bona part, per antics alumnes de Francesc Galí i de l'Escola de Vilanova. Estem parlant d'artistes com Enric Cristòfor Ricart, Josep Francesc Ràfols, Joan Miró, Francesc Domingo, Josep Obiols, Josep de Togores; així com de Josep Llorens Artigas i el mateix Rafael Benet. Tots ells –malgrat el realisme equilibrat i depurat de la seva pintura i la comuna admiració per Cézanne– es desmarquen de l'ideari d'Eugeni d'Ors. En canvi, Josep Aragay no es desvincula de la doctrina de Xènius –l'altre “malalt d'Itàlia”–, el qual, recordem, havia elogiat “l'italianisme” de l'artista, en una glosa, a propòsit del seu llibre de poemes. Aragay manté intactes els supòsits ideològics del “primer Noucentisme”, ben al contrari, per exemple, de Joaquim Torres-Garcia, el qual, en plena eufòria evolucionista, trenca radicalment amb el Noucentisme. Aragay, com sempre, és un món a part. Mentre “els seus” es van allunyant del classicisme i el mediterraneisme típicament noucentista, l'art d'Aragay esdevé, justament, un acte de fidelitat a l'ideal clàssic; això sí, en benefici d'un “art modern” que porti implícita la llavor de l'antiguitat i l'esperit i Renaixement italià.

⁹⁰ BENET, Rafael: “L'exposició de primavera. Les Arts i els artistes. Josep Aragay”. *La Revista*, 1 de juny de 1920.

És aquest, de fet, el “nou i etern classicisme” d’Aragay, del qual ens parla Rafael Benet.

Amb tot, l’objectiu primer en aquesta etapa “post-italiana”, respon a qüestions essencialment tècniques. Aragay, insistim, lluita per la superació dels antics barroquismes per acostar-se a les formes més reposades del classicisme i cenyir-se a una línia pura i continguda. Aquesta pretesa “puresa” és rebuda per Rafael Benet com un símptoma evident de canvi. El crític i pintor admet que Aragay “aconsegueix sortir-se amb la seva com mai” i s’afanya a ressaltar, per exemple, “el bany pompejà” que té un dels retrats que s’exhibeix a l’exposició de primavera de 1920. Benet destaca, en aquest sentit, el valor decoratiu que transmet el conjunt de la seva obra.⁹¹

“Ara, en dues taules, un retrat de dama jove i una testa, aconsegueix sortir-se amb la seva com mai. La testa contra el cel, amb un cert bany pompejà; és vistosa i solemne: fragment magnífic de la decoració d’una cúpula, ultra el seu valor essencialment pictòric. El retrat de dona jove és més cenyit al concepte que tenim de la pintura de cavallet, amb l’armònica resolució del problema pictòric blau-blanc-vermell, per mitjà dels més delicats i quasi imperceptibles matisos.”

Rafael Benet, que coneix la trajectòria artística d’Aragay, resumeix molt bé el canvi estilístic de l’artista. Si bé, Benet, confirma la renúncia d’aquells “magnífics barroquismes” com un exercici de canvi honest i sincer, també adverteix del gran perill que això suposa. El crític assegura que el refredament passional de l’artista i l’assumpció d’aquell estil depurat i contingut, haurà de salvar la fredor del Neoclassicisme (David) i assumir, veritablement, la sensibilitat, la tendresa o la humanitat de la pintura del cinc-cents (Rafael):⁹²

“Havíem dit d’Aragay, que, vivint i recreant la Itàlia de des d’aquesta ribera del Mediterrani, s’assemblava més a David que al propi Rafael; això és degut a l’esforç de l’artista per a refredar la seva gran passió que, desenfrenada havia produït magnífics barroquismes, als qual honestament ara renuncia, concentrant-se en les cenyides línies objectives, vives, però ordenades harmònicament; és a dir, l’ideal plàstic dels grecs, dels romans i de la Itàlia del renaixement.”

4.5 El retorn a la premsa gràfica: les col·laboracions a *Cuca Fera* (1917)

De la mateixa manera que ens hem referit a les col·laboracions de Josep Aragay a revistes d’àmbit estrictament literari o cultural, no podem passar per alt, tampoc, la seva faceta com a dibuixant durant aquesta etapa. Aragay, que sempre ha estat vinculat a les revistes d’humor gràfic, reprèn aquesta activitat només dos mesos després d’arribar d’Itàlia. Ho farà a la revista *Cuca Fera*, dirigida inicialment per Josep Carner i Francesc Labarta. Entre els redactors i col·laboradors literaris de la publicació cal destacar les aportacions del mateix

⁹¹ BENET, Rafael: “L’exposició de primavera. Les Arts i els artistes. Josep Aragay”. *La Revista*, 1 de juny de 1920.

⁹² BENET, Rafael: “L’exposició de primavera. Les Arts i els artistes. Josep Aragay”. *La Revista*, 1 de juny de 1920.

Carner, així com les de Prudenci Bertrana, Carles Capdevila, Miquel de Palol, Carles Riba, Lluís Bertran, Daniel Carbó, Josep Morató i Josep M. de Segarra. Pel que fa a la part gràfica, *Cuca Fera* reunia, al costat de Josep Aragay, els millors dibuixants del moment: Frederic Borràs, Joan Colom, Feliu Elias, Lluís Elias, Francesc Fontanals, Joan G. Junceda, Francesc Labarta (que n'era el director artístic), Xavier Nogués, Emili Pasqual, Josep Renom i Joan Vila.

Cuca Fera apareixia el 19 d'abril de 1917 com una publicació de sàtira política vinculada a *La Veu de Catalunya*. La revista estava adreçada a un públic de classe benestant que sintonitzava amb l'ideari nacionalista, de caire conservador, adscrit a la Lliga Regionalista. A *Cuca Fera*, on no hi havia estridències antireligioses ni anticlericals, es criticaven, sobretot, els fets que pertorbaven els interessos socials, nacionals i econòmics de Catalunya. La revista, que va durar del mes d'abril al mes d'agost de 1917, va treure, només, divuit números.

Josep Aragay va ser un fidel col·laborador de *Cuca Fera*, des del primer número (19 d'abril de 1917) fins al número vuit (7 juny de 1917). Va publicar vint-i-dos acudits, dels quals cal destacar quatre il·lustracions a pàgina sencera i les portades dels números 2, 3, 5, 6 i 8. Signarà els seus dibuixos i il·lustracions amb sis pseudònims diferents: "Jacob", "Jacob de Martell", "Cop de Martell", "Martell", "Últim cop de Martell" i amb la inicial del cognom "A".

Les col·laboracions d'Aragay alternen els temes morals i quotidians (fig. 37 i 38) amb els d'actualitat econòmica (fig. 35 i 36), social i política. Els dibuixos i acudits més recurrents són, però, els que fan referència a l'actualitat política espanyola, on es posa de manifest, sobretot, l'anticatalanisme espanyol (fig. 26, 27, 28, 29 i 30) i la greu crisi econòmica, social, institucional i política que, aquell any 1917, sacseja l'estat. No hi mancaran parodies a la figura del comte Romanones (fig. 24 i 25) que, recordem, dimitia com a cap de l'estat el mes març de 1917, ni tampoc no hi faltaran acudits relacionats amb l'activitat política del propi Francesc Cambó (fig. 31). També hi ha acudits que parodien alguns episodis relacionats amb la vida social barcelonina (fig. 33) i amb la política municipal. Molts d'aquests acudits seran dedicats a l'alcalde Manuel Rius i Rius (segon marquès d'Olèrdola) (fig. 34), que tenia fama d'haver-se beneficiat políticament del prestigi del seu pare, l'antic alcalde, Francesc de Paula Rius i Tauler, impulsor de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888 i de les reformes urbanístiques que se'n van derivar. L'alcalde Rius i Rius dimitirà el 12 de juny d'aquell mateix any 1917. A *Cuca Fera* també hi quedaran "retratats" altres membres del consistori barceloní, com així ho demostra la portada de la revista número tres –la més forta que es publica a *Cuca Fera*–, on Aragay, en clara al·lusió a un regidor municipal, dibuixa un ninot penjat dalt d'un fanal amb un rètol on diu: "penjat per lladre" (fig. 32). El peu de la il·lustració diu: "Projecte de monument a un regidor".

En el camp estrictament plàstic cal dir que els dibuixos d'Aragay segueixen la línia iniciada a *Picariol* i a *Papitu*. L'estil és pràcticament el mateix. Si en pintura i en ceràmica l'artista es va decantant per les línies pures i concises per tal d'assolir un llenguatge plàstic clar, net i senzill, en les col·laboracions destinades a la premsa gràfica, trobem un Aragay que manté els barroquismes

que sempre han caracteritzat els seus dibuixos. Així ho corrobora, per exemple, un estudi sobre *Cuca Fera*, elaborat per Josep M. Figueres, on es destaca el “grafisme recargolat i barroc” que Aragay continuarà utilitzant.⁹³

“Els dibuixos de *Cuca Fera* tenen una força agressiva que Aragay no ha perdut, segueixen temes ja clàssics en la seva obra com els cavalls (...), els vaixells (...) o bé cavallers retorçats i atribularis (...) que responen a un grafisme recargolat i barroc, dens i fosc, refús alhora de l'avantguarda i l'academicisme.”

Certament, el llenguatge abarrocat i dinàmic del “ninotaire” no canvia, com no canvia el seu repertori temàtic, dominat, encara, per vaixells, homenots, cavalls i cavallers. De la mateixa manera que havia fet en les anteriors col·laboracions gràfiques, Aragay aprofita, sovint, el guió de l'acudit per recrear-se en els seus temes predilectes. És fàcil, per tant, trobar els cavalls d'Aragay en una portada (fig. 28), en un acudit (fig. 40 i 41) o en algun dels dibuixos publicitaris que també va publicar a *Cuca Fera* (fig. 39). Aquest recurs és portat a l'extrem, per exemple, en un acudit on es parodia l'enterrament d'un ric potentat. El sumptuós carro mortuori és estirat per una successió de cavalls guarnits i emplomallats que, alineats per parelles, omplen horitzontalment dues pàgines completes de la revista (fig. 40). En l'acudit llegim: “PROVERBIS POPULARS: –Quan més rics més animals.” Aquesta mena de representacions ens fan pensar, inevitablement, en aquelles processons tan característiques de carrosses i cavalls, que l'artista publicava a la revista *Picariol*, l'any 1912. Una altra de les recreacions prototípiques d'Aragay, que també havia estat molt utilitzada en les antigues col·laboracions –sobretot a *Papitu*–, són els paisatges urbans inspirats en la ciutat de Barcelona. A *Cuca Fera* tornarem a veure un paisatge aeri que, més enllà de la intenció de l'acudit, il·lustra el brogit de la ciutat, amb el trànsit de vianants, bicicletes, automòbils i cotxes de cavalls (fig. 33). Així mateix, en una il·lustració a pàgina sencera, concretament en la polèmica portada on un regidor és “penjat per lladre”, aquest ha estat penjat en un dels fanals modernistes del Passeig de Gràcia. En aquest acudit –tenint en compte l'antagonisme manifest d'Aragay vers l'arquitectura modernista– hom pot arribar a pensar que l'escarni al regidor (perfectament integrat en el portalàmpades del fanal), comparteix la burla amb l'impacte estètic d'aquelles forges recargolades que omplen l'emblemàtic passeig barceloní. El fanal recargolat contrasta amb un paisatge de fons dominat per edificis amb cúpules d'inspiració renaixentista. La il·lustració, d'evocació apocalíptica, posa en contrast, per tant, allò bo amb allò dolent.

En aquest mateix sentit –ara de forma totalment explícita–, veurem que Josep Aragay no s'està d'utilitzar les pàgines de *Cuca Fera* per mostrar el seu rebuig contra determinats corrents estètics. Aragay, doncs (en un acudit que s'escapa del seu grafisme habitual), es converteix, novament, en un botxí del cubisme. Així, en un acudit publicat el mes de maig de 1917 (just després de l'exposició d'Helena Grünhoff a les galeries Dalmau i de l'Exposició d'Art Francès al Palau de Belles Arts), ironitza sobre la qualitat de la plàstica d'aquest moviment artístic. En l'acudit (fig. 42) es representa un “pintor cubista” mostrant un retrat

⁹³ FIGUERES, Josep M.: *Cuca Fera. Setmanari satíric nacionalista. La seva vida. Els seus homes*. Edició a cura de Josep M. Figueres. Ed. AUSA, Sabadell, 1987.

fet amb aquest estil a un “conegut”. El diàleg entre el pintor i l’observador és el següent:⁹⁴

EL CONEGUT.- Caram! Deuen haver d’encaparrar-se molt per fer una cara aixís?

EL PINTOR CUBISTA.- Ja ho crec, home de Déu! ¿Que es pensa que és un Velàzquez?

Aragay, que no es resigna davant la presència d’aquell “intrusisme cultural”, continua carregant de forma sistemàtica contra l’Avantguarda. Creiem, doncs, que l’estratègia d’Aragay no està mancada d’intenció. La revista –encara que amb una difusió força limitada– va adreçada a un públic molt concret, i és així com el consumidor pot assimilar, com un fet únic, les sàtires dirigides als enemics del catalanisme polític al costat d’aquelles que fan burla dels corrents artístics que es volen imposar davant la “veritable” estètica nacional.

A més, la retòrica d’Aragay també trobarà una resposta precisa en alguns dels seus dibuixos i il·lustracions de caire satíric, inspirats, més o menys, en temes derivats de la iconografia renaixentista. Així, per exemple, en la portada del número 7 de *Cuca Fera*, Aragay dibuixa a pàgina sencera el cap d’un home escanyat per una serp (fig. 27). La il·lustració, que fa referència a l’asfíxia cultural, política i econòmica que pateix Catalunya davant l’ofensiva espanyolitzadora del centralisme madrileny, està dibuixada damunt d’una inscripció que diu: “el nudo que ahoga”. Val a dir, en aquest sentit, que l’esperit italianitzant d’Aragay provoca que, fins i tot, molts d’aquests dibuixos satírics hagin estat relacionats, simptomàticament, amb l’imaginari clàssicorenaixentista. No és estrany, doncs, que en l’estudi de Josep M. Figueres s’esmenti la il·lustració d’aquest cap isolat com un “tema renaixentista”, i definit, a més, com “una agressió visual com també ho foren els dibuixos de la primera exposició a les Galeries Dalmau l’abril de 1913”. Sigui com sigui, cal assenyalar en aquest cas concret que, novament, la sàtira política torna a anar de bracet amb el receptari estètic d’Aragay, encara que el missatge, aquí, aparegui de forma subliminar.

Josep Aragay deixava de col·laborar a *Cuca Fera* el mes de juny de 1917, a l’hora que ho feia el seu director, Josep Carner, així com l’amic Carles Riba i altres companys de la secció gràfica com Francesc Labarta (Lata), Joan Colom (Adam) o Xavier Nogués (Babel) entre d’altres. En la portada de la revista número 8 –sabedor que tenia els dies comptats a *Cuca Fera*–, Aragay signarà el darrer dibuix com a “Ultim Cop de Martell” (fig. 28), pseudònim que substitueix el cèlebre “Cop de Martell” utilitzat en la majoria dels dibuixos en aquesta publicació. Sembla ser que la marxa dels principals dirigents i col·laboradors de la revista va ser motivada per l’arribada a *Cuca Fera* de nous inversos, els quals, no eren ni del grat ni de la confiança de l’equip fundador. Una carta de Carles Riba adreçada a Josep Obiols (datada del 2 de febrer de 1921) –en la qual es menciona explícitament Aragay–, ens ajuda a entendre,

⁹⁴ ARAGAY, Josep (signat A.): *Cuca Fera*. Barcelona, 3 de maig, de 1917, any I, núm. 3, pàg. 13.

una mica més, les motivacions reals que van provocar aquell abandonament massiu. En la carta de Riba, llegim:⁹⁵

“Ahir vam estar, contra una paret de l’Ateneu, tota la tarda enraonant amb en Foix de la vostra situació. Ja sabia que l’E.M. (Editorial Muntanyola) passa per una estretor inoïda: ja ni les màquines van, per no poder pagar els jornals. La gent dels diners –aquells que en els bons temps de *Cuca Fera* en dèiem amb l’Aragay “La gent del ferro”– s’han arronsat com uns cargols. En dèiem “La gent del ferro” per al·lusió a un tal Damià Mateu, un centimilionari puntal de l’E. Catalana (Editorial Catalana), el qual, per estalviar 5 cm. de més d’un passatge, baixava què us diré, a Provença i anava a peu fins a Rosselló o a Còrsega. Aquest bon senyor, a base d’aquest talent econòmic, es creia en dret a intervenir en la orientació humorística de *Cucafera*. Va ser quan aquesta revista va passar de mans d’En Carner; Nogués, Aragay, Colom, etc. a les d’En Bertrana i uns quants dibuixants anònims.”

La crítica a la “gent del ferro” –tal com Aragay i Riba anomenaven als milionaris– havia estat, també, un tema prioritari de l’artista i de la publicació en general (fig. 40). Des de *Cuca Fera* Aragay canalitzava tota la passió, tot el temperament i tota la grapa que escatimava en les pintures i ceràmiques de factura post-italana, per carregar públicament i sense contemplacions, contra els abusos de l’estat, de la censura, del poder i del diner (fig. 27 i 36). A *Cuca Fera*, doncs, les “antigues qualitats” esdevenien fidels aliats. Així, a través del seu grafisme recargolat i amb tota la força, punyent i directa, l’artista atiaava contra la figura del “nou ric”, contra la prepotència de les classes dirigents i contra els excessos i la vida ociosa dels cacics i els poderosos. En abandonar *Cuca Fera*, Aragay tancava una altra etapa de la seva trajectòria com a dibuixant, però, el seu futur en el món de l’humor gràfic –igual que el de la majoria dels companys– tindria encara, un recorregut brillant i engrescador.

⁹⁵ Reproduïda per FIGUERES, Josep M.: *Cuca Fera. Setmanari satíric nacionalista. La seva vida. Els seus homes*. Edició a cura de Josep M. Figueres. Ed. AUSA, Sabadell, 1987, pàg. 27. Vegeu, també: Carles Jordi Guardiola dins *Set Cartes de Carles Riba al pintor Josep Obiols*. Els Marges, (8 de setembre de 1976), pàg. 92.

Figura núm. 1



Sumari de "La Revista", núm. 36, any III, abril de 1917, on consta l'article de Josep Aragay, "Elogi a l'alta originalitat".

Figura núm. 2



Josep Aragay: Il·lustració titulada "apunt", publicada a la revista "Un enemic del poble", núm.12, corresponent al mes de febrer de 1918.

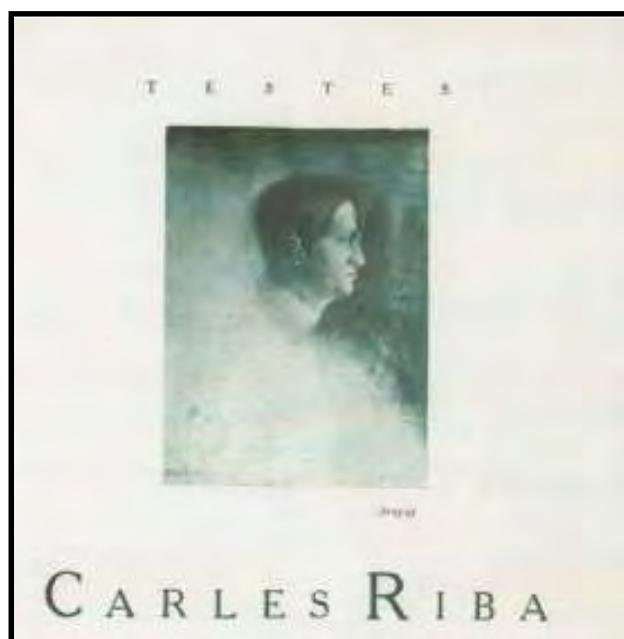


Figura núm. 3

Josep Aragay: "Retrat de Carles Riba" publicat a la revista "L'Instant", núm.5, de 15 d'octubre de 1919, pàg.3. La il·lustració acompanya un article que Josep Maria de Segarra dedica a Carles Riba.



Figura núm. 4

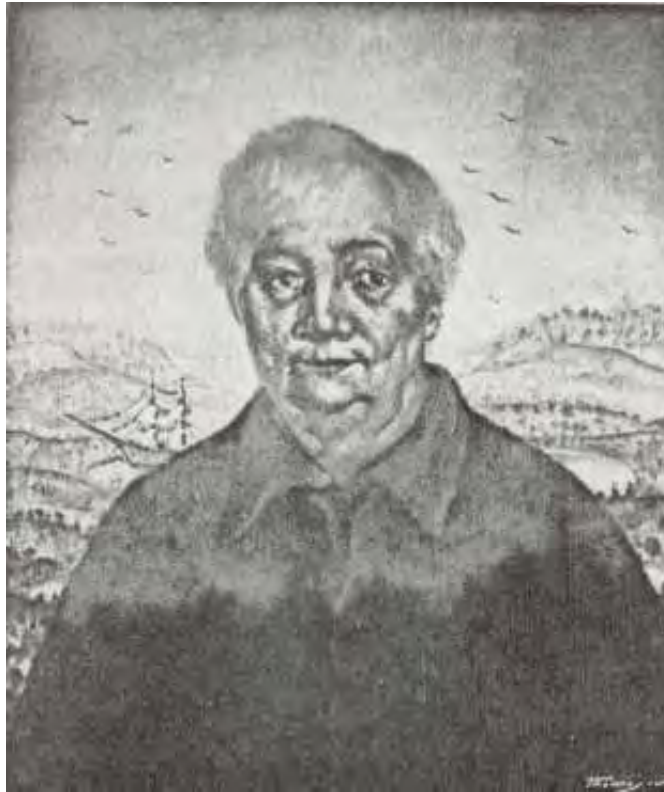
Itàlia, el llibre de poemes de Josep Aragay, editat per "Publicacions de la Revista", l'any 1918.



Figura núm. 5

Catàleg Oficial de l'exposició d'art, organitzada pel grup de Les Arts i els Artistes, al Palau de Belles Arts de Barcelona, l'any 1918.

Figura núm. 6



ARAGAY, Josep: *"Retrat de la mare de l'autor"*, 1918.

Figura núm. 7



ARAGAY, Josep: *"Retrat de la mare de l'artista"*, 1919.

Figura núm. 8



ARAGAY, Josep: "Figura decorativa" o "Retrat de noia". Oli sobre fusta, 1918. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 9

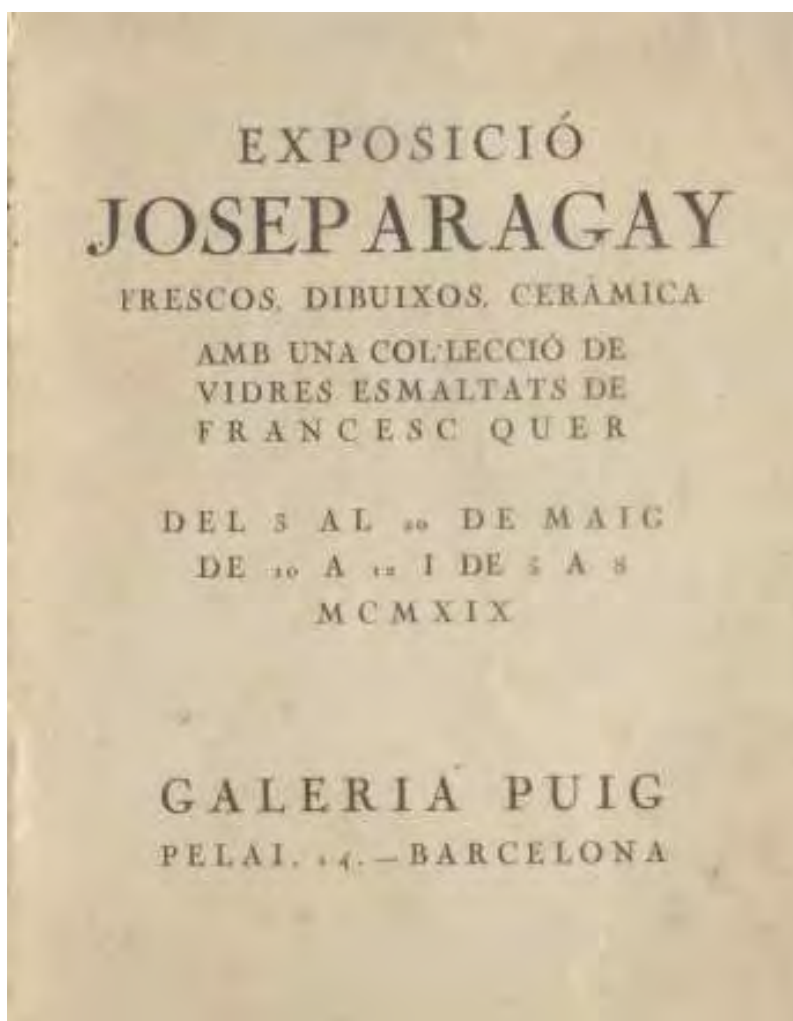
RAFAEL Sanzio de Urbino: "Autoretrat", 1506. Galeria degli Uffizi. Postal comprada per Josep Aragay durant l'estada a Florència (1916).

Figura núm. 10



ARAGAY, Josep: "Record de l'Umbria" o "Paisatge rural". Oli sobre tela, 1914. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 11



Cartell de l'exposició de Josep Aragay i de Francesc Quer, celebrada a la Galeria Puig de Barcelona, entre el 3 i el 20 de maig de 1919.

Figura núm. 12



Cartell il·lustrat de l'exposició de Josep Aragay i de Francesc Quer, celebrada a la Galeria Puig de Barcelona, entre el 3 i el 20 de maig de 1919.



Figura núm. 13

*ARAGAY, Josep:
"Acròbates", plat, 1919.*

Figura núm. 14



ARAGAY, Josep: "Dançarina", plat, 1919. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 15



Josep Aragay (Jacob): Il·lustració publicada a la revista "Cuca Fera", núm. 8, any I, de 7 de juny de 1917.

Figura núm. 16



ARAGAY, Josep: "La justícia".
Dibuix, 1919.

Figura núm. 17



ARAGAY, Josep: "Cavall en ocre". Sanguina, 1918. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 18



ARAGAY, Josep: "Cavaller en roig". Sanguina, 1918. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 19



ARAGAY, Josep: "Veler a ple vent". Dibuix, 1919.

Figura núm. 20



ARAGAY, Josep: "Fumador".
Sanguina, 1918. Fons del Museu
Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 21

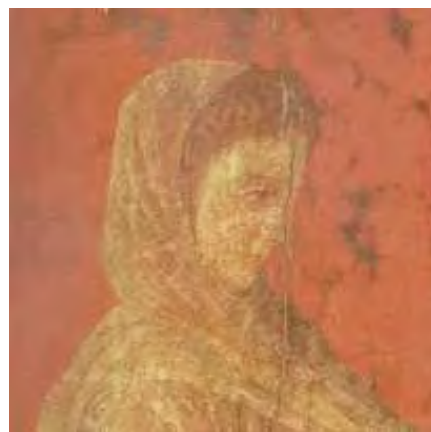
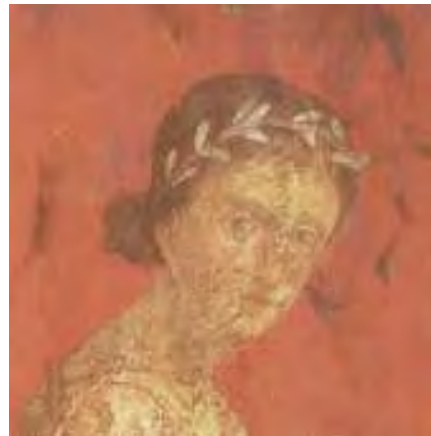
ARAGAY, Josep: "Jove
gladiador". Sanguina, 1918.
Fons del Museu Municipal
Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 22

*ARAGAY, Josep: "El sol".
Assaig de pintura al fresc.*

Figura núm. 23



Pintures al fresc a Pompeia. Detalls d'algunes figures pertanyents a la Vil·la dels Misteris. Segle I, a C.

Figura núm. 24



Josep Aragay (Martell): Portada de la revista "Cuca Fera", núm. 2, any 1, de 26 d'abril de 1917.



Figura núm. 25

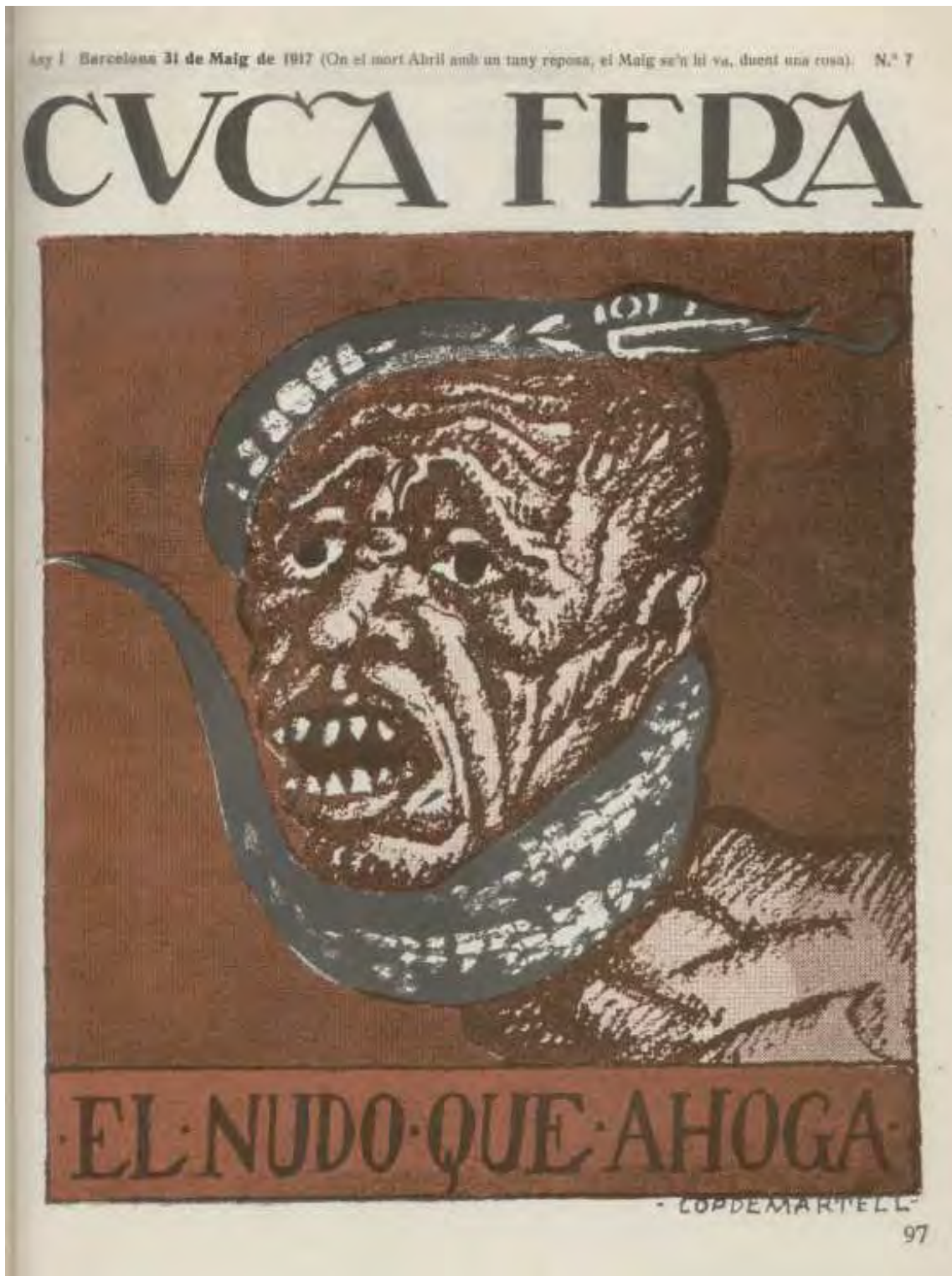
Josep Aragay (Cop de Martell): Acudit dedicat a Romanones, publicat a la contraportada de la revista "Cuca Fera", núm. 4, any I, de 10 de maig de 1917.

Figura núm. 26



Josep Aragay (Cop de Martell): Acudit titulat "L'HEROÏSME ESPANYOL", publicat a la revista "Cuca Fera", núm. 2, any I, de 26 d'abril de 1917.

Figura núm. 27



Josep Aragay (Cop de Martell): Portada de la revista "Cuca Fera", núm. 7, any I, de 31 de maig de 1917.



Figura núm. 28

*Josep Aragay
(Ultim Cop de Martell):
Portada de la revista
"Cuca Fera", núm. 8, any I,
de 7 de juny de 1917.*



Figura núm. 29

*Josep Aragay
(Cop de Martell):
Portada de la revista
"Cuca Fera", núm. 6,
any I, de 24 de maig
de 1917.*



Figura núm. 30

*Josep Aragay
(Cop de Martell):
Acudit publicat a la
revista "Cuca Fera",
núm. 8, any I, de 7 de
juny de 1917.*

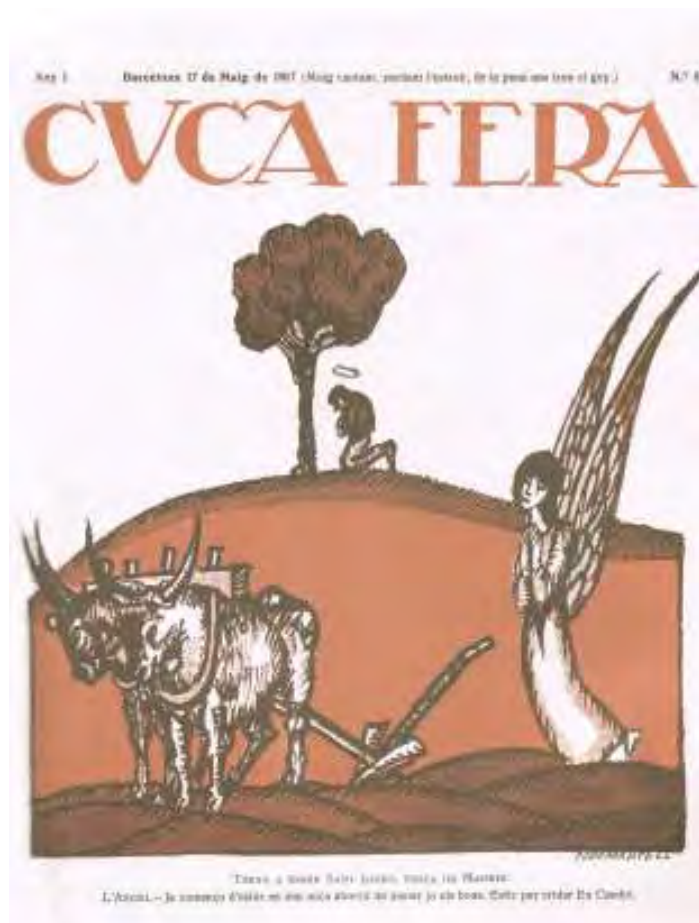
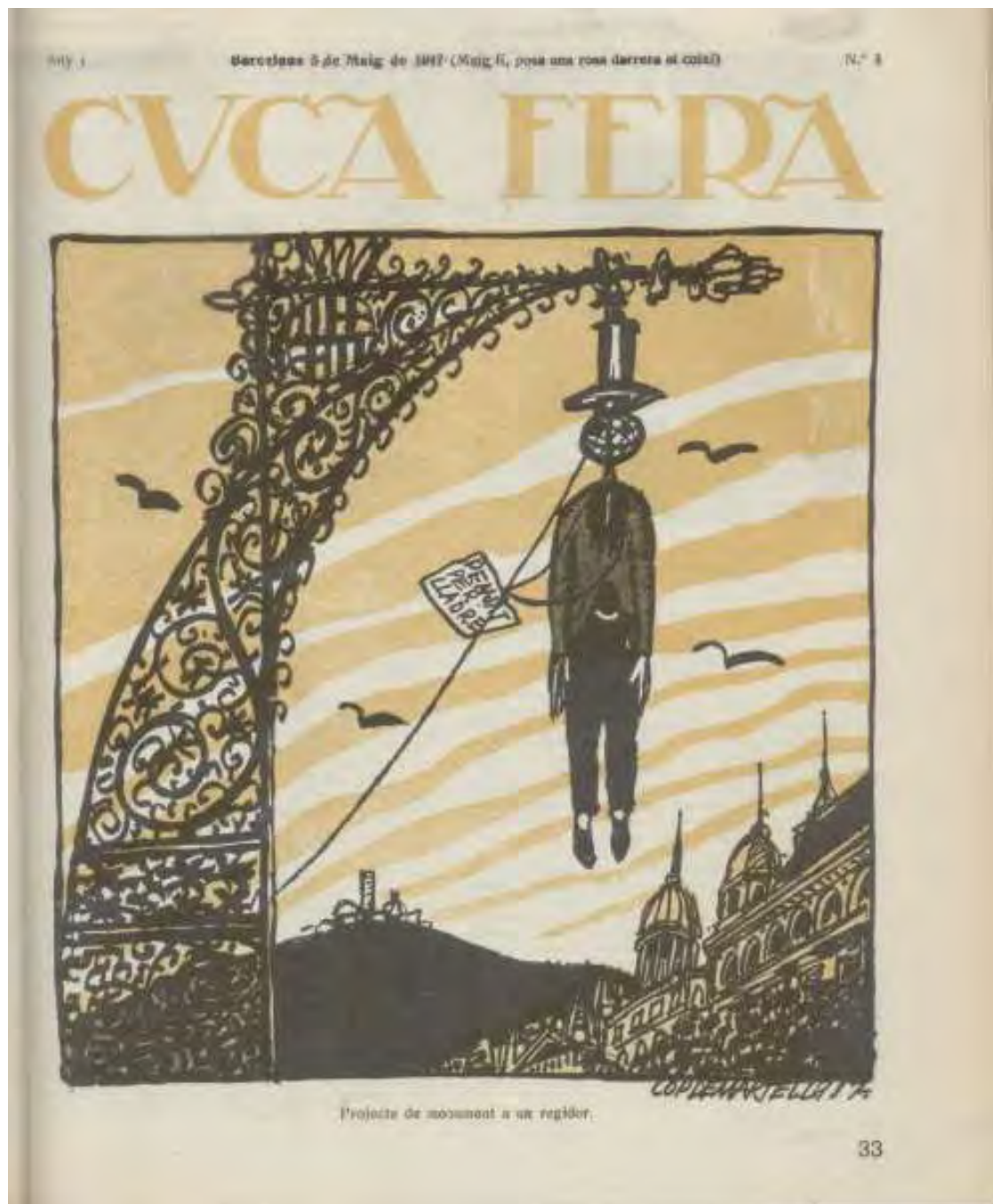


Figura núm. 31

*Josep Aragay
(Cop de Martell):
Portada de la revista
"Cuca Fera", núm. 5,
any I, de 17 de maig
de 1917.*

Figura núm. 32



Josep Aragay (Cop de Martell): Portada de la revista "Cuca Fera", núm. 3, any 1, de 3 de maig de 1917.

Figura núm. 33



Josep Aragay (Cop de Martell): Acudit publicat a la revista "Cuca Fera", núm. 4, any I, de 10 de maig de 1917.

Figura núm. 34



Josep Aragay (Cop de Martell): Acudit publicat a la revista "Cuca Fera", núm. 6, any I, de 24 de maig de 1917.

Figura núm. 37



Josep Aragay (Jacob): Acudit publicat a la revista "Cuca Fera", núm. 1, any I, de 19 d'abril de 1917.



Figura núm. 38

Josep Aragay
(Cop de Martell):
Acudit publicat a la revista
"Cuca Fera", núm. 5, any I, de
17 de maig de 1917.



Figura núm. 39

CVCA FERA

PREU (i és regalat)

Any	Ptes. 6 —	Semestre	+ 3'50
Trimestre	+ 2 —	N.º solt: 10 cts.	

Escudellers, 10 bis

**REVELACIONS
SENSACIONALS**

Josep Aragay (Jacob): Anunci publicat a la revista "Cuca Fera", núm. 4, any I, de 10 de maig de 1917.

Figura núm. 40

(A l'esquerra)
Josep Aragay (Cop de Martell):
Acudit publicat a la revista "Cuca Fera",
núm. 6, any I, de 24 de maig de 1917.

Figura núm. 41



Josep Aragay (Cop de Martell): Acudit publicat a la revista "Cuca Fera", núm. 8, any I, de 7 de juny de 1917.

Figura núm. 42



Josep Aragay (A): Acudit publicat a la revista "Cuca Fera", núm. 3, any I, de 3 de maig de 1917.

5- La decoració ceràmica de la font de Santa Anna: l'harmonització de les formes populars

5.1 Una font del segle XIV

A la confluència de l'avinguda del Portal de l'Àngel amb el carrer Cucurulla de Barcelona, hi trobem l'anomenada font de Santa Anna, una de les més antigues i emblemàtiques de la ciutat. És d'origen medieval i la coneixem amb aquest nom en record de l'antiga plaça de Santa Anna (fig. 2), que s'estenia, de forma irregular, en una gran esplanada, des dels carrers de Santa Anna i Comtal fins a la bifurcació dels carrers Cucurulla i Arcs. Avui, pròpiament, la plaça no existeix i l'únic espai que ens la recorda és la zona de vianants que trobem a la intersecció entre l'avinguda del Portal de l'Àngel, el carrer Cucurulla i el carrer dels Arcs. La font de Santa Anna, que amb el pas dels anys ha anat canviant de fesomia¹, va sofrir una de les transformacions més destacades quan Josep Aragay, l'any 1918, la va revestir amb cinc grans plafons de ceràmica.

L'antiga font es va començar a construir el 1356, el mateix any que arribava l'aigua potable a la ciutat. Aleshores era coneguda com a "font d'en Moranta", nom que cal associar amb l'aqüeducte romà que passava pel carrer dels arcs, anomenat "Pont d'en Moranta", el qual també havia donat nom a un antic pou ubicat en el terreny on es va construir la font i un abeurador.

La forma poligonal actual correspon a una important reforma que es va fer durant el segle XIX. És molt probable que l'estructura originària, molt més modesta, fos similar a la que té la font de la plaça de Sant Just (1367) i a la de Santa Maria del Mar (1402-1403), totes dues de forma rectangular i encaixades en un mur.

L'any 1621, va ser adossada a la paret exterior de la casa del marquès d'Aitona, al seu emplaçament actual. Era una font senzilla, molt més petita que l'actual, de planta rectangular, amb dues aixetes i amb dos graons d'accés.

L'any 1807, aprofitant una reforma urbanística a la zona, la font hauria de patir una important transformació, que es va haver d'aturar, però, durant més de deu anys, a causa de la Guerra del Francès. Finalment, el 5 de febrer de 1819, és va reprendre el projecte (fig. 1), segons el qual, la font obtindria l'estructura poligonal que avui coneixem. En quatre de les cinc cares s'hi van instal·lar els mascarons per on brollava l'aigua que, des de la pica, anava a l'abeurador del costat (avui convertit en una mena de banc públic). Va ser en aquesta actuació quan s'hi va afegir l'escut de pedra que encara podem veure a la cara principal de la font. També hi havia una inscripció amb la data de la restauració: "AÑO 1819". En aquella reforma també es van eliminar uns murs que s'hi havien aixecat antigament per evitar que s'hi acostessin els carruatges.

¹ Per un estudi exclusiu i exhaustiu sobre la història de la font, vegeu: BRÚ TURULL, Ricard: "La Font de Santa Anna del Portal de l'Àngel", *Matèria, revista d'art*, 4, fragments, 2004 (UB), pàg. 77-79.

Entre 1864 i 1881, alguns veïns del carrer dels Arcs i del carrer Cucurulla n'havien demanat repetidament l'enderroc amb el pretext que la font era antiestètica i antihigiènica. La motivació real, però, era guanyar terreny per a les seves cases. En aquelles peticions d'enderroc s'havia reclamat la substitució de la font existent per una o dues fonts de ferro forjat, més petites, com les que aleshores s'estilaven a Barcelona. La font, malgrat tot, va quedar intacta.

Certament, però, a les primeries del segle XX, la font i el seu entorn presentaven un aspecte degradat. I és per aquest motiu, de fet, que l'any 1917 l'Ajuntament de Barcelona en va confiar la restauració a Josep Aragay. D'aquesta manera, l'any 1918, la font de Santa Anna va revestir els seus murs amb les formes i els colors del Noucentisme ceràmic de Josep Aragay (fig. 3, 4 i 5).

5.2 L'encàrrec

Seduït per la idea de convertir Barcelona en una ciutat monumental com Roma o Florència i, en agraïment a la beca d'estudis que li fou concedida, Josep Aragay havia expressat, en més d'una ocasió, el desig de col·laborar amb l'Ajuntament en la realització d'una obra d'art destinada a l'embelliment públic de la ciutat de Barcelona. Encara a Itàlia, manifestava aquesta intenció en una carta dirigida, des de Florència, a Jaume Bofill i Mates:²

“Jo estare pendent de vos si vos m'ho maneu fare alguna cosa per l'ajuntament. Jo'm penso que fora millor oferirme al meu retorn per decorar alguna cosa del municipi, ja que la pensio m'ha estat concedida per estudiar la pintura al fresc, que's intransportable.”

Aquest oferiment, més enllà de la legítima projecció com a artista, cal relacionar-lo, sobretot, amb les pròpies conviccions estètiques i ideològiques. El fet de contribuir a favor de la bellesa pública urbana –que és un dels eixos vertebradors de l'ideari noucentista– ha estat, des de sempre, una de les principals reivindicacions de l'artista. La voluntat de transformar Barcelona en la nova Florència del segle XX es repeteix una vegada i una altra en les cartes adreçades als amics o en el mateix *Diari*:³

“Penso en el meu retorn a Barcelona i penso en ella mateixa, en els seus carrers, en la seva gracia. l'm recordo del gran benefici que he rebut d'ella i que'm permet realisar aquest viatge. Barcelona com podre pagarte el favor que't dec més gran que la promesa que t'he fet? Voldria durte l'Arno i el Palau Vell i tota la plaça de la Senyoria. Voldria durte la gloria de Miquel Angel, la força de Giotto, l'ambicio dels Medicis. Voldria durto tot perque fossis tu sola la meravella del món (Florència, 19-V-1916).”

Atès que l'objecte de la beca havia estat l'estudi de la tècnica al fresc, tot feia pensar que qualsevol encàrrec per part de l'Ajuntament contemplaria el

² Carta de Josep Aragay a Jaume Bofill i Mates. Florència, 27 de juny de 1916.

³ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Florència, 19 de maig de 1916.

desenvolupament d'aquesta disciplina artística. Sembla ser, però, que la reputació d'Aragay com a ceramista acabaria essent prioritària a l'hora de prendre la decisió final. De fet, si l'encàrrec havia de ser la realització d'una obra pública exposada a la intempèrie, l'elecció de la tècnica de la ceràmica – que és un material perdurable– suposava una opció atinada i lògica. I és en aquest sentit que el consistori (de nou sota les influents recomanacions de Jaume Bofill) acabaria formalitzant dues comandes ben concretes. D'una banda, el 14 de juny de 1917, la Comissió de Foment de l'Ajuntament de Barcelona, encarregava a Josep Aragay un projecte per a la decoració ceràmica de la font gòtica, del segle XIV, emplaçada a de la Plaça de Santa Anna. I, d'altra banda, el 29 de juny de 1917, la mateixa Comissió acceptava, inicialment, un projecte per a la confecció d'uns panells de ceràmica destinats al Parc de la Ciutadella. Aquest darrer encàrrec –que finalment no acabaria prosperant– preveia la col·locació de sis plafons informatius amb el plànol del parc i la inscripció d'unes normes per garantir el manteniment i la neteja de l'espai públic. Segons el document, cinc d'aquests plafons ceràmics havien de ser col·locats a cadascuna de les portes d'accés, un altre al costat de la cascada i un darrer a la plaça d'armes del parc. En el document, degudament signat pel president de la Comissió de Foment, Sr. de Riba, i per Josep Aragay, s'especificava el següent acord:⁴

“La Comisión de Fomento en junta del día 27 de los corrientes acordó aceptar en principio el proyecto de poste-tablero, para insertar el plano del Parque y reglamento de policia del mismo de que es autor el Jefe de la División de Ornado Público de Urbanización y obras D. Ignacio M. Colomer.

Que se construyansen de dichos aparatos, uno para cada puerta del Parque y otros dos que se colocarán el uno junto a la cascada y el otro en la plaza de armas.

Que los cuadros de tales aparatos se hagan de cerámica, encargándose su ejecución a V. que para ello deberá ponerse de acuerdo con el señor Colomer.

Que el gasto que se ocasione se aplique a la consignación que existe en el Presupuesto para la conservación de monumentos...”

El 21 de desembre, la Comissió de Foment feia públic l'acord, en l'espai reservat per aquests afers, al diari *La Vanguardia*.⁵ “La Comisión de Fomento ha acordado: Aprobar el proyecto de colocación de plafones para el reglamento del Parque, que presentó el escultor don José Aragay.” Amb tot, però, quan tot semblava dat i beneït, el projecte es va paralitzar. En desconeixem els motius, però, sorprendentment, l'obra mai es va arribar a tirar endavant. En canvi, el projecte de la font de la plaça de Santa Anna, encarregat només quinze dies abans, s'acabaria realitzant sense dificultats. Abans d'acceptar definitivament el projecte de la font, però, li va ser requerit un primer esbós. Així, en l'acord de la Comissió de Foment, amb data de 14 de juny de 1917, es formalitza l'encàrrec de l'esbós, tot reconeixent la competència d'Aragay com a ceramista.⁶

⁴ Ofici dirigit a Josep Aragay per la “Comisión de Fomento” de l'Ajuntament de Barcelona, el 29 de juny de 1917, amb registre de sortida número 2734. Document conservat al Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

⁵ *La Vanguardia*, divendres, 21 de desembre de 1917, pàg. 5.

⁶ Ofici dirigit a Josep Aragay per la “Comisión de Fomento” de l'Ajuntament de Barcelona, el 14 de juny de 1917, amb registre de sortida número 2328. Còpia conservada al Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

“Esta comisión en junta del día de ayer acordó encargar a V. un proyecto boceto de decoración de la fuente y abrevadero que existe en la plaza Sta. Ana próximo a la calle de Cucurulla, en atención a la reconocida competencia de V. en esta clase de asuntos.”

El 5 de desembre de 1917, el consistori barceloní acceptava el projecte d'Aragay. En un ofici signat per l'alcalde de Barcelona Lluís Duran i Ventosa, es formalitzava l'encàrrec⁷:

“El Exmo. Ayuntamiento en sesión del día 8 de Noviembre pasado tuvo a bien acordar: Que el Proyecto de restauración de la fuente emplazada en la Plaza de Sta. Ana, a la entrada de la Calle Cucurulla, del que usted es autor, satisfaciéndose el mismo por cesión de la propiedad del municipio, la suma de quinientas pesetas que se aplicaran al capítulo 10º artículo 3º partida 8ª del vigente presupuesto.”

Cal dir que el pressupost total de l'obra, a part dels honoraris de l'artista (500 pessetes), era de 2.000 pessetes. Una nota feta pública al diari *La Vanguardia*, per part de la Comissió de Foment, confirma aquesta quantitat:⁸

“La Comisión de Fomento, en su última reunión adoptó los siguientes acuerdos: (...) Aprobar el presupuesto de ejecución pictórica de los cinco plafones que figuran en el proyecto de decoración de la fuente de la plaza de Santa Ana, cuyo importe es de 2.000 pesetas, encargándose el trabajo al pintor don José Aragay (...)”

La premsa artística barcelonina, que també es va fer ressò de la notícia, llençava als quatre vents la “lloable iniciativa” del consistori. A *Vell i Nou*, per exemple, hom hi podia llegir:⁹

“En Josep Aragay ha sigut encarregat pel nostre Ajuntament de la decoració dels cinc plafons que té la font de la plaça de la Cucurulla. Aquests plafons, amb rejoles ceràmiques, seran d'assumpte variat i barceloní. Sortosament, a ça la Ciutat començem a tenir lloables iniciatives.”

Josep Aragay investia el projecte amb la col·laboració del seu mestre, Francesc Quer, aleshores professor de l'Escola de Bells Oficis¹⁰. El projecte preveia la realització de cinc plafons de ceràmica (fig. 6 i 7) –un per a cada cara de la font– i l'elaboració de cinc gerros i dos mitjos gerros per coronar la part alta¹¹. Aragay havia de pintar les rajoles –segons el propi projecte– i Francesc

⁷ Ofici dirigit a Josep Aragay per la “Comisión de Fomento” de l'Ajuntament de Barcelona, el 5 de desembre de 1917, signat per l'alcalde de Barcelona Lluís Duran Ventosa, amb registre de sortida número 4119. Còpia conservada al Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

⁸ *La Vanguardia*, divendres, 19 d'octubre de 1917, pàg. 3.

⁹ Notícies: *Vell i Nou*. 1 de juliol de 1917, pàg. 464.

¹⁰ A l'apartat de “Notícies” de la revista *Vell i Nou*, del mateix 1 de juliol de 1917 (pàg. 464), hi llegim: “El dissabte, dia 16, s'inaugurarà oficialment la Escola de Ceràmica, de la qual és mestre en Francesc Quer, a la que ja és Escola dels Bells Oficis, o sigui a la Universitat Industrial. Les proves de la primera jornada resultaren molt satisfactòries i el senyor Quer fou felicitudíssim.”

¹¹ El projecte preveu utilitzar quatre dels cinc gerros i els dos mitjos gerros per coronar la font. L'altre gerro va ser elaborat com a possible recanvi i avui es conserva al Museu Municipal Josep Aragay.

Quer tindria cura de la cocció de les peces als forns de la fàbrica *Pujol i Bausis* d'Esplugues de Llobregat.

Les peces van començar a ser enforades el 5 d'abril de 1917¹². Eren més de set-centes rajoles de 15 x 15 cm, pintades a pinzell i més de dues-centes cintes de 4 x 15 cm. El dia 11 d'abril es procedia a la cocció dels cinc gerros i dos mitjos gerros, especials, en verd manganès. Els plafons estan formats per onze filades verticals i per dotze filades horitzontals de les rajoles de 15 x 15 cm i acabades amb una filera d'un quart de rajola per dalt i per baix. El perímetre és emmarcat per les faixes de 4 x 15 cm. Tot plegat fa que cada plafó amidi uns dos metres d'alçada per un metre setanta d'amplada.

El tema principal en cadascun dels plafons laterals és la representació d'una dona transportant uns càntirs (fig. 12) o una gerra (fig. 8). Així, les quatre versions de les quatre portadores d'aigua, que es repeteixen en els corresponents plafons, donaran uniformitat i coherència al projecte. Són figures pintades amb un blau matisat –típic de la ceràmica catalana dels segles XVII i XVIII– que contrasta amb el fons blanc de les rajoles. L'única variació remarcable la trobarem en el plafó central, on Aragay representa dues figures alades subjectant un trident i pintades en tons ocres i grocs.

El tema de la dona com a “portadora d'aigua” ha estat utilitzat històricament per les diferents cultures i en totes les manifestacions artístiques o literàries. Així, durant l'antiguitat podem trobar aquesta iconografia, per exemple, en una gerra o *hydrai* atenenca (530-520 aC.) decorada amb figures negres i ressaltos blancs, on unes dones amb els respectius atuells esperen el seu torn davant d'una font (fig. 9). També en una de les escenes que Fídies i el seu taller van esculpir per decorar el fris jònic del Partenó hi observem uns joves atenecs que porten, en processó, unes *hydrai* plenes d'aigua (fig. 10). Així mateix –fent un gran salt en el temps– cal constatar que la pintura moderna, a través dels diferents corrents artístics, també ha utilitzat aquesta iconografia. Una pintura a l'oli de l'artista *fauve*, Othon Friesz, titulada *Les Femmes à la fontaine de Guarda* (1912) representa un grup de dones davant d'una font, carregades amb diferents tipus de gerres (fig. 11). Les postures adoptades per aquestes portadores d'aigua, coincideixen, en gran mesura, amb les que Aragay pintarà cinc anys després als plafons de la font barcelonina. El mateix Joan Miró, uns anys més tard, representava a *L'ermita* (1924), les traces abstractes de la figura d'una dona amb un càntir davant del doll d'aigua d'una font (fig. 14). I no és estrany, tampoc, trobar aquesta mena de representacions entre els artistes noucentistes, com ara en l'escultura d'Enric Monjo o un baix relleu en bronze de Manolo Hugué (fig. 13), en què una dona porta un parell de càntirs de manera semblat a com ho farà una de les joves portadores d'Aragay. Certament, aquest tema recurrent semblava molt apropiat per satisfer l'encàrrec d'Aragay, tenint en compte, és clar, l'obra existent i l'objecte de restauració.

¹² Segons els llibres de fàbrica de la *Pujol i Bausis* d'Esplugues de Llobregat, conservats al AMEL (Arxiu Històric Municipal d'Esplugues de Llobregat). Mercè Vidal ho cita a les Jornades Noucentistes de Breda, el 2 d'abril de 2005.

Cal afegir, a més, que el tema de la dona –en un sentit més genèric– havia estat un dels més representats durant el Noucentisme. Tot plegat, té molt a veure amb la publicació de *La Ben Plantada* (1911), d'Eugeni d'Ors, llibre en què Teresa, la protagonista, es converteix en el símbol de la dona catalana ideal. *La Ben Plantada* encarna el codi ètic i estètic del Noucentisme i esdevé un model per als seguidors del “catecisme orsià”. No és estrany, per tant, que en les teles i escultures dels artistes noucentistes la figura de la dona esdevingui un tema preferent, ja sigui a través d'una maternitat, una banyista o, en el cas que ens ocupa, d'una portadora d'aigua.

Amb tot, si cerquem un referent que es pugui identificar com a model “directe” d'inspiració per a les figures de la font, el trobem, una vegada més, a Itàlia. Sens dubte, un dels artistes que més va impressionar Aragay durant el viatge va ser Benozzo Gozzoli i, de forma especial, l'obra que el gran mestre havia pintat als murs del Camposanto de Pisa. Cal recordar que Aragay va estudiar els frescos de Gozzoli de forma minuciosa durant uns catorze dies. Així, en les pintures del Camposanto dedicades a l'Antic Testament, hi ha dues escenes de la vida de Noè que ens recorden, de forma especial, les representacions que Aragay acabarà pintant en els plafons de la font. Es tracta d'una escena de “La marxa de Cam” (fill de Noè) i d'un fragment que evoca el passatge de “La vinya de Noè”. Cal afegir, a més, que entre les postals comprades per Aragay durant el viatge n'hem trobat un parell amb aquestes mateixes representacions (fig. 15 i 16). En l'escena dedicada a “La marxa de Cam”, un dels personatges principals és, precisament, una “portadora d'aigua” representada de forma molt semblant que una de les figures d'Aragay. La posició de la dona, la manera de transportar l'aigua (amb una gerra damunt del cap) i altres particularitats que es fan presents en el paisatge de fons –i que aviat comentarem– demostren que aquestes postals podrien haver servit, perfectament, per inspirar allò que s'acabaria plasmant a les rajoles. A “La vinya de Noé”, tot i que les figures principals són “portadores de raïm”, les semblances gestuals entre les dones d'Aragay i les de Gozzoli tampoc no ens deixaran indiferents.

5.3 Els quatre plafons laterals

Per entendre millor l'obra d'Aragay, cal fer una aproximació als diferents plafons que envolten la font. Així, per començar, pararem atenció al que està encarat a l'avinguda del Portal de l'Àngel i a tocar de l'edifici del Cercle Artístic (fig. 17). El centre de la composició d'aquest primer plafó, és ocupat per la figura d'una dona jove amb una gerra al cap. És una figura estilitzada, representada en una posició elegant, femenina i atractiva. L'actitud de la jove portadora d'aigua no és la pròpia de qui realitza una tasca monòtona i feixuga. La dona, que aguanta el balanç de la gerra amb la mà esquerra, sembla fer-ho amb una posició estudiada, típica d'una model. Així mateix, la jove, que insinua un moviment lent, delicat i harmònic, deixa enrera –lleugerament alçats i en sintonia– el braç i el peu drets, la qual cosa ens situa ben a prop d'una interpretació coreogràfica. Amb tot, la figura, ens transmet una elegància natural, una presència digna, una solidesa escultural que converteix la representació d'un instant quotidià en una obra d'art absoluta. És aquest el gran secret d'Aragay. L'artista arriba a l'espectador amb un llenguatge clàssic, senzill i rotund, basat en l'harmonització de les formes populars.

Com hem indicat, l'escena corresponent a "La marxa de Cam", pintada per Gozzoli, als murs del Camposanto de Pisa, podria haver inspirat les figures de la font i, molt concretament, la d'aquest plafó en qüestió. La coincidència principal entre la portadora d'aigua de Gozzoli (fig. 19) i la d'Aragay rau, sobretot, en la manera de subjectar la gerra de ceràmica que aquestes porten al cap. La posició de les mans i dels braços és gairebé idèntica i el fet que les dues figures siguin representades en moviment aguditza, encara més, les afinitats gestuals de les dones. Tot i que la figura de Gozzoli és pintada donant la mà a un infant i la portadora d'Aragay és una figura aïllada, cal dir que aquesta última ha estat representada de tal manera, que en la seva ma lliure, hom sembla trobar-hi a faltar, també, el petit acompanyant. Les dues figures han estat representades descalces i mostrant les cames fins més amunt del turmell.

Aragay ressalta l'anatomia de la figura amb la representació d'una roba tan ajustada en la part del tòrax i els braços que, per un moment, ens fa l'efecte d'un nu (fig. 18 i 20). Els plecs d'una altra peça de roba embolicada a la part de la cintura trenquen aquest efecte i deixen caure una faldilla com un vel transparent, per tal que es vegin les cames de la dona. Aragay resol molt bé aquest efecte de transparència. La imatge de les cames a través del vel atorga a la representada una component sensual ineludible. La faldilla és decorada amb petits ornaments vegetals.

La figura està emmarcada, a la part superior, per un arc de punt rodó i flanquejada, a dreta i esquerra, per dues parelles de figures masculines, de dimensions més petites, que subjecten unes copes plenes de fruita. Aquests elements –prou separats de la figura– deixen respirar el blau de l'engalva que destaca damunt del quadriculat blanc de les rajoles.

En la part inferior de la composició –com a teló de fons–, Aragay dibuixarà uns turons d'orografia suau, amb dos poblets que s'alcen a dreta i esquerra de la figura (fig. 21 i 23). Cada poble es caracteritza per un grup de cases que s'agrupen a l'entorn d'un campanar. Els dos campanars, que retallen l'horitzó, recorden els "campaniles" alts i esvelts de la Toscana i, en sintonia amb els turonets i les vinyes, evocuen un paisatge típicament mediterrani. La disposició dels dos pobles a banda i banda de la figura central cerca l'equilibri de la composició i manté la voluntat de simetria que es manifesta en tot el plafó. De fet, gairebé tots els elements representats tenen el seu simètric.

Si bé la presència d'aquell fons –amb l'harmonia dels turons, els conreus, els poblets i els campanars–, respon a una representació prototípica de l'imaginari noucentista, cal associar-la, també, amb l'obra esmentada de Gozzoli i amb el record, encara ben viu, dels paisatges italians. Pel que fa a l'escena de "La marxa de Cam", és interessant observar que el mestre italià situava, igualment, un campanar de teulada punxeguda, com a element més destacat, en el fons de la composició (fig. 22). Aquest campanar, degudament integrat en un paisatge de vinyes i turons, fa que la pintura d'Aragay ens remeti, altra vegada, al fragment de Gozzoli. I si el referent del mestre italià, amb l'ajut de les postals, es fa present en la plàstica i la iconografia d'Aragay, no podem obviar, tampoc,

que la bellesa dels paratges de la Toscana i de l'Umbria havia estat evocat constantment en les pàgines del Diari. Així, el paisatge que pinta Aragay com a fons de les seves composicions tindrà molt a veure, també, amb les descripcions del manuscrit:¹³

“De empoli cap a Siena el camí era desconegut per mi la seva conformació ondulada fa via per entre un paisatge bellíssim de petites colines i turons que s'ajuntan els uns amb els altres dolçament, la seva terra es tota treballada i les vinyes i les oliveres col·locades en rengles estilitzen el seu aspecte dotant-lo d'una harmonia encantadora. (...) Molt sovint damunt de les feixes en el cim del turó s'hi arrapa una vila pintoresca amb el seu campanar en el cim sobre les grades del cultiu que vaixen avall fins a la plana...” (Trajecte de Florència a Siena, 14-VI-1916)

Com a complement de la figura central, cal destacar els joves portadors de fruites: dues parelles de figures masculines, d'inspiració renaixentista, que es troben en suspensió a dreta i esquerra de la composició (fig. 24). Són quatre figures representades de forma gairebé idèntica, amb el tors nu, musculat i amb cabelleres rinxolades. Van calçats amb botes i amb una peça de roba verda que es desfà de la cintura i voleia a l'atzar del vent. Els quatre homes estan pintats amb tons ocres i grocs, la qual cosa ajuda, encara més, a ressaltar la figura pintada en blau que centra el plafó.

Cada parella subjecta, sense esforç aparent, una mena de copa acanalada, sense base i acabada en punta. L'acció dels quatre joves –que desafia les lleis de la gravetat– ens provoca la mateixa sensació de lleugeresa que correspondria, per exemple, a la representació d'uns àngels si fóssim davant d'una escena bíblica o d'uns “putti” si la representació hagués estat elaborada a partir dels patrons de l'antiga iconografia. Amb tot, Aragay articula el discurs en un to italianitzant que busca, en tot moment, les formes més plàcides del classicisme estètic. Aquest llenguatge d'inspiració clàssica emergeix, una vegada i una altra, en la representació de cada figura, de cada element, de cada detall.

Damunt de les dues copes acimbellades de fruita, que ocupen les arestes superiors del plafó, hi ha una composició d'ornaments vegetals geometritzants, agrupats en ram, on cada fulla o cada voluta té el seu simètric. Aquesta ornamentació també es repeteix, simètricament, en la part inferior del plafó. Fins i tot, per no perdre en cap moment aquest joc de miralls, Aragay dibuixa dues traces triangulars que recorden la forma de les copes que –tot i que n'estan separades– poden suggerir-ne la base.

A la part superior del plafó hi ha una gerra de grans nanses, d'on surten unes flors disposades, també, en perfecta simetria (fig. 25). La gerra ha estat caracteritzada amb decoracions geomètriques pintades amb els mateixos tons ocres, grocs i verds que dominen la resta del plafó.

¹³ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Trajecte de Florència a Siena, 14 de juny de 1916.

A la part inferior del plafó, sota una altra copa acanalada, s'encaren – simètricament – dos animals alats (fig.26 i 28). Les dues bèsties, d'expressió terrible i d'aparença monstruosa, deixen sortir una llarga llengua dels becs corbs i punxeguts. Unes urpes afilades ressalten, encara més, l'actitud agressiva dels animals. Tenen un aire prehistòric, porten estranyes crestes, ales punxegudes i el seu cos acaba en una llarga cua.

De ben segur que aquesta estranya representació ens pot remetre a més d'un ésser fantàstic o fabulós. Un dels que més s'adiu a la caracterització d'Aragay és l'anomenat "Basalisc", un ésser temible que pot matar amb la mirada o amb una alenada de foc, segons es desprèn d'una creença d'origen oriental, molt estesa durant l'edat mitjana¹⁴. L'antiga llegenda explica que "Basalisc" (que havia nascut d'un ou de serp covat per un gripau verinós) només pot ser vençut mitjançant un mirall, el qual haurà de retornar sobre ell mateix el seu atac assassí. En un gravat del llibre d'emblemes del baró de W.H. Hohberg¹⁵ (1697), aquest ésser fabulós és presentat de manera semblant a l'animal que pintarà Aragay (fig. 27). Així, en aquest gravat d'època barroca, "Basalisc" és representat amb les potes i les urpes d'una au; una llarga cua, pròpia d'un rèptil; la cresta d'un gall, i un bec corb de rapinyaire que separa els dos ulls ardents. La disposició en simetria dels animals que pintarà Aragay ens pot suggerir, si es vol, l'antídot del mirall. El fet de representar els dos animals sota el paisatge on hi ha els turons, les cases i els campanars ens fa l'efecte que aquests es troben sota terra, la qual cosa els dona una mena de dimensió infernal. Tot i que les dues escenes pertanyen a dos registres diferents, és fàcil caure en aquesta "interferència" i posar-los en relació.

Les peces que emmarquen el plafó han estat decorades amb una successió de triangles alineats, pintats en verd, que recorren tot el perímetre en forma de dents de serra. Aquest marc serà el mateix en els quatre plafons laterals. Així mateix, els quatre plafons laterals –que centren la composició, amb la figura d'una dona– tenen molts elements comuns; la majoria pràcticament idèntics. Es repeteixen sense variacions destacades: les dues parelles de figures masculines amb les copes i les fruites; l'ornamentació vegetal que ocupa les quatre arestes de cada plafó; l'arc de punt rodó que emmarca cada portadora d'aigua, i la presència d'una gerra amb flors que trobarem sempre a la part superior (fig. 25, 37, 43). A més de la figura central i el seu paisatge, Aragay reserva un espai a la part inferior de cada plafó per introduir-hi variacions. D'aquesta manera, el lloc ocupat per les dues aus en el primer plafó és reservat per a dos peixos, unes flors i un parell de pescadors en els plafons successius.

Seguint, doncs, aquestes premisses veiem com el següent plafó (situat al costat del que acabem d'analitzar), presenta les variacions més significatives en la representació de la portadora d'aigua i en les figures que hi ha en l'espai inferior. Pel que fa a aquest registre inferior del panell, Aragay pinta dos peixos

¹⁴ Podem trobar descripcions de Basalisc en els textos de Plini el Vell (S. I dC.) o en els textos de Sant Agustí vers l'any 400. També s'hi refereix Hildegarda de Bingen (1098-1179), que va ser abadessa de Disibodenberg, i que fou coneguda per les seves visions. Aquesta mística benedictina, venerada com a santa i interessada en les ciències naturals i la medicina, va escriure un tractat anomenat "Scribias" entre 1141 i 1151.

¹⁵ Veure BIERDERMAN, Hans: *Diccionario de los símbolos*. Ed. Paidós, Barcelona, 1993.

encarats, representats simètricament davant del mar i a sota d'un cel ple d'ocells batent les ales (fig. 33).

En aquest segon plafó, la figura principal és representada en moviment, fent una gran passa i transportant dos cànirs, un a cada mà (fig. 29, 30 i 31). La dona, que mira l'espectador, porta un mocador al cap nuat sota la barbeta. Una roba molt ajustada al cos evidencia el tors atlètic de la jove, marcant els músculs i els pits. Una faldilla transparent, com un viso decorat amb petites flors, fa visibles les cames de la noia. L'artista, per tant, torna a repetir aquest efecte de transparència a través del "vel-faldilla" i la roba "epidèrmica" del cos. Amb aquesta estratègia, Aragay aconsegueix que la figura ens faci l'efecte d'un nu sense ser-ho.

Els peus descalços de la jove ressegueixen el camí de la font, que deu ser el mateix que serpenteja entre els turons sinuosos i s'enfila fins al petit poble de campanars punxeguts (fig. 32). Les dues torres, altíssimes, contrasten amb les poques cases que s'hi agrupen al voltant. És fàcil associar aquest paisatge, novament, amb les descripcions que el propi Aragay havia fet al *Diari*, quan descrivia, per exemple, des de Siena o des d'Orvieto, les ondulacions dels camins que s'enfilaven, amunt, resseguint l'orografia suau d'unes muntanyes dolces i assuavides. Així, en una descripció dedicada a l'entorn de Siena, llegim:¹⁶

"Les carreteres serpenteixen entorn dels turons desde Siena fins al infinit i en aquest concert de línies agegudes i ondulants els xipresos s'aixequen drets com entenas amb el seu cos obscur sobre els verts més tendres i els blaus més purs que omplen arreu l'amplada immensa de l'horitzo." (Siena, 14-VI-1916).

Així mateix, en un elogi als paratges que envolten la ciutat d'Orvieto, l'artista tornava a destacar les traces corbes que els camins havien dibuixat en aquell paisatge entranyable.¹⁷

"Els camins per pujar a la ciutat es cargolen i es tomben i es giren sobre d'ells mateixos sense mirarse mai la ciutat de fit a fit i per ells els pagesos puguen fatigosamen els seus fruits vermells." (Orvieto, 1-VIII-1916).

La representació de les cases i els campanars podria haver estat inspirada, de la mateixa manera, en l'arquitectura que dibuixava el perfil de moltes de les ciutats que Aragay havia visitat. Així, per exemple, en una descripció de Perugia, llegim :¹⁸

¹⁶ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Siena, 14 de juny de 1916.

¹⁷ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Orvieto, 1 d'agost de 1916.

¹⁸ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Perugia, 8 de gener de 1917.

“... entre les teulades se veuen aquí i alla els campanars dels seus temples escampant per l'aire els sons magnífics de les campanes sonores...” (Perugia, 8-I-1917)

Els paisatges que Aragay utilitza com a fons de les figures són, sens dubte, una evocació nostàlgica de les terres d'Itàlia. Una nostàlgia que es plasma damunt les rajoles de la font de la mateixa manera que es faria present, com ja hem comentat, també, en el seu llibre de poemes, sobretot quan expressa aquest sentiment a través dels versos de “Nostàlgia d'Orvieto”, “Nostàlgia de Siena” o “Nostàlgia de Pisa”. La italianitat d'Aragay, per tant, ha estat immortalitzada en la font pública del Portal de l'Àngel com el reflex d'un estat d'esperit que aflora, una vegada i una altra, en qualsevol de les seves manifestacions artístiques.

El plafó encarat al carrer Cucurulla, al costat del Cercle Artístic, és presidit per la figura d'una jove que porta una gran gerra damunt l'espatlla (fig. 34). En una posició difícil, la noia assegura l'estabilitat de la gerra fent pinça amb la mà dreta i la galta. El malabarisme, però, és atenuat amb una actitud de seguretat i de fermesa. Així, aturada, mostrant-se experta i desafiadora, la dona s'endú la mà esquerra al maluc en posició de repòs. Calçada amb espadenyes lligades fins a mitja cama, deixa enrera el peu dret, la qual cosa accentua, encara més, la posició de descans. Aragay torna a utilitzar la fórmula de la roba ajustada per ressaltar l'anatomia de la jove. Així mateix, una faldilla transparent, que voleia amb el vent, fa visibles les cames de la noia (fig. 35).

Podríem associar la posició d'aquesta figura amb una de les “portadores de raïm” que Gozzoli havia pintat a “La vinya de Noè” (fig. 36). En aquest cas, cal destacar que la postura de la portadora d'aigua d'Aragay, representada amb la mà esquerra recolzada al maluc, és molt semblant a la que adopta la portadora de raïm en l'escena bíblica. També és molt semblant la posició i l'actitud experimentada i segura que mostren les dues dones en subjectar, l'una la gerra d'aigua damunt l'espatlla i, l'altra, el cistell del raïm damunt del cap. És fàcil adonar-se, per tant, que el joc de braços i mans de la veremadora de Gozzoli i de l'aiguadera d'Aragay respon a un esquema idèntic, la qual cosa ens fa pensar, novament, que l'artista català va utilitzar les postals comprades a Pisa a l'hora de plantejar les traces generals de les figures.

Aragay, que és de l'ofici, es recrea en la representació de la gerra de ceràmica que porta la dona. És una gerra alta, d'una sola nansa i decorada amb ornaments geomètrics, florals i vegetals disposats en registres horitzontals. La peça –igual que en altres plafons– sembla més un treball de ceràmica decorativa, concebut com una obra d'art, i no tant un atuell d'ús domèstic fabricat per transportar aigua. Aquest detall ens fa pensar, inevitablement, en l'activitat artística de Josep Aragay i de Francesc Quer, dos homes que coneixen l'ofici, que es complementen, que treballen plegats des de fa anys i que ja van mostrar la qualitat del seu art en la famosa l'exposició de 1915.

El fons de l'escena, en aquest plafó, torna a ser un paisatge típicament mediterrani, dominat, novament, per uns turons suaus i un petit poble amb un campanar ben alt (fig. 38). En aquesta ocasió, la part inferior del plafó és

reservada per a una composició floral, amb una ornamentació al centre que separa, simètricament, dues plantes amb flors grogues (fig. 39).

En el plafó del costat, Aragay representa una dona caminant amb una gerra a sota el braç (fig. 40). La jove –que transporta la gerra amb pas enèrgic i decidit– s'endú les dues mans al maluc en una posició que sembla adoptada per exhibir-se. La gerra torna a ser representada com un veritable objecte artístic, digne d'una bona exposició. Així mateix, per quarta vegada, es torna a repetir l'estratègia de la roba cenyida al cos i l'efecte de transparència de la faldilla.

Amb tot, allò que crida especialment l'atenció quan observem aquesta figura, és la posició impossible del cap respecte al cos. En una mena de "llicència arcaïtzant", Aragay representa la dona mirant enrere, girant el cap uns cent vuitanta graus per mostrar-nos el perfil oposat. Així, mentre la figura avança cap a l'esquerra –mostrant el perfil exacte de peus, cames i malucs–, el cap fa un gir anatòmicament impossible, que el situa en direcció contrària a la marxa de la dona. El cos, representat de tres quarts, separa l'estranya simetria que formen el perfil de la cara amb les extremitats de la jove (fig. 42).

Com a teló de fons, Aragay representa un paisatge sense rastre d'arquitectura, però amb els mateixos turons que hi ha en els altres plafons. El paratge, que podria estar ambientat a la zona del Chianti, és resseguit per les ziga-zagues dels camins que es perden entre les vinyes. La part inferior del plafó està reservada per a dos pescadors gairebé idèntics, asseguts l'un davant de l'altre en una roca i subjectant les respectives canyes que es creuen just en l'eix de simetria. L'artista ha adaptat la posició de les dues figures en funció de l'espai disponible. Darrere dels dos pescadors hi ha la mar i un cel ple d'ocells que volen (fig. 44).

En el Museu Municipal Josep Aragay de Breda, es conserva l'estargit utilitzat per a l'elaboració d'aquest plafó (fig. 41). Es tracta d'un dibuix al carbó sobre paper, a escala real i amb la simulació exacta del quadriculat de les rajoles. Damunt del paper es poden resseguir els petits forats del punxó o l'agulla que havia travessat el contornejat de cada figura, de cada ornament. Aquest puntejat quedava marcat damunt les rajoles per tal que l'artista el pogués resseguir fàcilment amb els pinzells. Amb aquesta tècnica s'aconsegueix mantenir inalterables les traces primigènies definides sobre el paper, tot i que en el cas d'aquest plafó la figura ha estat traspasada simètricament. Aquest fet respon, segurament, al plantejament definitiu on es preveu que les figures han d'estar totes encarades en direcció a l'espai obert de la plaça i no orientades cap als murs de l'edifici del Cercle Artístic. Si observem els dibuixos preparatoris dels altres plafons, conservats al fons del museu, veurem com aquests mantenen inalterable la direcció de les respectives figures des del primer moment.

És molt probable que Aragay utilitzés el mateix dibuix preparatori per als quatre plafons, canviant només la figura central, el registre inferior que varia a cada composició i algun element ornamental de poca transcendència. Així doncs, si observem atentament aquest estargit, ens adonarem que els animals alats del

registre inferior comparteixen plafó amb la dona del càntir a sota del braç, quan en la versió definitiva, aquesta coincideix amb els dos pescadors. Per tant, cal deduir que Aragay va plantejar primer el mateix conjunt ornamental per als quatre plafons i després va anar incorporant, per separat, les diferents portadores d'aigua amb les corresponents composicions variables de la part inferior.

D'altra banda, com ja hem apuntat, un dels elements que es repeteix als quatre plafons laterals és la representació d'un arc pintat al damunt de cadascuna de les portadores d'aigua. Aquest recurs ens fa pensar en la funció de l'arcosoli, una solució arquitectònica utilitzada, alhora, per mostrar, emfasitzar i protegir una representació escultòrica. El fet de transportar aquest plantejament arquitectònic a una pintura no és, ni de bon tros, un fet excepcional. Ans al contrari, es tracta d'un recurs infinitament utilitzat en totes les etapes de la història de l'art, sobretot quan l'objectiu de l'artista és exhibir de forma aïllada un determinat personatge o un grup reduït de figures.

Podríem dir, per tant, que les portadores d'aigua d'Aragay reben un tractament tan destacat com aquelles figures que s'exhibien, amb tota la solemnitat, als temples i palaus durant l'antiguitat o com les figures que presidien els nínxols d'un retaule medieval, de la portalada d'una catedral o d'un noble edifici a la Florència dels Mèdici. Les figures de la font de Santa Anna, però, no estan pintades per ser venerades com una imatge santa, ni honoren la memòria d'un gran personatge. Aragay representa unes dones treballant, desenvolupant una tasca quotidiana. Les quatre dones, però, seran mostrades amb una actitud tan digna que l'espectador s'adonarà, ben aviat, que portar un càntir a la font és la feina més important del món. Les figures d'Aragay, per tant, no estan entronitzades, ni ostenten el luxe de grans joies ni vestits, ni tenen cognoms il·lustres; però són dones properes, senzilles, autèntiques, amb un poder especial de seducció que connecta i es solidaritza amb el vianant que avui s'acosta a la font pública i, sobretot, amb aquells o aquelles que el 1918 utilitzaven aquella font amb finalitats domèstiques. És per això que també hem de parlar de l'obra d'Aragay com una veritable dignificació de la iconografia popular.

Certament, però, la representació d'una figura aïllada mostrant, abans que res, la bellesa del cos, fa que l'obra adquireixi un aire escultural. Aquesta concepció artística ens apropa, per tant, a les formes d'expressió heretades de l'antiguitat. Aragay fa visible el cos de la dona en una escena quotidiana, en una acció on aquesta nuesa seria del tot prescindible. L'objectiu de l'artista és, per damunt de tot, mostrar la bellesa de la dona de la mateixa manera que es feia en l'estatuària grega o, més tard també, en les obres del quatre-cents o del cinc-cents, durant el Renaixement italià.

Aquest culte al cos emergeix en totes les manifestacions artístiques de l'antiguitat, sigui quin sigui el context de l'obra. Així, els escultors grecs feien visibles els cossos dels representats, ja fos participant en una batalla, practicant un esport o fent una ofrena a una divinitat. No és estrany, per tant, que en una estela funerària (420-410 aC.) esculpida a la memòria de dos joves (Cairedemos i Liceas) morts a la guerra del Pel·loponès, on es representa els

dos homes armats en el moment d'anar a la guerra, aparegui un dels soldats completament nu. Així mateix, en l'escenificació de les grans batalles, on els guerrers lluiten a mort, aquests són representats mig nus, mostrant llurs cossos valents i ben formats. D'aquesta manera, l'anatomia del soldat adquireix un grau més alt de protagonisme que els propis atributs de guerra, com ara els escuts, els cascos o les espases. I no era menys sovintejada, entre els artistes grecs, la representació d'atletes amb els cossos tensionats, mostrant les poderoses musculatures. Aquí, l'objectiu de l'artista és més la recreació de cada múscul, de cada tendó, que no pas l'activitat que desenvolupa la pròpia figura. És en aquest mateix sentit que Fídies i el seu taller esculprien els marbres del Partenó, mostrant els cavallers i els palafreners amb el tors nu, musculat, dominant la marxa dels cavalls.

Les portadores d'Aragay, però, estan en sintonia, sobretot, amb les representacions de figures aïllades on tota l'atenció recau en la monumentalitat del cos, en l'harmonia i l'anatomia de la figura, en l'aplicació correcta de les proporcions a través del cànon. Aquesta mostra de bellesa és la mateixa que cercaven els artistes grecs, per exemple, a través de la sensualitat d'una Venus, l'exhibició anatòmica d'un esportista o en la seducció heroica d'un guerrer.

Aragay, amb les quatre portadores d'aigua, ens situa al llindar d'una representació impregnada de classicisme. En aquest sentit, les figures d'Aragay es mostren davant l'espectador de la mateixa manera que ho faria una Venus grega (fig. 46). Així, per exemple, l'Afrodita esculpida per Praxítel·les –anomenada la Venus d'Arles (350-330 aC.)– exhibeix un cos nu de cintura cap amunt i insinua les cames entre els plecs d'una roba que lligada a la cintura cau fins al turmell (fig.47). Així mateix, si observem la famosa Afrodita de Milo (segle II aC.), veurem com aquesta escultura d'època hel·lenística també està concebuda amb el mateix patró que l'anterior: cos nu de cintura cap amunt i roba lligada per damunt del maluc i deixada anar, com una faldilla, fins als peus (fig. 45). Amb aquestes premisses, doncs, cal observar que les portadores d'Aragay responen, també, a aquest mateix arquetip. Així, les quatre figures que decoren la font de Santa Anna suggereixen el cos nu a través d'una roba cenyida a la part de dalt i ens deixen veure les cames mitjançant un efecte de transparència.

Podríem considerar, per tant, les figures d'Aragay –sense oblidar les caracteritzacions gestuals inspirades en l'obra de Gozzoli– com una mena de lliure interpretació de les Venus gregues. Les “Venus d'Aragay”, però, tenen el traç personal i inconfusible de l'artista i tenen aquell caient popular, aquella gràcia i aquella frescor que les distancia dels estereotips acadèmics que tant havia criticat. Recordem que en el seu assaig *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat* ja havia deixat ben clara l'actitud contrària a la còpia acadèmica i a la fredor i la impersonalitat de les rèpliques neoclàssiques.¹⁹

¹⁹ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. Publicacions de “La Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 17 i 18.

“Aquell era un art sense joia, sense retribució. Aquella gent, al darrera d'aquesta ciència de construir semblances amb llapis, havia perdut el coneixement de la seva existència. Sabia presentar les coses sense conèixer-les per medi de símbols, i així representava, no solament les coses de la imaginació, sinó les coses del món. Sabia fer un símbol que representava un cavall i no sabia representar un cavall. Sabia representar un Apol·ló i no sabia fer un home, i un maniquí encarcarat i estàtic duia el nom afalagat de Venus. Ço que en els grecs era viu i humà en aquest temps s'era tornat fórmula i disciplina...”

Certament, calia tornar a la bellesa dels grecs, sense caure en aquella versemblança artificiosa de les acadèmies. Cal que els personatges bateguin. Cal buscar, des de dins, l'essència i l'esperit de cada figura per tal que aflorin en la caracterització del personatge. Aragay sap molt bé que més enllà de la construcció de les formes és imprescindible, abans, fer aquest exercici d'introspecció, i és per aquest motiu que critica, també, altres inèrcies que havien prosperat en les teles de tants artistes a casa nostra:²⁰

“No es veia pas, a-les-hores, la deessa nua de mig cos qui tocava l'arpa, ni l'Apol·ló amb l'arc estès, qui recordava l'imatgeria grega. L'uniforme del soldat amb els seus botons de llautó i les seves polaines, devé un ideal infantil de bellesa; i l'art, perdudes les ales del lirisme, camina amb la mirada oprimida i es manifesta petit i mesquí com el caràcter de la ciutat. I suara, el seguit de manoles i xules i miniatures en que es representaven les coses més típiques i més pintoresques. No era això, per ventura, un nou descens cap al lloc comú dels símbols? La cosa havia canviat de cantó. Sabien dibuixar un torero i no sabien fer un home. Talment com els havia passat amb Apol·ló.”

Més enllà del propi discurs, però, resulta interessant la idea que té l'artista quan pensa en una Venus grega. Aragay ens parla de “la deessa nua de mig cos”. Amb aquestes paraules, doncs, captem una “impressió ràpida” de la imatge estereotipada que té l'artista quan pensa en aquestes figures. I és aquesta, en conseqüència, la imatge que es reproduïx i es repeteix en els quatre plafons ceràmics de la font. Aquesta idea, per tant, reforça l'apropament formal i conceptual de les quatre figures d'aparença seminua que es mostren a la font del Portal de l'Àngel com un reflex d'aquells models de la imatgeria grega que Josep Aragay tant havia admirat.

La llavor italiana, impregnada de classicisme, fructifica, per tant, als plafons de la font de Santa Anna. Aragay bandeja aquella empremta barroca i es planteja –a partir d'aquesta obra– un nou horitzó estètic. L'artista activarà molts dels registres que l'han seduït durant el viatge a Itàlia i, de forma més o menys premeditada, s'aniran integrant o fusionant en el seu imaginari artístic. Aquesta fusió, però, tindrà l'empremta personal i singular d'Aragay, on la iconografia, l'artifici o l'essència d'allò clàssic s'integra, harmònicament, amb les formes d'arrel popular. Tot plegat, doncs, s'articula en un sol llenguatge, que és, de fet, aquell que ens portarà de ple a les formes més pròpies, més pures, més definidores de la plàstica noucentista.

²⁰ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. Publicacions de “La Revista”, Barcelona, 1916, pàg. 17 i 18.

5.4 El plafó principal

El plafó que decora la cara principal de la font va ser dissenyat de forma individualitzada, trencant l'esquema que es repeteix en els altres plafons amb les portadores d'aigua com a element més destacat (fig. 48). Quer i Aragay, a més, van haver d'adaptar el disseny d'aquest plafó al relleu de pedra que s'havia col·locat durant la restauració de 1819 i que calia conservar intacte. Així, una llosa rectangular –d'on sobresurt l'antic relleu– retalla, a pocs centímetres de la cornisa de la font, l'espai corresponent a unes vint-i-tres rajoles. Es tracta d'un relleu amb l'escut de Barcelona, flanquejat per dos animals alats i amb la presència remarcable d'una àliga al capdamunt de la corona. Aragay va decorar les rajoles que envolten la llosa de pedra amb motius geomètrics i ornaments vegetals caracteritzats amb fulles i volutes disposades simètricament.

És, però, a les rajoles que hi ha a sota de l'escut on es representa el tema principal d'aquesta composició. Hi ha dues figures masculines alades, amb el tors nu i bru, que subjecten un mateix trident que actua com a eix de simetria entre els dos homes. Una llarga peça de roba tapa justament les parts púbiques dels representats que, amb els braços oberts, exhibeixen llurs cossos musculats. Damunt la mà, que s'allarga per agafar la punta de la roba, hi reposa un ocell de llarga cua, que fa l'efecte d'un paó. Els dos joves personatges, que recorden les parelles de figures que es van repetir en els plafons laterals, també estan representats en suspensió, mirant l'espectador i situats simètricament l'un davant de l'altre.

Els dos homes alats custodien la font com si fossin déus fluvials i mostren un trident en homenatge a Neptú. La imatge de Neptú –que és l'adaptació romana del déu grec Posseidó– sol estar associada a un trident, amb el qual, segons el mite, remou les aigües de les tempestes i colpeja la terra i les roques d'on sorgiran les fonts. Així, Neptú, déu del mar i dels terratrèmols, és presentat com a senyor de l'aigua i governant de les fonts. El referent iconogràfic d'Aragay, per tant, està inspirat en els antics models grecoromans secundats, després, pels artistes del Renaixement italià i mantingut posteriorment, també, en tants projectes destinats a la construcció de fonts per a places i jardins. Així, la presència de Neptú o del seu principal atribut, centra molt sovint les grans obres situades en els espais públics on l'aigua esdevé el motiu principal del projecte. Un exemple paradigmàtic el trobem a la Font de Neptú (1560-1575), de Bartolomeo Ammannati, situada a la Piazza della Signoria de Florència, un dels llocs que va emocionar Aragay durant el sojorn italià. Neptú també presideix la font nord de la Piazza Navona de Roma, dissenyada per Giacomo Della Porta i Gian Lorenzo Bernini (1575 i 1653) amb escultures d'Antonio Della Bitta i Gregorio Zappala (1878). A la Piazza del Popolo de Roma (fig. 50) també es recreava Neptú amb un trident, flanquejat per dos tritons, segons les escultures executades per Giovanni Ceccarini, a partir dels plànols de Giuseppe Valadier (1823). Aragay, que havia vist totes aquestes fonts, s'havia referit, sovint, a la bellesa de les fonts públiques de Roma. En una de les

descripcions fetes al *Diari*, l'artista fa referència explícitament a la Font de Neptú com una de les més destacades de la ciutat:²¹

“(…) pro hi ha una altra cosa a Roma que li dona un encis extraordinari i son aquestes fonts monumentals que brollen constantment a dolls amb una abundancia de simbol. I aquesta aigua llensada en brolladors i cascades bellisimes li dona un no se que de gran de noble i de generos perque la ciutat que te l'onor de delectarse en els salts de l'aigua parla molt en be de la propia sensibilitat. I no son petits brolladors que llencen un fil d'aigua sino que son veritables dolls que s'alcen impetuosos com en la Plassa de Sant Pere descavellats per el vent o son veritables cascades com la de la font de Neptu dont l'aigua en brolla en veres onades per tots indrets d'aquest bellissim monument.” (Roma, 27-IX-1916).

Així, més enllà de la magnificència dels grans edificis o de l'harmonia constructiva de tantes esglésies o palaus, allò que sedueix Aragay, de forma especial, és la presència de les grans fonts que centren les places de Florència o de Roma. Amb la reivindicació de les fonts monumentals com un element essencial de la bellesa pública urbana, l'artista torna a posar en valor un dels paradigmes de l'ideari noucentista. I no és estrany, per tant, que el bon gust de les antigues formes i la seva iconografia –tan repetides en la majoria de les fonts florentines i romanes– sigui traduït, més tard, a les rajoles de la font de Santa Anna.

Al mateix Panteó de Roma –un altre dels indrets que va impressionar fortament l'artista– també hi trobarem aquesta iconografia relacionada amb Neptú (fig.49). Així, en l'antic capitell d'una de les pilastres que articulen la part circular posterior del temple, hi destaca un petit relleu amb el trident de Neptú flanquejat, en aquesta ocasió, per dos dofins. Aquí, la presència del trident – representat de forma semblant a com ho farà Aragay al plafó de la font– simbolitza, per si mateix, la imatge del déu.

Cal dir, en aquest sentit, que el recurs iconogràfic dels dos deus fluvials, disposats simètricament custodiant una font, ja havia estat utilitzat per Giacomo da Vignola a la façana del jardí Palazzina Farnese el 1560 (fig. 52). En aquella ocasió, les escultures de dos déus barbats eren a banda i banda d'un gran brollador en forma de copa, que deixava caure l'aigua a la bassa situada a un nivell inferior. En aquell conjunt escultòric també hi ha un parell de portadores d'aigua amb les respectives gerres a dalt del cap, la qual cosa sintonitza, encara més, amb la concepció global de l'obra d'Aragay. Aquesta mateixa iconografia la tornem a trobar a la font de la deessa, a la Piazza del Popolo de Roma, on els dos déus flanquegen la deessa i la lloba que alleta els fundadors de Roma, Ròmul i Rem, segons les estàtues esculpides per Giocanni Ceccani a partir del projecte de Giuseppe Valadier (1823). Així mateix, Bartolomeo Ammannati projectava l'escultura de les divinitats fluvials d'Arno i Tíber, en l'escenografia clàssica del *Ninfeu* de la Villa Giulia de Roma. Igualment, Matteo Bartolani representarà els dos déus a banda i banda de la deessa Roma, a la font que presideix la Piazza del Campidoglio de Roma (1588) (fig. 51). Per tant,

²¹ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Roma, 27 de setembre de 1916.

l'esquema dels dos déus, que també es representa lluny de Roma –com ara en el conjunt que hi ha als jardins del Palau Pfanner de Luca, a la Toscana– és un tema recurrent, inspirat en la iconografia antiga, que es repeteix una vegada i una altra en les principals fonts públiques italianes.

Certament, però, les dues figures que Aragay pinta a les rajoles de la font no tenen l'aspecte sever, ni la potència anatòmica, ni la monumentalitat d'aquells déus barbats esculpits en marbre. Els personatges d'Aragay són joves barbamecs, d'aspecte angelical, gairebé androgin. Per tant, si bé és cert que la composició utilitzada en el plafó central de la font de Santa Anna manté, en part, la iconografia de les grans obres públiques romanes o florentines, la caracterització de les figures presenta algunes diferències que no podem passar per alt. Cal dir, en aquest sentit, que la representació dels dos personatges alats que subjecten el trident s'acosta més a l'esquema utilitzat en algunes obres tardoantigues; readaptades, reutilitzades i repetides posteriorment en la iconografia cristiana. Així, des de les primeres representacions del cristianisme i al llarg de tota la història de l'art, no és difícil trobar la imatge de dos àngels custodiant un sant o una verge o la pròpia imatge de Crist. Els "àngels" d'Aragay, però, no custodien cap imatge santa: tot al contrari. Allò que centra aquesta composició és la imatge del trident, un atribut emparentat amb la iconografia antiga i que pertany, doncs, a una divinitat pagana. És en aquest sentit, per tant, que l'arrel simbòlica de la representació d'Aragay, amb més o menys intenció, parteix –com moltes de les representacions utilitzades en la iconografia cristiana– de la reelaboració o la reinterpretació dels models antics o tardoantics.

Hi ha infinitat de models que ens poden ser útils per il·lustrar, específicament, aquest esquema compositiu on dues figures alades flanquegen una tercera figura central, sobre la qual sol recaure el màxim protagonisme. Així, per exemple, en un sarcòfag romà del segle III, trobat a la via Appia de Roma i conservat als Museus Capitolins d'aquesta ciutat, observem un baix relleu, esculpit en marbre, on dos "puttis" alats subjecten un medalló central amb la representació del difunt (fig. 53). Així mateix, a la via Santo Stefano del Cacco de Roma, hi ha una font del segle XVIII –construïda reaprofitant un antic sarcòfag romà– on també es repeteix el mateix esquema (fig. 54). A l'antic sarcòfag de marbre hi ha el baix relleu de dos "putti" custodiant un medalló central amb la representació del cap de Medusa. Aquí, tot i les evidents diferències formals i malgrat que ens estem referint a disciplines artístiques distintes, hem de parlar d'una iconografia que té molt a veure amb la que utilitzarà Aragay a la font de Santa Anna, tenint en compte que els personatges alats d'una i altra obra subjecten un element central plenament identificat amb les antigues formes de temàtica pagana. Així doncs, en el relleu del sarcòfag convertit en font, el cap de Medusa és mostrat amb tota la solemnitat pels dos "puttis" alats, de la mateixa manera que ho faran els "angelets" que mostren el trident de Neptú a les rajoles policromes d'Aragay.

Val a dir que aquesta iconografia també s'havia utilitzat en la representació de les "victòries", molt reiterades, per exemple, en la decoració escultòrica dels arcs de triomf. En el fòrum de Roma, els relleus de les victòries alades –disposades simètricament i tangents a la corba de la volta– ocupen un lloc

destacat a l'arc de Septimio Severo, a l'arc de Tito i a l'arc de Constantí. En el mateix fòrum, en un relleu esculpit a la gran base de marbre dels "Decenalia" també es manté l'esquema dels dos personatges alats subjectant un medalló amb la inscripció CAESARVI DECENALIA FELICITATER (fig. 56).

Aragay, per tant, adopta literalment el referent iconogràfic del trident, evita la figura antropomòrfica de Neptú o Posseidó i fa una lliure interpretació dels personatges alats, més enllà de si formalment són més a prop dels antics models o si, per contra, s'adiuen més a la tipologia utilitzada en les representacions de temàtica cristiana. És en aquest plafó on apareix una inscripció amb les grafies MCMXVIII que, amb números romans, indiquen l'any d'execució de la decoració ceràmica de la font (fig. 55).

Sota els cinc plafons de ceràmica hi ha els brolladors de la font, esculpits en pedra i representats amb cinc màscares antropomòrfiques caracteritzades amb grans barbes i bigotis. Avui, però, l'única sortida d'aigua és a través de dues aixetes afegides posteriorment a banda i banda del relleu que hi ha a sota del plafó central. Una gran pica de pedra recorre perimetralment la base de la font.

5.5 Les gerres

En el disseny de les gerres que coronen la font és on veiem amb més força la influència de Francesc Quer. Cal recordar, en aquest sentit, que una de les particularitats del mestre d'Aragay era l'elaboració de ceràmica decorada amb relleus. Malgrat que el relleu del cavaller que hi ha al centre de la copa té la traça inconfusible d'Aragay, el magnífic treball de la tapa fa pensar en l'habilitat decorativa del mestre (fig. 57).

Les dimensions de la peça i la complexitat del disseny van requerir un procés de fabricació per parts. És a dir, cada copa estarà formada per quatre peces independents que, una vegada cuites i esmaltades, s'acoblaran les unes amb les altres. Per a l'elaboració de cadascuna de les quatre parts es va utilitzar el motlle corresponent. Les quatre peces "desmuntables" són: la base, el cos central de la copa, la tapa i la pinya de la part superior. Les nanses, fetes a part, són col·locades al seu lloc quan la terra encara és molla, abans d'enfornar.

La base, que és de secció octogonal, té una banda estriada i un segon nivell llis de secció més reduïda. Sobre aquest segon nivell sorgeix un anell circular, decorat amb semiesferes, d'on parteix el coll que subjecta la peça principal amb un anell més ample que fa d'encaix. El cos central de la copa –que actua de recipient– recorda la forma d'una campana invertida. Té la part baixa decorada amb ressaltos de mitja canya rematats en punt rodó, una banda central on hi ha el baix relleu d'un cavaller i una vora superior que delimita el forat per on s'encaixarà la tapa. La tapa ha estat emmotllada amb la recreació d'unes fruites per suggerir que la copa és plena a vessar. Al capdamunt sobresurt un petit rodets que serveix per encaixar la pinya que coronarà la peça.

El verd vidriat de les copes –que és el mateix color que s'utilitzava en època medieval en les vaixelles populars– havia de donar un aire més proper i familiar

al vianant. Avui, els diferents models esmaltats en verd manganès encara suposen una part important de la producció de la ceràmica o la terrissa que vol evocar el gust tradicional de la ceràmica catalana.

Cal dir, però, que les peces que coronen la font de Santa Anna sintonitzen, sobretot, amb algunes formes de l'antic mostrari grecoromà. Així, la copa d'Aragay, té molt a veure, per exemple, amb el disseny de les antigues cràteres de terracota, damunt de les quals s'havia desplegat tot l'imaginari iconogràfic de la ceràmica decorativa grega. O, en aquest mateix sentit, les gerres d'Aragay també són el reflex d'algunes peces d'època romana, dissenyades per embellir les places, els jardins, les fonts, els temples o els palaus de l'antic imperi. Moltes d'aquestes cràteres, fetes de marbre, i que Aragay havia vist als museus Vaticans o als museus Capitolins de Roma, presenten certes coincidències formals amb les que acabarà dissenyant per ornamentar la font (fig. 59, 60, 61, 62, 63 i 64). És interessant assenyalar, en aquest sentit, que en una de les postals comprades per Aragay a Pisa, s'hi reproduïx la fotografia d'una d'aquestes grans copes de marbre. La peça formava part de la col·lecció exposada al Camposanto, al costat d'altres relleus i escultures d'època antiga (fig. 59). La forma d'aquesta copa de marbre i alguns elements decoratius com ara els ressaltos ornamentals de la part inferior del recipient, ens demostren que Aragay va adoptar alguns d'aquests elements per a la construcció definitiva del seu prototip.

Tanmateix, cal insistir que les gerres de l'artista noucentista són peces de ceràmica i les antigues cràteres romanes són esculpides en marbre del pentèlic. Malgrat tot, però, hem de parlar en ambdós casos, de peces dissenyades per ser exhibides en un espai públic, visible i amb finalitats estrictament decoratives. Podríem concretar aquesta afinitat posant com a exemple algunes d'aquestes cràteres romanes del segle I, de grans dimensions, que s'exposen amb tota la solemnitat als museus Capitolins de Roma, on Aragay, recordem, hi va fer llargues estades. La primera semblança la trobarem en la part inferior de la copa, que està treballada –igual que les gerres d'Aragay– amb ressaltos de mitja canya que arrenquen des de la part més baixa i puguen fins al primer quart de la peça, on són rematats en punt rodó. Aquest acabat dona pas a una part central destinada –també en ambdós casos– a la recreació d'uns relleus decoratius. En els relleus de les cràteres romanes hi ha escenes bàquiques o una interpretació de les noces de Paris i Helena, mentre que en el model d'Aragay hi destaca la figura d'un genet muntat dalt d'un elegant cavall que avança al trot (fig. 58). En tots els casos, la copa és rematada per un bordó ben visible, que ens marca la part més alta de la peça i que en el cas d'Aragay –a diferència de les peces romanes– està dissenyat per acoblar-hi la tapa. De fet, però, les tapes d'Aragay recreen en forma d'escultura allò que molt probablement contenien les antigues copes, ja siguin fruites, verdures o plantes, i que podríem relacionar amb una certa exhibició ostentosa de l'abundància.

Tot plegat, no vol dir que Aragay donés forma a les seves gerres pensant, únicament, en les antigues peces, però tampoc no podem obviar que l'artista acabava d'arribar d'Itàlia i que havia estat testimoni presencial de tot allò que s'exposava als museus més importants de Roma, de Florència, de Pisa o de les

altres ciutats on va fer estada. I, si bé es podia haver inspirat en la postal comprada a Pisa o en el record de les peces estudiades als museus, tampoc no podem passar per alt que l'educació artística d'Aragay no era aliena a la infinitat d'obres d'art que omplien les places i els carrers d'aquestes ciutats. Per tant, no és estrany que alguns d'aquests objectes acabin adquirint certa familiaritat amb l'experimentat i atent visitant. Un passeig per Roma –més enllà dels museus– pot desvetllar, sense problemes, la presència de peces articulades de manera semblant a les que fabricarà Aragay. A Santa Cecilia in Trastevere, per exemple, una gran copa –espoliada dels antics vestigis romans– presideix el centre del claustre d'aquesta església del segle IX, ampliada durant els segles XII i XIII. Així mateix, unes peces semblants –aquestes amb tapa i rematades igualment amb una pinya al capdamunt– decoren els balcons, les cornises i els jardins del Priorat de l'Ordre de Malta, construït el 1765, segons els projectes de Giovanni Battista Piranesi.

El plantejament d'Aragay, pel que fa al coronament de la font, té molt a veure amb la decoració escultòrica que omplia les cornises de tants temples i palaus durant l'antiguitat. Així, en conseqüència, l'acabament de les façanes amb l'estatuària més diversa serà un fet habitual en l'arquitectura civil i religiosa europea durant l'època del Renaixement o del Barroc. A Catalunya, aquesta estratègia havia estat utilitzada, també, en moltes esglésies i edificis civils durant els segles XVII i XVIII, molts dels quals estan ornamentats amb copes²². Certament, Aragay decorarà la cornisa de la font partint dels antics patrons, com un reflex de totes aquelles estàtues que omplen el cel de Florència o de Roma, però que també són ben presents en molts edificis d'època barroca o neoclàssica a casa nostra, com és el cas del Palau de la Virreina de Barcelona. Josep Aragay s'havia referit diverses vegades a la “balaustrada” del palau la Virreina, decorada amb copes (fig. 66). Així ho havia manifestat, per exemple, en un article²³ a *La Publicidad* on defensava l'exemplaritat del classicisme com l'única solució estètica per dignificar les places i els carrers de Barcelona. A *El Nacionalisme de l'Art*, l'exemple de la Virreina tornarà a ser utilitzat com un model estètic de referència:²⁴

“Cada dia més enyorarem la nostra antiga i reposada tradició purament llatina, italiana i romana. Anirem a reposar un instant davant de la Llotja o de la Diputació o de la Virreina, i acabarem, molt tard, per comprendre que les nostres inquietuds modernes no eren positivament un afany de veritable millora, sinó, senzillament, una malaltia nerviosa que ens feia moure sense llei ni propòsit.”

Malgrat tot, no hem de perdre de vista que la tasca d'Aragay no era la construcció ni l'ornamentació d'una gran obra arquitectònica; l'encàrrec

²² Podem trobar aquesta mena de decoració, per exemple, a la façana neoclàssica de la Catedral de Vic, ornamentada amb copes curulles de fruita. Aquesta façana correspon a la intervenció iniciada el 1781 segons el projecte de l'arquitecte Josep Morató i Codina. Pel que fa a l'arquitectura civil, podem utilitzar com a model la seu de l'antic Col·legi de l'Art Major de la Seda, conegut popularment com la Casa del Gremi dels Velers de Barcelona (1758-1763), projectat per l'arquitecte Joan Garrido i Bertran. Aquest edifici, que es troba a la Via Laietana de Barcelona i que és conegut pels magnífics esgrafiats de la façana, presenta una decoració amb copes, repartides al llarg de la cornisa.

²³ ARAGAY, Josep: *L'Arc romà de Barà i els llegendaris catalans*. “La Publicidad”, 6 de juny de 1920. Núm. 216. Pàg. 1 i 2.

²⁴ ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l'Art*. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1920. (pàg. 46-47)

quedava limitat a la restauració d'una font pública. Un encàrrec, però, no menys important, i que també té el seu paral·lel en algunes fonts romanes o florentines, com és el cas de la font de la Galera (fig. 67), ubicada al peu del Palau Belvedere de Roma, atribuïda a Giovanni Vasanzio (1618-1620), i que compta amb una cornisa ornamentada amb quatre copes, disposades de manera semblant a com ho farà Aragay a la font barcelonina (fig. 68).

La mirada d'Aragay, per tant, tornarà d'Itàlia impregnada de tots aquests registres que no trigarà a processar per fer-ne les pròpies interpretacions artístiques. Cal dir, a més, que la importació d'aquest model aplicat a la font de Santa Anna, converteix Aragay en un precursor a Barcelona del coronament d'edificis amb copes. En aquest sentit, Alexandre Cirici ja havia apuntat que l'obra d'Aragay exerciria certa influència, també, en algunes de les obres municipals destinades a l'embelliment públic de la ciutat de Barcelona. D'aquesta manera, tant els plafons ceràmics de la font, com les grans copes de la cornisa, esdevindran un model, un referent que es concretarà, ben aviat, en diferents indrets de la ciutat.²⁵

“Creiem que l'alegria policroma de la font va canviar molt la mentalitat de Barcelona, i que cal posar-la a l'origen de la concepció alhora mediterrània i popular del jardí de Montjuïc i de la seva abundància en rajoles policromes i en elements de gerreria en vidriat verd.”

En aquest mateix sentit s'havia manifestat Joaquim Folch i Torres en un article publicat a *La Veu de Catalunya*, fent referència a l'obra de la font de la plaça de Santa Anna que acabava de ser inaugurada, on proposava aquesta iniciativa com un punt de partida, com el millor exemple d'embelliment públic per a la ciutat de Barcelona:²⁶

“Felicitem de tot cor l'artista i els iniciadors de l'obra, i ens felicitem de ella com a barcelonins. Cal recordar, però, que aquesta no és pas l'única cosa per acabar que hi ha a Barcelona, i que aquesta obra de completar i de restaurar i ennoblir els vells recons ciutadans, es pot dir que ha començat amb la font de la plaça de Santa Anna.”

Així, el conjunt de la font de la plaça de Santa Anna, esdevenia un model per als gestors municipals i també per als diferents promotors i arquitectes que participaven dels criteris urbanístics que es defensaven des del consistori barceloní.

Malgrat tot, si analitzem la iniciativa d'Aragay amb certa perspectiva històrica, veurem que el gest de l'artista no és un fet insòlit, ni innovador. És ben sabut que les antigues ruïnes romanes ja havien estat la font d'inspiració de molts artistes i arquitectes durant el Neoclassicisme. Així, a partir de la primera meitat del segle XVIII, arran de les primeres excavacions realitzades a Herculano i a Pompeia, es van editar infinitat de dibuixos i gravats d'obres d'art clàssiques

²⁵ CIRICI, Alexandre: Josep Aragay energia, programa i evasió. Serra d'Or, 15 de febrer, de 1968, any X, núm. 101. pàg. 65.

²⁶ FLAMA (Folch i Torres, Joaquim): *La font de la plaça de Santa Anna*. Dins la Pàgina Artística de La Veu. La Veu de Catalunya, 6 de maig de 1918, núm. 433.

inspirades en els antics vestigis. Aquesta inèrcia –més enllà de l'estricta motivació ideològica– està emparentada, també, amb la reacció dels noucentistes davant les descobertes d'Empúries a partir de 1909. Recordem, per exemple, la testa de Venus (dibuixada per Aragay) reproduïda, segons les indicacions d'Eugeni d'Ors, a l'Almanach dels Noucentistes. I de la mateixa manera que Johan Joachim Wincklemann havia fet les principals aportacions teòriques del Neoclassicisme, a casa nostra, els principals teòrics del Noucentisme –entre ells Josep Aragay– també havien defensat, en termes propis, la vigència del classicisme com una reforma de l'art i, de retruc, com una possible via de reforma social i nacional. D'aquesta manera, la recuperació de la bellesa ideal de l'art grec o l'admiració de l'art de Rafael o de Poussin era tan present en l'esperit dels artistes i arquitectes neoclàssics europeus com també ho serà –en clau nacional– en l'esperit dels defensors del projecte noucentista. És aquesta voluntat, per exemple, la que va portar a l'artista neoclàssic Hubert Robert a copiar alguns dels antics objectes que omplien el sòl i el subsòl de la ciutat de Roma. Entre els dibuixos de Hubert Robert hi trobem la reproducció d'una d'aquestes cràteres o vasos, a partir de la qual i amb un fons dominat per la imatge del Coliseu, l'artista fa una autèntica evocació del classicisme estètic. Aquest dibuix de 1775 anomenat *El dibuixant del Vas Borghese* (fig. 65), resumeix molt bé aquest esperit de reafirmació i divulgació dels valors classicistes que cal emparentar amb la voluntat d'Aragay quan dissenya la gerra de la font de Santa Anna. Aragay, però, oposat als postulats acadèmics i coherent amb allò que sempre ha defensat, rebutja sistemàticament el recurs de la còpia o el fet de tractar l'objecte artístic com a “document”. El treball d'Aragay esdevé una interpretació, una reelaboració, una adaptació, una “modernització” de les formes que –a diferència de l'academicisme neoclàssic– s'inspira en els antics models per assolir una estètica pròpia, autòctona, nacional.

Així mateix, hi ha infinitat de models que podien haver inspirat les formes i la iconografia utilitzada per Josep Aragay en el disseny d'aquesta obra pública. Un dels objectes artístics més emblemàtics i un dels més vistos pels visitants dels Museus Vaticans és la gran pinya de bronze que presideix la façana en forma d'hemicicle que hi ha al pati principal d'aquest museu i que rep el nom de *Cortile della Pigna* (fig. 71). La pinya, que està flanquejada per dos paons, formava part d'una font situada a l'atri de l'antiga basílica de Sant Pere, construïda per Constantí l'any 326. La pinya va ser emplaçada al lloc actual per Maderno l'any 1607. Josep Aragay va fer llargues estades al museu mentre estudiava els frescos de Miquel Àngel i de Rafael; per tant, no és agosarat pensar que la imatge de la pinya amb els dos paons formés part, ben aviat, del seu imaginari artístic. I no ens ha de sorprendre, doncs, que aquests dos registres apareguin reflectits en la decoració de la font barcelonina. Així, la pinya que corona la part superior de les gerres i els dos paons representats al plafó principal de la font responen a l'esquema que va replantejar Maderno. A més, cal destacar que la pinya del Vaticà arrenca de la part superior d'una copa de marbre, profusament decorada, la qual cosa s'adiu, encara més, amb el disseny d'Aragay.

Si bé és cert que la pinya esberlada de la font de Santa Anna (fig. 69) pot haver estat inspirada en l'antiga pinya del Vaticà, hem de parlar del conjunt

ornamental de la tapa com un disseny “abarrocat” que contrasta amb la senzillesa que defineix la resta de la peça. Amb tot, ja ens hem referit que en aquesta part de la copa és on veiem, amb més força, la mà de Francesc Quer. El treball de la tapa és, per tant, allò que més s’allunya de la formes de representació d’estètica classicista que defineixen, inequívocament, l’obra de l’artista noucentista. Curiosament, també, un cinerari octogonal de marbre – provinent d’una tomba excavada a la via Appia de Roma i conservat als Museus Capitolins– porta una tapa ornamentada amb una pinya al capdamunt com a element més significatiu (fig. 70). Tot i que –vista l’estructura– és molt probable que, originàriament, la tapa fos dissenyada per cobrir un altre recipient, l’antiga tapa ens torna a situar al llindar de les formes de representació que Aragay va triar per a la seva obra.

Els dos paons de bronze que Maderno va resituar als Museus Vaticans estan disposats simètricament i encarats un a cada banda de la gran pinya (fig. 71). Aquesta disposició és la mateixa que utilitzarà Aragay en el plafó principal quan pinta els mateixos animals, reposant damunt de les mans dels personatges alats (fig. 74). Tot i que formalment les diferències són més que evidents, cal constatar que la relació amb l’escenografia plantejada al Vaticà, presenta certes afinitats. I no hem de passar per alt, tampoc, que en tots els casos aquestes figures han estat pensades per decorar una font. Cal dir, en aquest sentit, que la imatge del paó, a l’antiguitat, era presentada com a símbol de vanitat i també com un atribut de la deessa Juno, esposa de Zeus. En l’art paleocristià i bizantí, es presenta com a imatge d’immortalitat o de la volta del cel, sobretot en la decoració dels sarcòfags.

En els primers temps del cristianisme es creia que la carn del paó era incorruptible i és per aquest motiu que s’havia utilitzat la representació de l’animal com a símbol de Crist en el sepulcre. Així, la caiguda de les seves plomes i la posterior reaparició d’aquestes durant la primavera eren exemple de renovació i resurrecció. Tot plegat explica que la imatge de dos paons reials bevent en un calze simbolitzi la resurrecció de les ànimes. A la ciutat de Roma, podem trobar aquesta iconografia –fins i tot– en la decoració mural d’algunes catacumbes, com ara en els frescos de la capella Velata (260-270 dC), a les catacumbes de Priscila. Aquí, la imatge d’un sol paó –que simbolitza el cel– és representada al sostre, en un programa que fa referència als episodis de la vida d’una dona. Així mateix, a l’Hipogeu de Tello, dins de les catacumbes anònimes de la Via Latina –concretament a la càmera funerària anomenada Cripta de Cleopatra– hi ha la representació de dos paons, disposats en simetria a cada costat d’un atuell (fig. 72). Aquest atuell té la forma d’una gran copa, plena a vessar (com la gerra d’Aragay), on veuen o mengen els dos animals. Els dos paons formen part d’un programa iconogràfic profà, mitològic, amb la representació de la mare terra –en forma de dona– com a figura més destacada i amb el cap de Medusa presidint la volta principal, entre diferents representacions cosmològiques. L’esquema plantejat en aquest fresc del segle IV s’adiu al que es planteja als Museus Vaticans, on la disposició dels paons pot suggerir a l’espectador que els dos animals també s’alimenten de la copa de marbre d’on surt la gran pinya.

Tot plegat evidència que, una vegada més, l'obra d'Aragay anirà de bracet amb l'antiga tradició grecoromana i que el gust classicista de l'artista, per tant, es farà present en el plantejament, en la forma i en el desplegament iconogràfic.

5.6 La convivència de dues tradicions

Més enllà, però, d'aquesta aproximació a l'estètica classicista que, sens dubte, va inspirar Josep Aragay, no podem obviar, en cap moment, que l'empremta classicista de l'artista sempre s'acabarà conjugant amb les formes més genuïnes de la tradició artística catalana. De fet, l'art de Josep Aragay combina amb tota la força les dues tradicions, la qual cosa –tal com escriurà més tard a *El Nacionalisme de l'Art*– té molt a veure amb la desitjada conquesta d'un "art nacional" que, al marge de l'academicisme i de l'avantguarda, ha de ser capaç de donar forma pròpia a la nostra creativitat, sense oblidar les arrels grecolatines que són –per tradició i per història– l'embrió de la civilització catalana. I és, en gran mesura, la convivència entre allò clàssic i les formes populars allò que acabarà configurant la personalitat artística d'Aragay.

En aquest sentit, Alexandre Cirici, a *Ceràmica Catalana*, ja posava de manifest aquesta convivència quan definia, per exemple, els personatges alats del plafó central de la font com una fusió entre la iconografia antiga, basada en la mitologia grecolatina, i les reminiscències més pròpies de la tradició sociocultural catalana, inspirada en aquest cas, en la singularitat d'uns personatges autòctons:²⁷

"Els genis bruns amb el trident de Poseidó són alhora evocacions mitològiques d'un Mediterrani intemporal i evocacions concretes dels vailets mariners de Catalunya."

El mateix Cirici, en definir estilísticament les joves portadores d'aigua, reconeix la pervivència estètica grecoromana quan compara les figures de la font amb "hidròfores gregues o en figures rítmiques de Piero della Francesca". Aquesta tradició clàssica, però, es fusiona amb les formes autòctones de la tradició artística catalana –ara, segons Cirici– a partir de la pintura més tardana del gòtic català, que ens arriba de la mà de Bernat Martorell. Aquesta fórmula, de fet, tindrà sempre el mateix resultat. I aquest resultat no és altra cosa que l'essència de l'estètica noucentista –és a dir, la que definirà a Aragay o a Torres-Garcia o a Joaquim Sunyer– i que és, en definitiva, també, la mateixa empremta que portaven les teles i escultures dels artistes del Novecento italià:²⁸

"Les noies fan pensar en hidròfores gregues o en figures rítmiques de Piero della Francesca, però tenen el model concís de Bernat Martorell i la franca alegria de les noies catalanes reals. Les figures es clouen en formes ametllades de Modigliani o de Brancusi."

²⁷ CIRICI, Alexandre, MANENT, Ramon: *Ceràmica catalana*, Ed. Destino, Barcelona, 1977. Pàg. 431

²⁸ CIRICI, Alexandre, MANENT, Ramon: *Ceràmica catalana*, Ed. Destino, Barcelona, 1977. Pàg. 431

Certament, amb Aragay una cosa no s'entén sense l'altra. Així, si bé es cert que molts dels elements representats per l'artista estan inspirats en les antigues formes o en l'antiga iconografia, també és cert, per exemple, que la presència de les quatre portadores té molt a veure amb la viva imatge de la "dona catalana", una de les icones més representades durant el Noucentisme. I cal considerar, també, que les pinzellades en blau sobre l'enrajolat blanc són el primer impacte visual que rebrà el vianant que s'acosta a la font de Santa Anna. I aquest blau és el mateix que decorava els plats i les gerres de tantes vaixelles catalanes durant el segle XVII o el XVIII, i on la figura de la dona també era ben present en molts d'aquells models de temàtica popular. Per tant, més enllà de totes les evocacions mitològiques, allò que copsa el ciutadà –que és, de fet, el principal beneficiari de la font pública– quan observa aquelles dones amb els càntirs i les gerres és una sensació d'apropament, de familiaritat, de companyia. L'acció de les quatre dones representa un bocí de vida que, de ben segur, estreny un lligam especial entre l'obra d'art i un espectador que s'identifica amb l'escena, convençut d'haver viscut o observat aquell instant quotidià moltes altres vegades.

Així mateix, el relleu del cavaller que ocupa la part central de cada gerra, ens pot suggerir, alhora, l'èpica d'aquells guerrers grecs muntats a cavall que protagonitzaven les grans batalles, esculpides en marbre, durant l'esplendorós segle V aC; de la mateixa manera que pot evocar-nos l'elegància d'aquells genets d'aire aristocràtic, representats en blau, a la ceràmica catalana, al voltant del 1600.

Aquesta dualitat donarà caràcter a l'obra d'Aragay i esdevindrà l'autèntic punt de partida després de l'experiència italiana. En aquest mateix sentit, Maria Lluïsa Borràs –en el pròleg d'una edició que recull els millors dibuixos d'Aragay a *Papitu*– es refereix a les rajoles de la font de la Plaça de Santa Anna com l'obra mestra de l'artista. Borràs reconeix la convivència entre aquestes formes d'arrel popular i una profusa ornamentació d'inspiració renaixentista. Cal afegir, a més, que el nou rumb d'Aragay arriba en un moment en què l'Avantguarda ja està guanyant el pols del duel cultural i estètic del país. En aquesta línia, Maria Lluïsa Borràs escriu:²⁹

"En Barcelona conservamos el fruto más inmediato del viaje, la obra que agradecido realizó para el Ayuntamiento y que consideramos su obra maestra: esa cerámica, esas rajoles de la fuente del Portal del Ángel en que la tradición popular catalana se enmarca con guirnaldas de flores y frutas aparece entre pedestales renacentistas. Con ella la suerte está echada. A partir de entonces la tradición popular catalana será la vía elegida por Aragay. En aquel 1918 que marcaba la primera deserción noucentista a las filas de la vanguardia, en que Torres García que había representado lo más puro del Noucentisme catalán pasaba a París para adherirse a las nuevas teorías de la abstracción. Josep Aragay optaba por un transparente lenguaje plástico hecho de apego a la Cataluña mediterránea, por unas formas de expresión cuyas raíces se hundían en lo popular."

²⁹ BORRAS, Maria Lluïsa: *Jacob. Grandes dibujantes*. Pròleg de Maria Lluïsa Borràs. Traducció i notes de Josep Maria Cadena. Ed. Taber, Barcelona, 1970.

5.7 La crítica

El mes d'abril de 1918 –aproximadament, un any després que Aragay arribés d'Itàlia– fou inaugurada la restauració de la font (fig. 75). Hem de parlar, per tant, d'aquesta obra com el primer treball important de l'artista després de l'aprenentatge italià. Agustí Esclasans, gran amic d'Aragay, que va assistir a l'acte de inauguració, explica aquell esdeveniment en el primer volum del seu llibre de memòries³⁰:

“Un dia del mes d'abril, en passar per la plaça Santa Anna, vaig veure que estaven descobrint la reforma de la font antiquíssima. El meu admirat i estimat Josep Aragay, un dels millor dibuixants i pintors de la jove Catalunya nova, hi havia fet un revestiment de ceràmica. Uns plafons al·legòrics havien estat col·locats damunt la pedra, i a la part alta, com a coronament, hi havia posat unes copes de ceràmica verda. La nova font havia guanyat un caràcter magnífic, i s'havia convertit en un altre reconet amable de la nostra adorable Barcelona.”

Podríem dir, d'entrada, que l'obra de Quer i Aragay va tenir una bona acollida, sobretot, és clar, entre els instigadors de la renovació i la millora dels espais públics de la ciutat de Barcelona. En aquest sentit, Alexandre Plana, des de les pàgines de *La Revista* destacava la restauració de la font com una autèntica millora urbana. Plana elogia el treball dels dos ceramistes en un article titulat “La font de la plaça de Santa Agna”, dins la suggeridora secció anomenada “La decoració de les ciutats”, on dedicarà, també, unes quantes ratlles a elogiar el monument a Narcís Monturiol, elaborat per Enric Casanovas, a la Rambla de Figueres. Aquest esperit renovador, aquesta voluntat de transformació urbana, aquest impuls que defensa l'ideal de bellesa pública com un autèntic model cultural, social i urbà, dirà molt a favor de l'obra que s'acabava d'inaugurar a la plaça de Santa Anna. Alexandre Plana escriu.³¹

“En aquest indret de la nostra ciutat, que abans ens ofenia per la seva humitat tèrbola i per l'abandó l'efescós, hi veiem ara, en passar, una bella mostra de la col·laboració tan intel·ligent de l'Aragay i En Quer. El valor decoratiu de la ceràmica enlloc podrà manifestar-se millor que damunt les parets velles, que lentament s'esgrimiren, perquè no escauria sobre aquesta vellor l'esclat d'altra mena de decoració afegida.”

Si bé les paraules d'Alexandre Plana no escatimen la valuosa aportació dels dos artistes, també porten implícit un missatge de reconeixement institucional, que avala la iniciativa del consistori barceloní per convertir un racó degradat en un indret de postal. Tot plegat, com no pot ser d'una altra manera, reforça un dels propòsits del projecte noucentista, que avala la idea de la “feina ben feta” mostrada públicament a través d'una obra dominada per la raó, l'equilibri, l'ordre, la simplicitat i la mesura. L'autor de l'article –ja en una anàlisi més concreta de la pròpia obra d'art– reconeix, explícitament, una de les grans

³⁰ ESCLASANS, Agustí: *La meva vida. 1895-1920*. Ed. Selecta. Bibl. Selecta, núm. 110, Barcelona, 1952, pàg. 205.

³¹ PLANA, Alexandre: *La font de la Plaça de Santa Agna*. Dins la secció “La decoració de les ciutats”, publicat a *La Revista*, any IV, núm. LXV, juny I, 1918, pàg. 187.

virtuts d'Aragay en destacar l'harmonització de les formes populars com un tret característic i singular de la composició ceràmica que revestia l'antiga font gòtica.³²

“Les rajoles tenen arreu la mateixa qualitat de color no esvanida, de brillantor sostinguda, per les que no distingim les d'ara amb les que de temps sortiren del foc. I en aquesta font de la plaça de Santa Agna, l'art de l'Aragay i En Quer hi escau per haver sabut els artistes trobar una harmonia de colors i línies en un tema d'imatgeria popular. Les noies que duen els càntirs i les gerres, d'un graciós caient, sobre un fons de carrers i cases, i les orles que les emmarquen, semblen que venen d'una vella estampa acolorida.”

Així mateix, Joaquim Folch i Torres es referia a la restauració de la font –pocs dies després de la seva inauguració– des de la *Pàgina Artística de La Veu*, subratllant, abans que res, els mèrits dels “autèntics promotors” d'aquella restauració. Calia deixar clara, una vegada més, la iniciativa del govern regionalista de l'Ajuntament de la ciutat –amb especial atenció, en aquest cas, a l'anterior tinent d'alcalde i president de la Comissió de Foment, senyor de Riba– per la gran tasca que s'estava desenvolupant a favor de “l'embelliment de la ciutat”. Així, en el fons, calia englobar l'obra d'Aragay entre totes aquelles obres que, en el seu conjunt, havien de canviar la fesomia de la ciutat de Barcelona. La restauració de la font era, per tant, “una peça més” d'aquell engranatge on l'art i la política giraven solidaris per moure la maquinària que s'articulava a través del projecte polític de la Lliga Regionalista, ara sota les regnes de Josep Puig i Cadafalch. No és estrany, per tant, que la premsa propera a la Lliga, deixés ben clar, d'entrada, qui anava al davant de les iniciatives més engrescadores:³³

“Dies passats fou descoberta la font de la plaça de Santa Anna i carrer de la Cucurulla, on des d'algun temps es venia treballant en les obres d'acabament de la mateixa (...). Aquesta millora es deu a la iniciativa del nostre estimat amic l'ex-tingent d'alcalde regionalista senyor de Riba, qui des de la presidència de la comissió de Foment, tan belles obres realitzà per l'embelliment de la ciutat. No caldrà que recordem els jardins de la plaça d'Armes del Parc, dels quals fa poc temps que ens ocuparem, ni que insistim en enumerar algunes altres obres per iniciativa d'ell realitzades, que justifiquen sobradament el bon record que els amics de les coses d'art deuen guardar de la seva gestió”.

Joaquim Folch i Torres, que coneix bé tots els “actors” que van fer possible la realització de la font, també es refereix a la decisiva intervenció de l'exregidor de Cultura Jaume Bofill i Mates en recomanar a Josep Aragay com a possible candidat per a l'elaboració del projecte. Així i tot, l'autor de l'article, en referir-se a Josep Aragay, no deixa passar l'ocasió de recordar que l'artista acabava arribar d'Itàlia “pensionat per la comissió de Cultura” de l'Ajuntament. Una

³² PLANA, Alexandre: *La font de la Plaça de Santa Agna*. Dins la secció “La decoració de les ciutats”, publicat a *La Revista*, any IV, núm. LXV, juny I, 1918, pàg. 187.

³³ FLAMA (Folch i Torres, Joaquim): *La font de la plaça de Santa Anna*. Dins la *Pàgina Artística de La Veu. La Veu de Catalunya*, 6 de maig de 1918, núm. 433.

vegada més, calia deixar ben assentats els “mèrits de gestió institucionals” abans d’entrar, de ple, en els “mèrits artístics”:³⁴

“Proposant-se acabar la font i donar a aquella típica reconada barcelonina un caient propi, el senyor de Riba consultà alguns dels seus companys, i el senyor Bofill i Matas, aleshores regidor, proposà que s’encomanés l’obra a l’artista Josep Aragay qui aleshores acabava de venir d’Itàlia, on va anar pensionat per la comissió de Cultura. L’Aragay, qui ajudat per la tècnica del ceramista senyor Quer, havia iniciat un renaixement de la ceràmica catalana, al confiar-li l’obra, comprengué, que el més escaient a la decoració d’una font serien uns grans plafons de rejola, i a base d’aquest pla, procedí a fer el projecte dels plafons que avui podem veure realitzats i que fou aprovat pel municipi.”

Fets els preàmbuls institucionals, Folch i Torres –que sap molt bé de què i de qui parla– deixarà molt ben parada l’obra d’Aragay. Així, tot seguit, el crític reconeix l’encert i l’habilitat de l’artista per haver sabut adaptar una obra “moderna” damunt les antigues pedres d’una font d’origen medieval:³⁵

“Ço que més digne de lloança és en aquesta obra és l’exquisida i aciençada supeditació de l’artista a l’obra que contemplava. L’Aragay ha alcançat amb aquesta feina una cosa difícil d’alcançar, que és la de trobar l’harmonia de la labor d’una època amb la d’una altra, sense caure en el pecat acadèmic de la unitat d’estil.”

Joaquim Folch i Torres, conscient de la dificultat que hi ha en fer compatible la nova proposta amb l’edifici preexistent, basa la seva crítica en el mèrit que això suposa i, malgrat que no es referirà en cap moment als detalls més concrets de les rajoles, sí que farà un elogi de les seves traces com a “imatges i exornacions de caient popular”:³⁶

“La font que l’Aragay ha completat creiem que és un model en aquest sentit i ens felicitem de que hagi estat tan bellament resolta una qüestió de naturalesa delicada com aquesta era. Creiem que aquest és el millor elogi que podem fer de l’obra de l’artista, el qual a l’ensems, ha donat a les seves imatges i exornacions un caient popular ben barceloní.”

El crític, que conclou l’article “felicitant de tot cor l’artista i els iniciadors de l’obra”, fa una al·lusió a aquesta restauració com un model a seguir, en clara referència a la tasca que encara resta per fer en aquest sentit, a favor de “l’ennobliment de la ciutat de Barcelona”.

Malgrat tot, no tothom va veure amb bons ulls l’obra de Josep Aragay. Des del diari *La Publicitat*, i molt en particular de la mà de Joan Sacs (pseudònim amb el qual signarà les crítiques periòdiques Feliu Elies) van arribar les crítiques més dures.

³⁴ FLAMA (Folch i Torres, Joaquim): *La font de la plaça de Santa Anna*. Dins la Pàgina Artística de La Veu. *La Veu de Catalunya*, 6 de maig de 1918, núm. 433.

³⁵ FLAMA (Folch i Torres, Joaquim): *La font de la plaça de Santa Anna*. Dins la Pàgina Artística de La Veu. *La Veu de Catalunya*, 6 de maig de 1918, núm. 433.

³⁶ FLAMA (Folch i Torres, Joaquim): *La font de la plaça de Santa Anna*. Dins la Pàgina Artística de La Veu. *La Veu de Catalunya*, 6 de maig de 1918, núm. 433.

Fins i tot, anys després de la inauguració de la font, les rajoles d'Aragay continuen essent un malson per a aquest crític. Prova d'això és l'article de 1925, aparegut a *La Publicitat* i titulat "Les grans coses no són fàcils", on Joan Sacs utilitzarà l'obra d'Aragay com un exemple de mal gust, amb el pretext de criticar el grup escultòric que havia projectat Jaume Otero per a la futura urbanització de la plaça de Catalunya de Barcelona:³⁷

"Aquesta escultura és dolenta, és en tots els conceptes comprometedora, com aquella horrible decoració de rejola de València que en una hora trista el bo d'en Josep Aragay gosà encastar a la font de la Plaça de Santa Anna."

El to utilitzat per Joan Sacs –en un seguit d'articles on es barreja la crítica més despietada amb quelcom personal– havia obligat Aragay a replicar, des del mateix mitjà, per defensar la seva dignitat artística i personal i per retornar el seu menyspreu a l'autor d'aquells articles. Josep Aragay lamenta l'assetjament obsessiu i continuat de Feliu Elies (un dels grans "oblidats" a l'Almanach dels Noucentistes) vers la seva obra. Aragay també lamenta que, tants anys després, Joan Sacs encara aprofiti qualsevol ocasió per carregar contra l'obra de la font de Santa Anna:³⁸

"Fa molt temps que el senyor Sacs pren per blanc de les seves crítiques més furibundes les meves obres, i no tinc cap interès a coaccionar aquest dret legítim que té la crítica d'ocupar-se de mi en la forma que millor li sembli o li convingui. (...) En Joan Sacs barreja, i fa malament de barrejar perquè els efectes de la barreja són deplorables. L'energia furibunda de Joan Sacs sembla estimulada artificialment, i és de lamentar que aquest gran metge i apotecari que sap els mals i els remeis no es prengui per mà pròpia l'esmena de les nostres vergonyes urbanes. Desgraciadament el senyor Sacs tindria molta feina i no hauria de limitar-se al grup escultòric de la plaça de Catalunya i a la font de la plaça de Santa Anna que el sol·liciten amb tanta preferència."

Aragay qüestiona la doble faceta de Feliu Elies com a crític i artista, emplaçant-lo –amb tota la ironia– a fer alguna obra d'art digna que acrediti les seves paraules. Dit d'una altra manera, Aragay creu que allò que li cal a Feliu Elies és predicar amb l'exemple:³⁹

"Quan un home té la doble personalitat d'artista (?) i de crític (?) hauria de començar per exigir-se a si mateix les coses exigides als altres i no hauria de prendre's amb tant de pit la rebentada entusiasta d'una obra abans d'aprendre en el silenci d'un obrador qualsevol on hi hagi un bon mestre, aquelles obres indispensables que calen a un artista per millorar l'obra dels altres."

Feliu Elies havia arribat a suggerir a l'Ajuntament de la ciutat que "llenci les coses dolentes fetes per artistes dolents i les encarregui i les pagui a altres

³⁷ SACS, Joan: "Les grans coses no són fàcils". *La Publicitat*, dissabte 28 de novembre de 1925, pàg. 1

³⁸ ARAGAY, Josep: "Les petites paraules són fàcils". *La Publicitat*, divendres 4 de desembre de 1925. Ja instal·lat a Breda, Aragay escriu aquesta rèplica contestant l'article de Joan Sacs titulat "Les grans coses no són fàcils", publicat a *La Publicitat* el 28 de novembre d'aquell mateix any.

³⁹ ARAGAY, Josep: "Les petites paraules són fàcils". *La Publicitat*, divendres 4 de desembre de 1925.

artistes reputats”⁴⁰ en clara al·lusió a l’obra de la font de la plaça de Santa Anna. Josep Aragay, indignat, el contesta al·ludint i ironitzant sobre algunes de les realitzacions de Feliu Elies.⁴¹

“Comparteixo la opinió de Joan Sacs. És possible que ells es poguessin entendre un dia amb Feliu Elies i portar a cap alguna obra memorable. Una reproducció en marbre del seu zepelin desinflat seria una bella cosa; o potser unes ampliacions de les vinyetes de la Història de Catalunya⁴². En qualsevol obra d’aquestes grans que no són fàcils Feliu Elies ens demostraria, potser contra la seva voluntat, fins a quin punt és un humorista, i una vegada entesos amb l’Ajuntament, els senyors regidors podrien estar tranquils referent a Sacs; quan a grana, és possible que es demostrés tot seguit que els sacs eren buits.”

Aquest estira i arronsa va durar anys. La campanya de desprestigi contra l’obra de la plaça de Santa Anna culminava l’any 1927, quan es demanava des de *La Publicitat* “que es desmuntés la rajoleria de colors que revesteix la font de la Plaça de la Cucurulla” ja que aquesta era “una tortura per als barcelonins”.

Amb tot, Joan Sacs, en un article publicat a *Mirador*, l’any 1931, amb motiu d’una exposició de ceràmica d’Aragay realitzada a la Sala Parés de Barcelona, reconeix (en part) la qualitat de l’obra exposada i s’esforça a matisar que la campanya dirigida contra Aragay, quatre anys abans, anava destinada únicament a l’obra de la Plaça de Santa Anna i en cap cas es qüestionava l’ofici ni la trajectòria de l’artista.⁴³

“Fa cosa de quatre anys que en el diari *La Publicitat* demanàvem el desmuntatge de la rajoleria de colors que revesteix la font de la Plaça de la Cucurulla. Les coloraines i el mateix dibuix de la susdita decoració ceràmica són una tortura per als barcelonins, un greu compromís per a la Ciutat i per al propi autor d’aquella rajoleria. La nostra proposició revoltà terriblement el decorador ceramista, que és aquest mateix Aragay que actualment exposa una important col·lecció de rajoleria i vaixel·la artística a la Sala Parés. Les seves paraules de furiosa reacció, que a petició nostra foren autoritzades en el susdit diari, no han de ser obstacle perquè ara que l’ocasió ho reclama fem l’elogi de Josep Aragay.

En efecte, si en tant que decorador aquest artista fallí lamentablement ahir a la font de la plaça Cucurulla, avui triomfa, sobretot com a ceramista, en la Sala del carrer d’En Petritxol.”

Malgrat tot, avui, amb tota la perspectiva històrica, ningú ja no discuteix que les rajoles d’Aragay representen una de les obres fonamentals del Noucentisme. Tal com reconeix Alexandre Cirici a *Ceràmica Catalana*⁴⁴: “aquestes rajoles reuneixen tots els ingredients i tota la poesia del Noucentisme”.

⁴⁰ Ho cita Josep Aragay en l’article “Les petites paraules són fàcils” com a rèplica de l’article “Les grans coses no són fàcils” signat per Joan Sacs a *La Publicitat*, el 28 de desembre de 1925.

⁴¹ ARAGAY, Josep: “Les petites paraules són fàcils”. *La Publicitat*, divendres 4 de desembre de 1925.

⁴² Aragay es refereix a les il·lustracions fetes per Feliu Elies a la “Història de Catalunya” de Rovira i Virgili.

⁴³ SACS, Joan: *La Ceràmica d’Aragay*. Dins la secció “Les Arts – Discos” a *Mirador*, 29 d’octubre de 1931, pàg. 7.

⁴⁴ CIRICI, Alexandre, MANENT, Ramon: *Ceràmica catalana*, Ed. Destino, Barcelona, 1977. Pàg. 431

En aquest mateix sentit, per exemple, s'expressava Sempronio, en un article publicat a *Telexpres*, (amb motiu de la mort de l'artista) en què qualifica l'obra de la plaça de Santa Anna com un manifest del Noucentisme.⁴⁵

“El trabajo de Aragay fue acertado en extremo, con sus plafones con figuras y motivos muy mediterráneos. En el corazón de la ciudad, la fuente de la plaza de Santa Ana viene a ser una especie se manifiesto del “noucentisme”, del cual Aragay fue uno de los líderes.”

Certament, la crítica i la historiografia actuals –elaborades, pretesament, des de la distància i l'objectivitat– han destacat, una vegada i una altra, el treball d'Aragay com un dels més emblemàtics de la ciutat de Barcelona. Avui, doncs, amb tots els elements de judici a l'abast, les rajoles d'Aragay s'han acabat acostumant a la “bona premsa” i esdevenen un referent ineludible de l'art destinat a l'embelliment públic de la ciutat. Així, per exemple, en un article de Ricardo Suñer, vint-i-cinc anys després de la inauguració de la font, s'esmenta aquella reforma com un model a seguir:⁴⁶

“El año 1918 se acordó embellecer la típica fuente y el Ayuntamiento de Barcelona encargó al notable pintor, ceramista y poeta, don José Aragay Blanchar, la decoración de la fuente, lo que hizo con gusto exquisito (...) Y este embellecimiento no fue pretexto para producir ninguna transformación fundamental. Caso poco corriente en nuestra ciudad en donde algunas veces, lamentablemente estos embellecimientos han reportado la destrucción o reformas de monumentos. La ejemplar obra de Aragay hasta es simbólica. Embelleció la fuente, adaptándola a la época moderna, pero sin cambiar su primitivo perfil.”

Arturo Llopis, en un article de to nostàlgic, publicat a *La Vanguardia* i dedicat a les fonts més antigues de la ciutat, lamenta que les transformacions que ha sofert la font de Santa Anna al llarg de la història han desdibuixat el seu aspecte original. Amb tot, malgrat haver perdut aquella puresa primigènia, Llopis “salva” l'actuació d'Aragay i en destaca la mediterraneïtat de les rajoles; això sí, els atorga el fred qualificatiu de “decoratives”:⁴⁷

“La ciudad siempre mimó esta fuente y tanto en el pasado siglo, como en el presente, se restauró, desvirtuándose también su aspecto primitivo. Hoy los azulejos de José Aragay le prestan un aire mediterráneo un tanto decorativo”.

Alexandre Cirici a *Serra d'Or*, l'any 1968 –i per tant en vida de l'artista– es refereix a la decoració de la font de Santa Anna com una obra de maduresa, feta a partir del bagatge italià i que deixa enrere, definitivament, les línies nervioses i abarrocades que n'havien definit l'estil. Aragay, doncs, esborrava per sempre l'ombra de Brangwyn i dirigia les seves traces i colors cap a el nou estil de tendència “italianitzant”:⁴⁸

⁴⁵ SEMPRONIO: *Aragay, el último*. “Telexpres”, 16 de gener de 1973.

⁴⁶ SUÑÉ, Ricardo: “Una fuente de antaño” dins de “Estampas Barcelonesas”. Diumenge 11 de juliol de 1943.

⁴⁷ LLOPIS, Arturo: *De San Justo a Santa Ana*. “La Vanguardia Española”, 5 de juliol de 1964.

⁴⁸ CIRICI, Alexandre: *Josep Aragay energia, programa i evasió*. “Serra d'Or”, 15 de febrer, de 1968, any X, núm. 101. pàg. 65.

“El llenguatge de la font ja és quelcom de nou. Ja no queda res del barroquisme, de la “grapa”, del misteri genialoide, de la revelació ni de les essències eternes a través d’una originalitat de superhome. Aragay s’ha desfet del llast individualista de la seva primera formació i del contacte nefast amb d’Ors i les seves conseqüències a través de Brangwyn. D’altra banda, ara poden fructificar, a retardament, els ensenyaments de Galí.”

Així mateix, Cirici, en referir-se a les joves portadores d’aigua, en destaca la senzillesa formal, un modelat suau de reminiscències arabesques i reconeix una afinitat estètica vers els artistes del Novecento italià:⁴⁹

“... el seu grafisme correspon al tipus propi del formalisme joiós, que sent les formes com a tonalitats i que les idealitza per fer-les genèriques, sense accidents. Això porta a un arabesc de formes cenyides, de modelat arrodonit i de perfils convexos, ametllats, closos. Recordem que Aragay era quatre anys més jove que Modigliani i sis anys més gran que Campigli, dos noucentistes italians que arribaren a la mateixa conclusió gràfica.”

Anys més tard, encara, Narcís Comadira, en un article publicat al diari *El País*, l’any 2000, analitza la trajectòria artística d’Aragay i qualifica la decoració ceràmica de la font de Santa Anna com l’última gran obra de l’artista:⁵⁰

“La decoració de la font del Portal de l’Àngel, que va saber resoldre d’una manera deliciosa, amb el seu traç de dibuixant experimentat, ja una mica apaivagat, delicadíssim de color. La font va ser el cant del cigne del gran Aragay.”

Comadira, doncs, admet que aquesta obra no és un punt de partida, sinó la culminació d’una brillant i curta trajectòria que s’acaba allà on s’acaba la primera etapa del Noucentisme:⁵¹

“(La font va ser el cant del cigne del gran Aragay.) Després vindria la lenta decadència. Aragay va ser una altra de les víctimes del final del Noucentisme, el de debò, primer ferit de mort per l’ensorrada europea de la Gran Guerra i per la desaparició de Prat de la Riba, finalment rematat per la dictadura de Primo de Rivera. A partir de l’any 1918, va ser el moment de la segona generació noucentista.”

Amb tot, però, la producció artística d’Aragay –més o menys reeixida– continuarà, en totes les disciplines artístiques, més enllà de 1918. Pel que fa a la ceràmica, Aragay, sobretot, començaria una nova etapa creativa des del taller de Breda, on s’acabaria instal·lant uns anys més tard. Durant l’etapa de Breda –de la qual ja en parlarem més endavant– Aragay compaginarà la

⁴⁹ CIRICI, Alexandre: *Josep Aragay energia, programa i evasió*. “Serra d’Or”, 15 de febrer, de 1968, any X, núm. 101, pàg. 65.

⁵⁰ COMADIRA, Narcís: *Aragay a Breda*. Dins la secció titulada “Composicions de lloc” del diari *El País*. Dijous, 13 d’abril de 2000.

⁵¹ COMADIRA, Narcís: *Aragay a Breda*. Dins la secció titulada “Composicions de lloc” del diari *El País*. Dijous, 13 d’abril de 2000.

producció de ceràmica seriada de qualitat amb l'elaboració d'altres peces "úniques" que formaran part, encara, de diverses exposicions memorables.

5.8 De "la font de les dides" fins els nostres dies

La reforma de la font (fig. 75) –més enllà de les estrictes consideracions estètiques– suposava, abans que res, la dignificació d'un espai públic per a la ciutat, la qual cosa havia estat molt ben rebuda per la majoria dels barcelonins. Les rajoles d'Aragay, a partir d'aquell moment, passaven a formar part del paisatge urbà de la ciutat i, en conseqüència, també, com sol passar en aquests casos, estaven exposades a tota mena de comentaris. La picaresca popular s'havia referit, sobretot, a l'ostentació pública dels pits que exhibien les quatre figures femenines pintades per Aragay, en els plafons ceràmics. És per aquest motiu, que durant molts anys, la font de Santa Anna seria coneguda com la "font de les dides".

Altres actuacions municipals, més enllà de 1918, i més enllà de les campanyes incendiàries de Feliu Elias, han ajudat a dignificar aquell espai i a posar en valor l'obra de Josep Aragay. Amb tot, però, la font i el seu entorn també han vist perillar el futur a causa d'alguns projectes de reforma a la zona del Portal de l'Àngel i, sobretot, per culpa de certes actituds incíviques.

Així, una de les amenaces urbanístiques que podia haver afectat la integritat de la font, i amb ella, les rajoles d'Aragay, va ser una reforma feta al carrer dels Arcs, l'any 1966. L'Ajuntament de Barcelona va enderrocar la casa número 7 – de propietat municipal –, situada entre el Reial Cercle Artístic i la plaça de Santa Anna, amb la qual cosa s'esponjaria la zona i el Cercle Artístic faria visible la façana gòtica del segle XV, que aleshores feia de paret mitgera amb la casa que calia enderrocar. La premsa donava com a fet irrefutable que l'obra portaria la imminent destrucció de la font:⁵²

"Lo que va a desaparecer será, además de la casa mencionada, la fuente de Santa Ana. Y después, cuando se coloque la fachada prometida al Círculo, la Plaza de Santa Ana dispondrá, además, de unos cinco o seis metros más, actualmente pertenecientes al Real Círculo. Algo es."

Malgrat les veus d'alarma d'alguns i la frivolitat i la desinformació dels altres, el projecte no incloïa la destrucció de la font. Ans al contrari, amb aquella obra es dignificava la cèntrica illa de cases existents entre els carrers Cucurulla, Arcs i Boters i es millorava substancialment el conjunt monumental del Cercle Artístic i de la Font de la plaça de Santa Anna, que a partir d'aleshores havia d'oferir un aspecte molt semblant al que avui coneixem.

La poca sensibilitat cívica i artística d'alguns barcelonins també s'ha manifestat damunt els plafons ceràmics de la font. Així, durant molts anys, va ser habitual veure els panells d'Aragay atapeïts de cartells publicitaris –sobretot de

⁵² Veure l'article: *Reforma en la Calle de Archs*, publicat al "Diario de Barcelona", el 8 de juny de 1966.

propaganda electoral (fig. 77)– la qual cosa va ser repetidament denunciada per la premsa barcelonina:⁵³

“Días pasados y con el título de “cartelismo retrasado” nos referimos a la existencia aún de esta clase de carteles, en la fuente de la plaza de Santa Ana, que afeaban aquel conjunto y sobre todo sus cerámicas decorativas, obra del artista José Aragay. Quisiéramos insistir sobre la necesidad de que fueran retirados y que el ejemplo dado por los concejales electos fuera seguido por sus demás compañeros e incluso por aquellos que no salieron elegidos.”

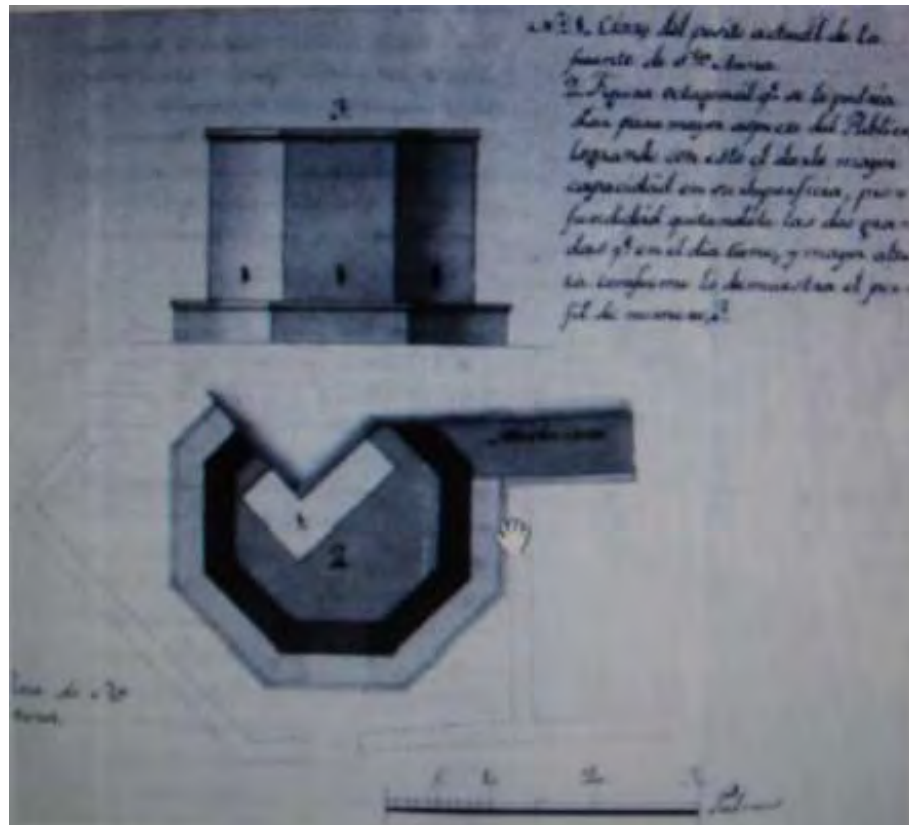
L'any 1985 la plaça de Santa Anna i els carrers de la zona (Portaferriça, Cucurulla, Comtal, Boters, Duran i Bas i Portal de l'Àngel) és converteixen en illa de vianants (fig. 76). Amb aquest projecte de millora –dissenyat per l'arquitecte Alemany– es restringia el trànsit rodat. Les voreres i la calçada eren substituïdes per un paviment uniforme, s'hi col·locaven pilones i s'estrenava una nova il·luminació. Amb aquesta actuació, l'entorn de la font es converteix en un lloc privilegiat i, gràcies a la coneguda activitat comercial de la zona, esdevé un dels espais més concorreguts de la ciutat. Amb això podríem dir que l'obra de Josep Aragay –que, curiosament, també ha estat el reclam de diversos espots publicitaris (fig. 78)– serà una de les més “vistes” de la ciutat.

El mes de gener de 2003 es va acabar la darrera restauració de la font de Santa Anna, a càrrec de l'Institut del Paisatge Urbà i Qualitat de Vida de l'Ajuntament de Barcelona (fig. 79 i 80). L'actuació incloïa, sobretot, la restauració de les rajoles i les copes⁵⁴ de la cornisa, que estaven molt malmeses. Així mateix, es va restaurar tota la pedra de la font i els mascarons que hi ha a cadascuna de les cinc cares.

⁵³ Veure l'article: *Los concejales limpian la ciudad*, publicat al “Diario de Barcelona”, el 5 de maig de 1961. L'article es fa ressò, a més, que els regidors elegits, Antonio Julià de Capmany, Juan Abellán i Federico Amat, s'havien preocupat de fer netejar –per compte propi– els cartells de propaganda electoral de les parets i les façanes, amb motiu de les darreres “eleccions municipals”. Trobem una altra notícia denunciant la presència de propaganda electoral damunt els plafons de la font al diari “Avui” corresponent al dimecres 7 de febrer de 1979. La notícia de l'Avui mostra una fotografia d'uns barcelonins netejant la font de Santa Anna plena de cartells, amb un peu de foto que diu: “...una imatge, la de netejar les parets, que ens temem, que proliferarà després de la campanya electoral que ja ha començat”.

⁵⁴ Les copes que coronen la font van ser reproduïdes amb tota exactitud gràcies a l'únic original que es conserva al Museu Municipal Josep Aragay de Breda, i amb la mateixa tècnica utilitzada l'any 1918. L'elaboració de les copes va ser recreada pels ceramistes bredencs Ceràmiques Graupera. Pel que fa a les rajoles, cal dir que només es va intervenir en aquelles a les quals els havia saltat l'esmalt. El pressupost era de 25 milions de pessetes i incloïa, a més, la restauració de les fonts històriques de Santa Maria de Pedralbes, Sant Just, Santa Maria del Mar i carrer Nou de la Rambla. El finançament va ser, en bona part, gràcies a la “publicitat en lones”.

Figura núm. 1



Projecte de 1807, per a la construcció de la Font de Santa Anna, aturat a causa de la Guerra del Francès i reprès, finalment, l'any 1819.

Figura núm. 2



Part baixa de l'antiga plaça de Santa Anna. El pas del tramvia tapa la vista de la font.

Figura núm. 3



Vista panoràmica de la font de Santa Anna, poc després de la inauguració de la decoració ceràmica realitzada per Josep Aragay, l'any 1918.

Figura núm. 4



Vista frontal de la font de Santa Anna, poc després de la inauguració.

Figura núm. 5



Vista lateral de la font de Santa Anna, poc després de la inauguració.

Figura núm. 6



Font de Santa Anna de Barcelona, amb els plafons ceràmics de Josep Aragay (1918), vista des de l'avinguda del Portal de l'Àngel.

Figura núm. 7



Font de Santa Anna de Barcelona, amb els plafons ceràmics de Josep Aragay (1918), vista des del carrer Cucurulla.

Figura núm. 8

Josep Aragay: "Dona amb una gerra". Detall d'un plafó de la font de Santa Anna de Barcelona (1918).



Figura núm. 9

Decoració ceràmica d'una Hydria atenenca (530-520 aC.).



Figura núm. 10

Fídies: "Jove portador d'ofrenes". Detall d'un relleu del fris jònic del Partenó d'Atenes. Segle V aC.

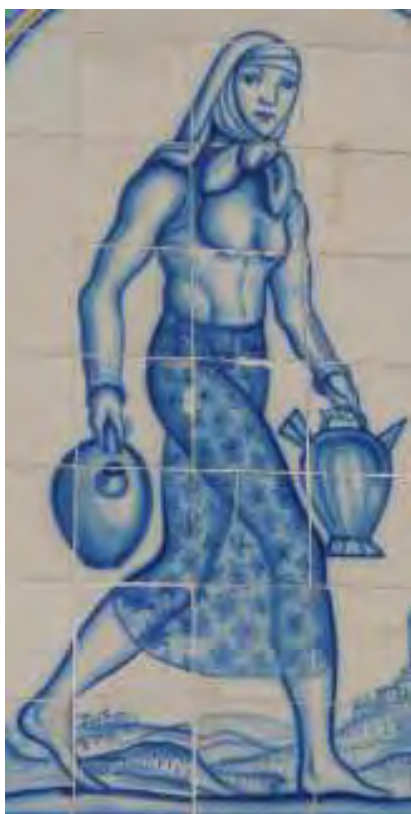


Figura núm. 11

Othon Friesz: "Les Femmes à la fontaine de Guarda" (1912). Oli sobre tela.



Figura núm. 12



Josep Aragay: "Dona amb dos cantirs". Detall d'un plaçó de la Font de Santa Anna de Barcelona (1918).

Figura núm. 13



Manolo Hugué: "Portadora d'aigua". Baix relleu en bronze.

Figura núm. 14



Joan Miró: "Dona amb un càntir", detall de "L'ermita" (1924).

Figura núm. 15



*(A l'esquerra)
Benozzo Gozzoli,
"La marxa de Cam".
Pintura al fresc
(Camposanto).
Postal comprada a
Pisa, per Josep
Aragay, durant el
mes d'abril de 1916.
Fons del Museu
Municipal Josep
Aragay de Breda.*

*(A la dreta)
Benozzo Gozzoli,
"La vinya de Noè".
Pintura al fresc
(Camposanto).
Postal comprada a
Pisa, per Josep
Aragay, durant el
mes d'abril de 1916.
Fons del Museu
Municipal Josep
Aragay de Breda.*

Figura núm. 16





Figura núm. 17

Josep Aragay: Plafó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Plafó encarat a l'avinguda del Portal de l'Àngel i a tocar de l'edifici del Cercle Artístic.



Figura núm. 18

Josep Aragay: Estarçit de "Dona portant una gerra", composició per a un plafó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Conservat al fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 19



*Benozzo Gozzoli, "La marxa de Cam".
Pintura al fresc (Camposanto). Postal
comprada a Pisa, per Josep Aragay, durant
el mes d'abril de 1916. Fons del Museu
Municipal Josep Aragay de Breda.*

Figura núm. 20



*Josep Aragay: "Dona portant una gerra", detall
d'un plafó de ceràmica de la font de Santa Anna
de Barcelona (1918). Plafó encarat a l'avinguda
del Portal de l'Àngel i a tocar de l'edifici del
Cercle Artístic.*

Figura núm. 21



Josep Aragay: "Poble amb campanar", detall d'un plafó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Plafó encarat a l'avinguda del Portal de l'Àngel i a tocar de l'edifici del Cercle Artístic.

Figura núm. 22



Benozzo Gozzoli, detall de "La marxa de Cam". Pintura al fresc (Camposanto). Postal comprada a Pisa, per Josep Aragay, durant el mes d'abril de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 23

Josep Aragay: "Poble amb un campanar", detall d'un plafó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Plafó encarat a l'avinguda del Portal de l'Àngel i a tocar de l'edifici del Cercle Artístic.



Figura núm. 24

*Josep Aragay: "Joves portadors de fruites".
Composició per als quatre plafons laterals de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918).*

Figura núm. 25



Josep Aragay: "Gerra amb flors". Detall d'un plafó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Plafó encarat a l'avinguda del Portal de l'Àngel i a tocar de l'edifici del Cercle Artístic.

Figura núm. 26



Josep Aragay: "Animals alats". Detall d'un plafó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Plafó encarat a l'avinguda del Portal de l'Àngel i a tocar de l'edifici del Cercle Artístic.

Figura núm. 27



"Basalisc", segons un gravat del llibre d'emblemes del baró de W.H. Hohberg (1697).

Figura núm. 28



Josep Aragay: Estargit de l'"Animal alat", detall per a un plafó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Conservat al Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 29

Josep Aragay: Plafó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Plafó encarat a l'avinguda del Portal de l'Àngel.

Figura núm. 30



Josep Aragay: Estargit de "Dona portant dos càntirs", composició per a un plafó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Conservat al fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 31



Josep Aragay: "Dona portant dos càntirs", detall d'un plafó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Plafó encarat a l'avinguda del Portal de l'Àngel.

Figura núm. 32



Josep Aragay: "Poble amb dos campanars", detall d'un plafó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Plafó encarat a l'avinguda del Portal de l'Àngel.

Figura núm. 33



Josep Aragay: "Peixos en simetria", detall d'un plafó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Plafó encarat a l'avinguda del Portal de l'Àngel.



Figura núm. 34

Josep Aragay: Plafó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Plafó encarat al carrer Cucurulla i a tocar de l'edifici del Cercle Artístic.

Figura núm. 35



Josep Aragay: "Dona portant una gerra", detall d'un plafó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Plafó encarat al carrer Cucurulla i a tocar de l'edifici del Cercle Artístic.

Figura núm. 36



Benozzo Gozzoli, detall de "La vinya de Noè". Pintura al fresc (Camposanto). Postal comprada a Pisa, per Josep Aragay, durant el mes d'abril de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 37

Josep Aragay: "Gerra amb flors". Detall d'un plaó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Plaó encarat al carrer Cucurulla i a tocar de l'edifici del Cercle Artístic.



Figura núm. 38

Josep Aragay: "Poble amb un campanar". Detall d'un plaó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Plaó encarat al carrer Cucurulla i a tocar de l'edifici del Cercle Artístic.



Figura núm. 39

Josep Aragay : "Composició floral". Detall d'un plaó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Plaó encarat al carrer Cucurulla i a tocar de l'edifici del Cercle Artístic.



Figura núm. 40

Josep Aragay: Plafó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Plafó encarat al carrer Cucurulla.



Figura núm. 41

Josep Aragay: Estargit per a un plafó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Conservat al Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 42

Josep Aragay: "Dona caminant amb una gerra a sota el braç". Detall d'un plafó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Plafó encarat al carrer Cucurulla.



Figura núm. 43



Josep Aragay: "Gerra amb flors". Detall d'un plafó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Plafó encarat al carrer Cucurulla.

Figura núm. 44



Josep Aragay: "Pescadors". Detall d'un plafó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Plafó encarat al carrer Cucurulla.

Figura núm. 45



Afrodita de Milo (segle II aC.)

Figura núm. 46



Josep Aragay: "Dona portant una gerra", detall d'un plafó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918).

Figura núm. 47



Praxítel·les: Venus d'Arles (350-330 aC.)

Figura núm. 48



*Josep Aragay: Plafó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918).
Plafó encarat al límit de l'avinguda del portal de l'Àngel i del carrer Cucurulla.*



Figura núm. 49

*“Trident de Neptú
flanquejat per dos dofins”.
Relleu d'un capitell del
Panteó de Roma.*



Figura núm. 50

*Neptú amb un trident, flanquejat per
dos tritons, segons les escultures
executades per Giovanni Ceccanini,
a partir dels plànols de Giuseppe
Valadier (1823), a la Piazza del
Popolo de Roma.*

Figura núm. 51



Déu fluvial a la Piazza del Campidoglio de Roma (1588), segons l'escultura de Matteo Bartolani, en la qual trobem dos déus simètrics a banda i banda de la deessa Roma.

Figura núm. 52



Dos déus fluvials, disposats simètricament, custodiant la font del jardí Palazzina Farnese, segons les escultures de Giacomo da Vignola (1560).

Figura núm. 53



Dos "puttis" alats subjecten un medalló central amb la representació del difunt en un sarcòfag romà del segle III. Museus Capitolins de Roma.

Figura núm. 54



Dos "puttis alats" subjecten un medalló amb el cap de Medusa en una font del segle XVIII, construïda reaprofitant un antic sarcòfag romà, a la via Santo Stefano del Cacco de Roma.

Figura núm. 55



Josep Aragay: Plafó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Plafó encarat al límit de l'avinguda del portal de l'Àngel i del carrer Cucurulla.

Figura núm. 56



Relleu esculpit a la gran base de marbre dels "Decenalia" al forum romà, amb la inscripció: CAESARVI DECENALIA FELICITATER.

Figura núm. 57



Josep Aragay i Francesc Quer (1918): Gerra esmaltada en verd manganès, decorada amb fruites i amb el relleu d'un cavaller. Destinada a coronar la font de Santa Anna de Bracelona. Peça original conservada al Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 58



Josep Aragay i Francesc Quer (1918): Relleu d'un cavaller. Gerra destinada a coronar la font de Santa Anna de Bracelona. Peça original conservada al Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 59



Cràtera de marbre, exposada al Camposanto de Pisa. Postal comprada per Josep Aragay, durant el mes d'abril de 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 60



Cràtera romana del segle I, elaborada amb marbre del pentèlic. Museus Capitolins de Roma.

Figura núm. 61



Cràtera romana del segle I, elaborada amb marbre del pentèl·lic i decorada amb escenes bàquiques. Museus Capitolins de Roma.

Figura núm. 62



Cràtera romana del segle I, elaborada amb marbre del pentèl·lic i decorada amb una escena de les noces de Paris i Helena. Museus Capitolins de Roma.

Figura núm. 63



Cràtera romana del segle I, elaborada amb marbre del pentèl·lic. Centra la composició un baix relleu del trident de Neptú amb dos dofins. Museus Capitolins de Roma.

Figura núm. 64



Cràtera romana del segle I, elaborada amb marbre del pentèl·lic i decorada amb motius florals i vegetals. Museus Capitolins de Roma.

Figura núm. 65



Hubert Robert: "El dibuixant del Vas Borghese" (1775). Gravet.

Figura núm. 66



Detall de l'edifici del Palau de la Virreina de Barcelona, projectat per Manuel Amat i Junyent i construït entre 1772 i 1778.

Figura núm. 67



Font de la Galera, ubicada al peu del Palau Belvedere de Roma, atribuïda a Giovanni Vasanzio (1618-1620).

Figura núm. 68



Copes a la cornisa de la font de Santa Anna de Bracelona.

Figura núm. 69



Josep Aragay i Francesc Quer (1918): Tapa decorada amb fruites i rematada amb una pinya. Gerra destinada a coronar la font de Santa Anna de Bracelona. Peça original conservada al Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 70



Cinerari octogonal, amb una tapa circular rematada amb una pinya. Provenent d'una tomba excavada a la via Appia de Roma i conservada als Museus Capitolins de Roma.



Figura núm. 71

*Cortile della Pigna.
Museus Vaticans de Roma. Peces provinents de l'atri de l'antiga basílica de Sant Pere, construïda per Constantí l'any 326 i emplaçades al lloc actual per Maderno l'any 1607.*



Figura núm. 72

Dos paons bevent d'una gran copa. Fresc situat a la càmera funerària anomenada Cripta de Cleopatra, a l'Hipogeu de Tello, dins de les catacumbes anònimes de la Via Latina de Roma. Segle IV.



Figura núm. 73

Detall dels dos paons i la gerra decorada amb un relleu al "Cortile della Pigna". Museus Vaticans de Roma.



Figura núm. 74

Josep Aragay: Detall de dos paons en un plafó de ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918). Plafó encarat al límit de l'avinguda del portal de l'Àngel i del carrer Cucurulla.

Figura núm. 75



La font de Santa Anna en una fotografia del mes d'abril de 1918, pocs dies després de la inauguració dels plafons d'Aragay.

Figura núm. 76



L'any 1985 la plaça de Santa Anna i els carrers de la zona (Portaferrissa, Cucurulla, Comtal, Boters, Duran i Bas i Portal de l'Àngel) es converteixen en illa de vianants.

Figura núm. 77



Durant molts anys ha estat habitual veure els panells d'Aragay atapeïts de cartells publicitaris.

Figura núm. 78



Les rajoles de Josep Aragay també han estat el reclam d'alguna campanya publicitària i diversos reportatges.

Figura núm. 79



Figura núm. 80



El mes de gener de 2003, s'acabava la darrera restauració de la font de Santa Anna gràcies a l'Institut del Paisatge Urbà i qualitat de vida de l'Ajuntament de Barcelona. A la fotografia de l'esquerra podem veure les rajoles malmeses, anteriors a la restauració i, a la dreta, una imatge amb les rajoles restaurades.

6- L'ACTIVITAT CULTURAL I ARTÍSTICA A L'ENTORN DELS PRIMERS ANYS VINT (1918-1923)

6.1 Aragay i l'Escola Superior dels Bells Oficis

El 18 de maig de 1914, la Diputació Provincial de Barcelona assumia el projecte impulsat pel Consell d'Investigació Pedagògica (fundat el 1913), per crear l'Escola Superior dels Bells Oficis amb la idea de canalitzar la renaixença dels oficis d'art a casa nostra. Era la típica institució pedagògica noucentista. Emplaçada al carrer Urgell, número 187, de Barcelona, i ubicada dins les instal·lacions de l'antiga fàbrica Batlló, iniciaria oficialment les classes el primer d'octubre de 1915 (fig. 1 i 2). Tal com s'anunciava en el text fundacional, l'objectiu de l'escola era "formar personal apte per a la direcció artística dels obradors i manufactures d'art del nostre país. La seva missió principal és, en conseqüència, la de donar als seus alumnes una educació suficient per a presidir el fet constructiu, en el qual les formes neixen i es determinen, per a portar-les a un resultat estètic."¹ L'escola, segons el mateix text, naixia amb la ferma voluntat de recuperar, preservar i consolidar "la tradició dels bells oficis manuals que tanta glòria havien donat a afortunades ciutats i nacions". Les especialitats que s'hi impartien estaven dividides en les següents branques: Arts de la Terra, Arts de la Fusta, Arts del metall, Arts del Teixit i del Cuiro, Art del Jardí i Art d'Escultura Arquitectònica. Aquest renaixement artesanal, a més, dignificava la tasca del tècnic artesà: "l'artista noble, l'artista dels oficis, constitueix ja avui un dels tipus socials més selectes, i cada dia anirà essent-ho més". La figura del tècnic artesà es presenta, així, com l'antítesi del "pseudointel·lectualisme oficinesc i llibresc" que, segons els impulsors del text, "temptava les vocacions de la joventut amb la fal·laciosa esperança de pervindres de semi-oci i de senyoria."

Joaquim Folch i Torres –un dels grans impulsors del projecte– assegurava des de "La Pàgina Artística de la Veu", en un article "promocional", que al redós de l'Escola s'aixecaria "tot un món d'indústries artístiques que, alliberades definitivament de l'esclavitud certa i forçosa que avui les té atuïdes, transformaran en un temps no llunyà la faç de la nostra terra."² Folch i Torres, emmirallat en la tasca que es realitzava en aquest sentit, en altres països d'Europa (sobretot en models anglesos com ara el Col·legi Reial d'Art de Londres³), defensava el fet d'organitzar "amb la major perfecció possible les ensenyances tècniques que han fet forts altres països", tot criticant l'estat espanyol des d'on no es creia en la d'implantació d'Escoles Tècniques. Catalunya, amb un esperit innovador i modernitzador, s'havia de desmarcar de

¹ DIPUTACIÓ DE BARCELONA, *Escola Superior dels Bells Oficis*, Barcelona, 1915. Vegeu, també: FLAMA (Joaquim Folch i Torres), "L'Escola Superior dels Bells Oficis", "Pàgina Artística de la Veu". *La Veu de Catalunya*, núm. 297, de 23 d'agost de 1915.

² FLAMA (Joaquim Folch i Torres), "L'Escola Superior dels Bells Oficis", "Pàgina Artística de la Veu". *La Veu de Catalunya*, núm. 297, de 23 d'agost de 1915.

³ Vegeu VIDAL i JANSÀ, Mercè: *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*. Biblioteca Abat Oliva. Institut d'Estudis Catalans. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, novembre de 1991, pàg. 146-147.

l'immobilisme de l'estat, i havia de seguir, per tant, l'exemple dels països més civilitzats:⁴ “En altres indrets del món –els més civilitzats– l'ensenyança tècnica ve ja preparada de l'escola primària on l'infant ha après de no separar mai el pensament de l'acció, la idea del fet, i ha experimentat pràcticament els resultats de la pròpia iniciativa, única manera de fer-lo perseverant en la tasca que l'ha de fer home.”

La premsa artística barcelonina, com no podria ser d'altra manera, es va fer ressò del projecte i en va fer la màxima difusió. A “La Pàgina artística de la Veu”, dirigida per Joaquim Folch i Torres, es van publicar els fragments més rellevants del “Projecte per la creació de l'Escola”, extrets del fascicle que havia editat la Diputació en clau informativa i promocional. En el text es desplegaven els eixos vertebradors del projecte, com ara “L'objecte de l'Escola”; la “Divisió general dels coneixements que rebrà l'alumne”; la “Conveniència de l'Escola”; les “Branques d'oficis que floriran a l'Escola”; “L'Escola i la vida artístico-industrial del país”; “Els mètodes d'ensenyança”, i un desplegament, per capítols, dedicat a cadascuna de les especialitzacions. El text, entre tantes altres coses, deixava ben clara la necessitat que l'administració pública assumís aquest repte:⁵ “A Catalunya tenim, en alguns bells oficis, les tradicions més envejables, unides al més lamentable present. No podem confiar la restauració d'aquelles a la espontaneïtat de l'interès privat i de l'aprenentatge. Una intervenció de l'acció pública és indispensable, és urgent...”. L'escola, a més, era presentada com una eina activa, útil, real, vinculada a les necessitats i a les demandes industrials del país:⁶ “L'Escola deu ésser viva, empalmada a la realitat industrial del país, actuant com a centre impulsor d'ella, anant al davant i patrocinant totes les iniciatives, fonent-se en el conjunt de les activitats que li han donat la raó d'existència, responent a la realitat d'aquestes i anant a crear realitats millors.” Cal dir, a més, que amb la intenció de fer extensiu aquest aprenentatge als “obriers d'art”, es creava L'Escola Tècnica d'Oficis d'Art que, en les mateixes instal·lacions i fora dels horaris laborals, es dedicaria a la formació d'operaris especialitzats que volguessin perfeccionar i ampliar els seus coneixements tècnics.

La diversificació dels estudis –com ja hem apuntat– comptava amb l'especialització de “Les Arts de la Terra”, i és en aquesta disciplina vinculada al món de la ceràmica, on Josep Aragay acabarà jugant un paper destacat. Aquesta modalitat comprenia l'aprenentatge dels següents oficis: ceràmica de revestiments, gerreria (faiances, porcel·lanes, gres...), vidrieria, vidrieres de color i esmalts. El responsable d'aquesta àrea era el professor francès, Alexandre Bigot, doctor en Ciències Químiques per la Universitat de París i gran expert en ceràmica. El màxim col·laborador de Bigot era l'enginyer Ramon Oliveres i Massó, catedràtic de l'Escola d'Enginyers Industrials de Barcelona i especialista en Química. Bigot, que va ser pocs anys a l'escola, seria substituït per Francesc Quer.

⁴ FLAMA (Joaquim Folch i Torres), “L'Escola Superior dels Bells Oficis”, “Pàgina Artística de la Veu”. *La Veu de Catalunya*, núm. 297, de 23 d'agost de 1915.

⁵ FLAMA (Joaquim Folch i Torres), “L'Escola Superior dels Bells Oficis”, “Pàgina Artística de la Veu”. *La Veu de Catalunya*, núm. 297, de 23 d'agost de 1915.

⁶ FLAMA (Joaquim Folch i Torres), “L'Escola Superior dels Bells Oficis”, “Pàgina Artística de la Veu”. *La Veu de Catalunya*, núm. 297, de 23 d'agost de 1915.

En crear l'Escola, el nom d'Aragay també sonava entre els candidats a ocupar una plaça com a professor de ceràmica. Encara a Itàlia, i assabentat pel seu germà que Jaume Bofill, des de l'Ajuntament, havia proposat el seu nom, Aragay escriu a Bofill, des de Roma, per agrair-li el gest que havia tingut, novament, vers la seva persona:⁷

“El meu germa m’ha escrit dientme tot quan vos li habieu dit referent a lo de la catedra de cerámica i jo us prometo tenirho en compte i us en donc les gracies. No podeu pensar l’efecte consolador que m’ha fet el saber que vos seguieu interesantvos per mi i jo us prometo amb tota l’anima que fare tot lo humilment possible per ferme digne del vostre interes fent obres que mereixin la consideració que no tinc encara merescuda.”

Josep Aragay s’havia fet un nom com a ceramista. L’èxit de les seves exposicions en aquest camp i el treball que acabaria realitzant a la font de Santa Anna avalaven sobradament el seu recorregut. La seva persona, a més, gaudia d’un reconeixement màxim a nivell polític, és a dir, el del mateix Jaume Bofill i Mates, que fins aleshores havia estat regidor de cultura de l’Ajuntament de Barcelona i que el 1919 fou diputat de la Mancomunitat de Catalunya i formà part del consell de pedagogia, de l’oficina d’estudis jurídics i de l’Institut d’Estudis Catalans. A nivell artístic, Aragay tenia la confiança del seu mestre, Francesc d’Assís Galí, nomenat director de l’Escola Superior dels Bells Oficis i que va ser un dels grans instigadors del projecte, així com la de l’amic Josep Llorens Artigas, que n’era el secretari.

Així, el dia 22 de març de 1918, Josep Aragay ingressava oficialment com a Professor d’Estudis Gràfics de Ceràmica i Projectes, a l’Escola Superior de Bells Oficis. En el document (fig.4), degudament signat pel secretari de l’Escola, Josep Llorens Artigas, pel seu director, Francesc d’A. Galí, i pel mateix Josep Aragay, s’especifica la data del nomenament i l’assignació econòmica anual que rebria el nou professor:⁸

“En Francesc d’A. Galí i Fabra, Director de L’ESCOLA SUPERIOR DELS BELLS OFICIS de l’Excma. Diputació provincial de Barcelona:
FAIG CONSTAR que En Josep Aragay Blanchar, nomenat Professor d’Estudis Gràfics de Ceràmica i Projectes, d’aquesta Escola, amb l’assignació de dues mil pessetes anuals, per acord de l’Excma. Diputació provincial de Barcelona del dia vint-i-dos de maig de mil noucents divuit, ha pres possessió d’aquest càrrec...”

El nivell d’exigència era alt i l’ingrés a l’escola comportava un grau de preparació important per part de l’alumnat. Els aspirants que volien cursar la modalitat de les “Arts de la Terra” (que durava tres anys) havien d’acreditar uns coneixements que serien comprovats a través d’un examen o mitjançant l’acreditació acadèmica corresponent. Segons el document editat per la Diputació, els coneixements requerits als alumnes eren els següents: Aritmètica

⁷ Carta de Josep Aragay a Jaume Bofill i Mates. Roma, 2 de novembre de 1916.

⁸ Nomenament de Josep Aragay i Blanchar com a Professor d’Estudis Gràfics de Ceràmica i Projectes a l’Escola Superior dels Bells Oficis, el 22 de març de 1918. Document conservat al Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

i Geometria (Batxillerat); Dibuix lineal; Física (Facultat de Ciències); Química general (Facultat de Ciències); Exercicis de Gramàtica catalana i castellana i Traducció del Francès. L'alumne –que havia d'estar proveït de tots aquests coneixements– hauria de cursar un primer curs de Química ceràmica, dedicada al coneixement i l'anàlisi dels materials i a les pràctiques de taller i laboratori. També s'impartien classes de Dibuix general i Colorit, Modelat i Història general de l'Art. Aquestes classes estaven destinades a l'educació estètica de l'alumne i a dotar-lo dels mitjans per a l'expressió de les formes i ornamentacions. El curs era completat amb una assignatura de Geometria Descriptiva, Perspectiva i Ombres. El primer any acabava amb les "Pràctiques de taller" amb les quals l'alumne es familiaritzaria amb les eines, les màquines, els forns (fig. 3) i tot l'utilitatge utilitzat per desenvolupar l'ofici amb garanties. Durant el segon any es prosseguien els estudis de Química ceràmica, Dibuix artístic, Modelat i Història general de l'Art. Així mateix, l'alumne, realitzaria un curset especial d'Història i Concepte de les Arts de la Terra. Paral·lelament, assistiria a l'aula d'Estudis gràfics, de la qual n'era el màxim responsable Josep Aragay. Segons es desprèn del document editat per la Diputació, en el curs d'Estudis Gràfics:⁹ "l'alumne portarà els seus coneixements de dibuix, història i estètica a una solució artística concreta, fent estudis de modificació de formes en vistes a l'exornació ceràmica, d'acord amb les tècniques de l'ofici, i preveient els resultats d'aquestes, que haurà començat ja de conèixer en el curs anterior de Pràctiques de taller i Laboratori." Dins la mateixa aula s'hi impartirien:¹⁰ "estudis gràfics sobre models o exemples històrics donats per la classe de Història i de Concepte de les Arts de la Terra i estudiats teòrica i històricament en ella, així com altres estudis referents al paper i lloc de la Ceràmica i la Vidrieria dins de l'arquitectura, la seva situació en els grans i petits monuments per a conèixer bé les condicions dins de quals ha de desenrotllar-se." La "classe d'Aragay" vindria a ser (en teoria) una ampliació pràctica de la classe d'Història, i una preparació per a la classe de Projectes, de la qual, també n'era el responsable. Durant el segon curs es prosseguien les pràctiques de taller i de laboratori, amb obres de modelat i treballs al forn, fent proves de vernissos i esmalts, de resistència dels colors al foc, etc.

Durant el darrer curs, l'alumne continua assistint a la classe de Química ceràmica a la qual aniran adjunts uns Estudis de maquinària i instal·lacions industrials. També continuen les classes de Dibuix general i Colorit i Modelat. A l'aula de Projectes, responsabilitat d'Aragay, l'alumne –proveït de tots els coneixements que li han estat ensenyats al llarg de la carrera– es dedicarà a la creació d'objectes ceràmics o també de vidres, vidrieres de color i esmalts. Amb la projecció d'aquests objectes, l'alumne haurà de fer-ne els models i els plànols necessaris per a l'execució i adjuntar-hi, encara, l'elaboració d'un pressupost. Amb tots aquests elements, l'alumne assisteix al taller on, sota la seva direcció, s'executarà el propi projecte tenint al seu càrrec la funció directiva i havent de resoldre, en conseqüència, totes les dificultats que es presentin (sempre amb l'ajut i el consell del professor o del mestre de

⁹ DIPUTACIÓ DE BARCELONA, *Escola Superior dels Bells Oficis*, Barcelona, 1915. Vegeu, també: FLAMA (Joaquim Folch i Torres), "L'Escola Superior dels Bells Oficis", "Pàgina Artística de la Veu". *La Veu de Catalunya*, núm. 297, de 23 d'agost de 1915.

¹⁰ DIPUTACIÓ DE BARCELONA, *Escola Superior dels Bells Oficis*, Barcelona, 1915. Vegeu, també: FLAMA (Joaquim Folch i Torres), "L'Escola Superior dels Bells Oficis", "Pàgina Artística de la Veu". *La Veu de Catalunya*, núm. 297, de 23 d'agost de 1915.

pràctiques). L'alumne acabarà la carrera amb l'assistència als altres tallers i laboratoris més afins a la seva especialitat, per tal d'adquirir una idea global i transversal de totes les arts. Finalment, el seu treball serà valorat per un tribunal i, en aquest cas, li serà lliurat el títol de "Director de les Arts de la Terra".

6.2 El pla pedagògic de Josep Aragay

Aragay, que havia estat ocupant la plaça de forma interina durant uns mesos, va haver de presentar un "pla pedagògic" davant del jurat que, finalment, havia de proveir aquella plaça de professor. En el Museu Municipal Josep Aragay es conserva el text manuscrit que l'aspirant va defensar davant del tribunal. Aquest document inèdit –que donat el seu interès, i malgrat la seva extensió, anirem reproduint a continuació– és un testimoni excepcional per conèixer el mètode tècnic i pedagògic que va utilitzar durant la seva etapa com a docent. Aragay, de fet, presenta aquest pla basant-se en tot allò que ja ha anat desenvolupant a partir de la pròpia experiència durant el període d'interinatge, la qual cosa el situa en una posició de força a l'hora de defensar el propi mètode. Segons Aragay "l'experiència dels fets" dóna la raó als seus plantejaments:¹¹

"Quan vareig encarregar-me interinament de la catedra de decoració ceràmica de l'escola dels Bells Oficis sol·licitat pel seu Director, i abans d'acceptar-la vareig pensar i estudiar lo mes acuradament possible els medis que jo creia mes pertinents per a optenir en aquest ram els beneficis majors que tota escola desitja per els seus deixebles. El tal plan es el que he anat desenrotllant fins avuy i el qual sembla confirmarse i ferse mes evident en l'experiencia dels fets acomplerts que no pas en les llums obscures de la meva propia inteligencia perque de tal manera la realitat supera la imatge que jo d'ella m'havia format que puc dir que els aconteixements no solament me donen la rao sino que van mes enlla per els camins de la exelencia dels bons resultats i de les bones obres."

Aragay proposa un mètode d'aprenentatge gradual, a través del qual, pretén desvetllar les "dots d'harmonia dels deixebles" i el "veritable camí de l'estilització" en la decoració de la ceràmica. Primer els farà decorar les peces únicament amb formes geomètriques i, una vegada superat aquest primer pas, els caldrà incorporar motius florals. Aquesta concepció decorativa, que està en sintonia amb la ceràmica lineal de l'antiga Grècia, donarà pas, tot seguit, a la representació de les primeres "formes vives", les bèsties. Amb aquest procediment gradual, quan el deixeble representa les primeres "bèsties" tendeix, per inèrcia, a l'estilització (tal com feien els grecs). D'aquesta manera, les figures geomètriques i les imatges animals es trobaran en perfecta harmonia. I quan els deixebles passen, finalment, a la incorporació de la figura humana, aquests aniran deixant poc a poc la disciplina geomètrica per

¹¹ ARAGAY, Josep: Manuscrit original conservat al Museu Municipal Josep Aragay de Breda. "Els orígens i les conclusions. El mètode", pàg. 2.

representar les figures amb els seus volums i el seu entorn natural. Arribats a aquest punt, doncs, tal com diu Aragay, és molt difícil que el deixeble oblidés el “llevat antic” i “l’antic ritme” que l’ha guiat des del principi, és a dir, la proporció, la simplicitat, la claredat, l’ordre, la mesura i la distribució de les figures geomètriques inicials. Josep Aragay exposa el desenvolupament d’aquest mètode en els següents termes:¹²

“El meu plan consisteix en simplificar tot lo possible els primers passos del deixeble tot i obligarlo a una limitacio que’l faci comportar segons els bons principis d’una norma segura i clara sense necessitat d’omplirli el cap de prejudicis. En lloc de parlarli d’estilitzacio prematura de les formes vives el faig decorar els primers objectes amb formes geometriques amb llibertat absoluta. No es estrany trovarse amb el cas de que el primer objecte ja sia perfectament armonic car les dificultats oposades en el seu camí son el minim de les que poden presentarse a un decorador. Quant el deixeble es trova aixis en posseccio de la ciencia d’omplir una superficie amb justa correspondencia dels plens i dels espais i esta ben ple del sentit de correspondencia i continuïtat que resulta de la repeticio i desenrotllo de les seves figures geometriques es ja tal el seu sentit d’ordenacio i de mesura i de distribucio que considerant que els motius de la Flora no poden destruirli ni desposeirlo de lo obtingut el faig entrar a representar en les peces ceramiques junt amb figures geometriques les flors que ell mateix escull. Aquest pas es per ell casi un pas insensible ja les figures geometriques s’havien convertit en estrelles i fins en figures que podien semblar flors are fa flors que li semblen figures geometriques. Si la geometria semblava humanitzarse sota el seu pincell cercant una realitat mes viva, are la vida sembla ordenarse per semblar mes perfecte mes rimada mes estilitzada.

A partir d’aixo ja l’instint de la decoracio es del tot desvetllat. El deixeble ha obtingut i ha gustat una armonia i una claredat d’espresio que es dificil que abandoni del tot això deixara llevat etern en el seu camí com la ceramica lineal de la grecia i les amfores de Diphilon el varen deixar en tot el desenrotllo posterior de la ceramografia grega. El deixeble cercava despres d’inquibir la fauna en aquest concert d’armonia de les figures geometriques amb la flora i es are que se li presenten per primera vegada i d’una manera natural les dificultats majors per arribar a incorporar en el ja ordenat mon de decoracio les formes vives de les primeres vesties. El deixeble estilitza. Estilitza per instint i per necessitat i no perque jo li hagi dit fins que trova tan les seves imatges geometriques i animades en bon concert.

¹² ARAGAY, Josep: Manuscrit original conservat al Museu Municipal Josep Aragay de Breda. “Els orígens i les conclusions. El mètode”, pàg. 2-4.

Aixis els deixebles arriben a representar la figura humana damunt dels objectes afluixant de mica en mica el cordo de l'antiga disciplina geometrica pro no oblidant mai l'antic ritme ahon reposa la base d'una decoracio ben entesa ben en consonancia amb l'objecte, ben d'acord amb totes les seves parts i ben propiament decorativa.

Encara per fi el deixeble podra anar mes lluny podra representar les figures en l'espai i amb els seus volums i el cel i la terra i tot l'espectacle que el mon ha donat als seus ulls i aqui es la fi. Pot decidir amb llibertat de tot lo que vol, de tot lo que sent de tot lo que desitja pro ja es dificil que oblidi el llevat antic. Es dificil que no's recordi del encant admirable de proporcio i de claretat de les seves figures geometrices i es imposible que el seu judici no reclami a tota decoracio per lliure que sigui aquella armonia simple que ha tastat de bon jorn. Les seves mateixes obres lo faran de mestre i no'l deixaran mai pintar sobre una amfora com damunt de un tros de paper una cosa deslligada dels fins veritables de la decoracio.

Veus aqui el procediment que jo he cercat per desvetllar en el deixeble d'una manera natural les seves dots d'armonia. Trobar l'armonia entre dugues figures geometrices es cosa facil i mes cosa facil encara es gustar l'armonia que ve de la repeticio acompassada de la mateixa figura tot al entorn de les formes ceramiques.

Es aquet al meu entendre el camí veritable de la bona estilitzacio i el camí que ha de du el deixeble a reclamar entre les imatges eterogenies de les ultimes representacions decoratives aquella armonia i aquell acort que va gustar en la seva decoracio lineal i geometrica.”

Aquest procés d'aprenentatge gradual, destinat pròpiament a les formes de representació, tindrà una aplicació paral·lela en la utilització de les diferents tècniques decoratives sobre ceràmica. Cada material (engalves, esmalts...) tindrà una aplicació concreta segons sigui la finalitat decorativa:¹³

“Aixo es logra comensant per aquelles materies mes caracteristiques de la ceramica i finir per aquelles que son mes pictoriques. Comensar per aquelles que obliguen mes a l'estilitzacio i acabar per aquelles que faciliten mes la representacio so es a dir executar les figures geometrices amb els procediments mes rudimentaris i guardar per la figura humana els mes duptils i complexes.”

¹³ ARAGAY, Josep: Manuscrit original conservat al Museu Municipal Josep Aragay de Breda. “Els orígens i les conclusions. El mètode”, pàg. 1.

Aragay concreta la pràctica d'aquest sistema –en el qual cal ajustar cada tècnica segons allò que cal representar–, especificant els materials que seran utilitzats en cada cas, segons sigui el nivell de concreció, estilització o de lliure expressió. Tot i que en destacarà l'aplicació, evitarà la utilització dels materials més "luxosos".¹⁴

"Sistema gradual del empleu de les distintes materies ceramiques seguint un ordre pario al plan anterior.

Esgrafiati sobre engalva procediment purament lineal i de caracter mes primitiu. 2 engalves de colors, 3 esmalts juxtaposats qual tecnica obliga necessariament a la mes perfecta estilitzacio no solament de les figures sino dels espais. Aqui la corda seca el tubatge etc i com a final pintura sobre l'esmanlt d'estany ahont els recursos materials corresponen directament amb les llivertats de representacions fins a la lliure pintura. Els reflexos metalics la pintura sota coverta i altres procediments puerils i sumtuosos son ensenyats com a recursos pro ne tenen participacio en la base pedagogica del meu sistema. Son un luxe."

Un altre dels aspectes desenvolupats per Josep Aragay en el seu "pla pedagògic" fa referència al tractament de les formes. Aragay, sobretot, destaca la importància de les peces elaborades al torn, ja que aquestes, donada la seva simplicitat constructiva, tendeixen per si mateixes a l'estilització. L'artista posa en contrast la senzillesa de les peces tornejades –les quals tenen com a elements "afegits", només, les parts estrictament necessàries (el broc i les nances)–, i les posa en contrast amb aquells models que, segons ell, han estat elaborats i ornamentats de forma capriciosa:¹⁵

"En quant a les formes crec i aconsello les que dona el torn (1). Dic que les primeres formes foren inventades per contenir els liquits com un bol cencil crec que anaven alcansanse i cloense de la bora perque no's vessesint i fossin mes portatils una vegada plens els hi faig entendre la logica micio del broc i de les nances i de la gran logica amable del canti i a partir d'aixo la molta part de caprici que les ha fet evolucionar de vegades fins a lo absurd.

(1) perque ja d'elles mateix en duen un ritme una norma i una estilitzacio propia a lo qual repugnen certs capricis i desviacions poc recomanables i en quan a les formes vingudes de l'esculptura ó a altres idees de cubisme crec que encare que n'hi hagin de bones no poden donarse per exemplars ni contar dins de una base pedagogica ahont al meu entendre solament hi han de contar les idees primeres que fan la base de la seva substancia. La esculptura com la

¹⁴ ARAGAY, Josep: Manuscrit original conservat al Museu Municipal Josep Aragay de Breda. "Els orogens i les conclusions. El mètode", pàg. 1.

¹⁵ ARAGAY, Josep: Manuscrit original conservat al Museu Municipal Josep Aragay de Breda. "Els orogens i les conclusions. El mètode", pàg. 4.

pintura ha de decorar les formes no alterant en molt el gran ba i be regular de les formes del torn.”

Aragay també dedica un capítol a la “decoració plana o mural”, és a dir, al tipus de composició elaborat amb rajoles. La decoració dels plafons ceràmics, a diferència de les peces corpòries, tornejades, presenta algunes dificultats que Aragay vol transmetre als alumnes. De la mateixa manera que en la decoració de les peces en volum cal cenyir-se a les proporcions de la peça en qüestió, en les composicions murals cal tenir en compte, sobretot, les línies que formen el quadriculat de les rajoles. Cal, per tant, fer un plantejament previ per evitar que les juntes de l'enrajolat entorpeixin les línies més importants de la representació com les que defineixen una cara o un ull. Aragay desenvolupava aquesta qüestió en els següents termes:¹⁶

“La decoracio dels objectes ceramics esta subjecta a dugues normes absolutes i invariables. La una es la forma de les superfícies ahont es traçada i l'altra es la mateixa utilitzada per aquesta representacio. De l'una cosa i de l'altre en depen en absolut l'aspecte de la decoracio porque encara que molt queda al albir del artista res podra fer ell contra aquestes dugues bases essencials de la seva presencia, a les quals ell es deu i deu procurar no anar contra d'elles sino d'acort amb elles exaltar els beneficis de cada una amb els propis recursos. (no estaria be per exemple representar damunt d'un objecte petit figures massa grans que donant la volta al objecte ocultessin el cap per una vanda i la cua per l'altre fent impossible que tal figura sigui considerada tota a la una. Ni fora bo sacrificar cada una de les materies ceramiques imitant amb l'una lo que es propi de l'altra).

La decoracio plana o mural ens alivia de un dels problemes que's plantegen en la decoracio corporea deixant pero en peu l'altra i de la primera no ens en alivia del tot porque sent ella composta a peces uniformes el format i el tamany d'aquestes peces i les lineas que queden entre elles han de ser tingudes en compte de manera d'evitarne els prejudicis i aprofitarne el repartiment (no estaria be fer per exemple que una d'aquestes linies atraveses una cara i fora pitjor que un encreuament de dites linies coincidis amb un ull).

De totes maneres aqui es ahont es menor sencible la diciplina del ofici i de la estilitzacio porque es aqui ahont la decoracio ceramica s'acosta mes a la pintura convertinse en una tecnica de pintura mural per l'intemperie.”

Aragay conclou l'exposició del seu pla pedagògic destacant com a fonamental la llibertat creativa del deixeble. Es mostra molt sensible al fet que la intervenció del professor pugui coartar aquesta llibertat i que l'alumne, en conseqüència,

¹⁶ ARAGAY, Josep: Manuscrit original conservat al Museu Municipal Josep Aragay de Breda. “Els orígens i les conclusions. El mètode”, pàg. 5-6.

s'acabi convertint en un simple "imitador". Segons Aragay: "el deixeble n'es el motor i el mestre el timó". I és en aquest sentit que creu que les qualitats de l'alumne sempre estaran per sobre de les orientacions del mestre ja que, tal com diu: "es millor el moviment sense direcció que la direcció sense moviment." Tot plegat, també, té molt a veure amb allò que Aragay havia desenvolupat a *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*, quan dedicava una part important de l'assaig a combatre, precisament, les pràctiques "d'imitació" pròpies de l'academicisme. Aquest fet, com ja hem anat veient, és un tema que preocupa a Aragay, que apareix sovint en les seves teoritzacions i que, per tant, intentarà portarà a la pràctica coherent amb el propi mètode:¹⁷

"Aquet es me sembla el camí mes llogic per educar un deixeble ordenatli l'aprenentatge de tal manera que alhora que educa les seves mans eduqui tambe la seva concepcio ordenantla, desenrotllantla a partir d'una norma que no sia escolastica limitanli en certa manera el camp d'accio pro no limitanli l'accio, ragatejanli els recursos pero sense regatejarli la llibertat fins arribar alla ahont no's regateja ni la llibertat ni els recursos.

No se fins a quin punt es possible aumentar els beneficis de mestre a deixeble sense deixarli o regalarli les solucions propies, cosa que te apariencia de gran generositat pro que converteig al deixeble en imitador. Jo no crec en això. Si fos dat comparar una escola amb un navili, diria que'l deixeble n'es el motor i el mestre el timo. Solsament d'una compenetracio i d'un funcionament regular d'aquests dos factors ne pot neixer la veritable ruta que ha de durnos al port del avenir. El mestre pot doncs respondre de la direccio pro no de la fi. Diferentes vegades se m'ha acudit que lo principal en una escola eren els deixebles y no els mestres perque crec que es millor el movimen sense direccio que la direccio sense moviment.

En cap cosa com amb les arts pot dirse això perque si be les ciències passen del un home al altre i de un temps a l'altra les arts neixen i es desenrotllen nomes en determinats esperits i no van de pares a fills ni de mestres a deixebles sense guanyar ni perdre sino que nomes poden viure alla ahont son capasses de neixer.

Aquest es doncs el plan que duc a consideracio del jurat encarregat de fallar la seva validesa al qual jo dic per endavant que no'm fio tant d'ell com del privilegi que'ls deixebles tindran de natura el qual privilegi es dever meu descobrirlo i fomentarlo primer que ningu cercant i apreciand en ell aquells favors de la divina gracia molt primer i molt per damunt dels favors humilissims que jo puc oferirlos."

¹⁷ ARAGAY, Josep: Manuscrit original conservat al Museu Municipal Josep Aragay de Breda. "Els orígens i les conclusions. El mètode", pàg. 6-7.

Amb la defensa d'aquest pla pedagògic Josep Aragay obtenia, oficialment, la plaça de "Professor d'Estudis Gràfics de Ceràmica i Projectes". Aragay va ser professor de l'escola fins el 1923, l'any del cop d'estat de Primo de Rivera i el mateix any que es clausurava l'Escola i que tots els seus professors eren destituïts a causa del conegut afer Dwelshauvers, del qual ja en parlarem més endavant. Durant aquest curt període de temps (1915-1923), van arribar a passar per l'escola una bona colla de professors, dels quals, a més del director i del secretari, podríem citar: Esteve Monegal, Joaquim Folch i Torres, Feliu Cadellach, Ramon Reventós, Nicolau Maria Rubió i Tudurí, Alexandre Bigot, Tomàs Aymat, Ramon Sunyer, Rafael Solanic, Ramon Oliveres, Francesc Quer, Josep Ugarte, Antoni Serra, Feliu Elias, Ferran Tarragó, etc.

Cal dir, com a curiositat, que el mes d'abril de 1921 Aragay obtenia un augment de sou (fig. 11 i 12), passant d'una retribució de 2.000 pessetes a una de 3.000 pessetes anuals¹⁸. Durant els darrers anys de docència, Aragay feia equip amb Antoni Serra, que es va incorporar a l'escola el 1921, i amb Ramon Oliveres, que hi era des del principi. Serra entrava en substitució del jove professor basc Josep Ugarte, que havia exercit com a docent durant un any, després de la renúncia de Francesc Quer. D'aquesta manera, Oliveres continuava impartint l'assignatura de Química Ceràmica, Serra s'ocupava de les Pràctiques de Ceràmica i Aragay seguia amb les classes d'Estudis gràfics i Projectes. Segons explica Francesc Xavier Puig i Rovira, en un estudi dedicat als Serra i la ceràmica d'art a Catalunya: "la compenetració entre els tres professors era intensa, completa i coordinada."¹⁹

Tal com Aragay argumentava en el seu pla pedagògic, calia estar atent al fet que la influència del professor no afectés la creativitat individual dels alumnes. Tot i que va ser molt curós en aquest sentit, no podem passar per alt, tampoc, que algunes de les peces elaborades col·lectivament pels deixebles, porten encunyada la mà del seu mestre. Aquest és el cas, per exemple, d'un gran tabor (de 75 cm d'alçada), executat pels alumnes de l'escola, sota la direcció d'Aragay, en el qual la influència del mestre és més que evident. En aquesta peça policroma, decorada en registres horitzontals, es desplega tot l'imaginari artístic d'Aragay. No hi falten uns genets muntant els respectius cavalls, ni una galeria porticada amb columnes jòniques –que recorre tot el perímetre de la peça–, en la qual, una "col·lecció" de figures típicament "aragaiesques" es mouen, amb tota la gràcia, davant l'amabilitat d'un paratge assuavit de muntanyes que ens torna a portar records de la Toscana (fig. 6).

Tanmateix, però, aquesta peça resumeix molt bé el mètode gradual d'aprenentatge utilitzat per Aragay. Així, en les diferents franges decoratives, es

¹⁸ En un document (conseguit al Museu Municipal Josep Aragay de Breda) signat pel director de l'escola, Francesc d'Assis Galí; el secretari, Josep Llorens Artigas i pel mateix Josep Aragay, s'especifica el següent acord: "En Francesc d'A. Galí i Fabra, Director de l'ESCOLA SUPERIOR DELS BELLS OFICIS de la Mancomunitat de Catalunya; FAIG CONSTAR que en Josep Aragay Blanchar, Professor d'Estudis Gràfics de Ceràmica i Projectes, d'aquesta Escola, ha pres possessió del sou de tres mil pessetes anuals, que, per acord del Consell Permanent de la Mancomunitat de Catalunya, del dia 21 d'abril de 1921, li ha sigut assignat, a comptar des del dia primer de l'esmentat mes d'abril..."

¹⁹ PUIG I ROVIRA, Francesc Xavier: *Els Serra i la Ceràmica d'Art a Catalunya*. Ed. Selecta, Barcelona, 1978, pàg. 54.

diferencien clarament els quatre nivells de representació que han de guiar aquest procés de gradualitat. Tenim, d'entrada, una majoria de registres geomètrics que omplen bona part de la peça, en una combinació acurada de rombes, cercles o triangles. Així mateix, l'alternança de tres registres dissenyats amb diferents motius florals, i una única sèrie decorada amb la imatge repetida d'uns animals alats, suposen la incorporació de les solucions decoratives del segon i el tercer nivell proposat per Aragay (la diferència de qualitat en la representació dels animals alats ens fa evident que la decoració de la peça va passar per diferents mans). Finalment, dos registres figuratius que ocupen la part central i més ampla de la peça, s'integren harmònicament al conjunt tot mantenint la idea de seqüencialització que tenen els dissenys anteriors. La banda més ampla de la peça, on hi ha la galeria porticada i les figures, manté el ritme i l'harmonia dels altres registres gràcies a la repetició equidistant de les columnes i a la distribució ordenada dels diferents personatges. En l'altre registre figuratiu, sota una successió d'arcs de punt rodó, s'alterna una seriació de personatges (tots ells agenollats, suposem que per qüestions d'espai) i la representació d'unes flors.

Amb aquest joc d'alternances s'aconsegueix, per "contagi", l'estilització i l'harmonia desitjades. Així, mentre la geometria dels primers registres imposa un ritme, un ordre i una mesura a les representacions florals, aquestes, alhora, donen vida a unes formes animals dominades, igualment, per la senzillesa, la claredat, la concreció i la simplicitat. Aquestes formes, en el darrer nivell, s'humanitzen sense perdre cap de les qualitats heretades dels registres anteriors.

Les peces decorades per Aragay durant l'etapa de l'Escola Superior dels Bells Oficis mantenen, independentment de la tècnica utilitzada, un esperit i una iconografia típicament noucentistes. Així, per citar altres exemples prototípics, ens podem referir, en aquest sentit, a un petit gerro (fig. 5) decorat amb unes figures femenines, sensuals, estilitzades i representades en primer terme amb unes gerres que, com a únic i principal atribut, reposen als seus peus. Les dones, en posició de conversa, seran representades, una vegada més, al davant d'un paisatge de turons ondulants, un campanar de teulada punxeguda i unes orenetes que voleien a la part més alta. Un fons molt semblant el podem trobar, també, en un plat, de 1923, dedicat a Miquel Colom Cardany (fig. 9) (segons la inscripció que apareix envoltant dues figures, a la part superior). Aquesta peça és presidida per dos personatges masculins en suspensió, que subjecten un escut ornamentat amb motius vegetals. Aquest esquema el podríem emparentar amb el plafó principal del la Font de Santa Anna (amb els dos personatges subjectant el trident) i amb molts dels dibuixos publicitaris – típics d'Aragay – en què dues figures flanquegen les lletres de l'anunci o de la il·lustració principal utilitzada com a reclam. Aquest joc de simetries, presidit per un element central, havia estat utilitzat per Aragay, indistintament, en la decoració de molts plats de ceràmica i moltes il·lustracions gràfiques. Així, per exemple, en un cartell d'aquesta etapa (1921), amb motiu d'una exposició del joier i amic, Jaume Mercadé, utilitza la mateixa estratègia anunciant la mostra amb un escut de Barcelona flanquejat, en aquest cas, per un genet i una amazona (fig. 10).

Amb tot, els temes predilectes d'Aragay durant el "període escolar" continuen tenint un marcat accent italià. Així, per exemple, en un plat de 1921 (una obra de pisa fina amb color sota coberta), l'artista realitza un disseny que ens recorda aquell projecte de tapís, elaborat a Itàlia amb motiu d'un concurs – recordem– per decorar la secció de les Arts del Teixit i del Cuiro de l'Escola. Tant en el projecte del tapís (fig. 8), com en el plat (fig. 7), el màxim protagonisme és per a una parella de joves prínceps acompanyats pel seu seguici. Les figures estan igualment emmarcades, en ambdues peces, per grans arcs de punt rodó amb els respectius capitells i unes esveltes columnes. El fons tornarà a ser el mateix que utilitza en els plafons de la font de Santa Anna i en les peces que acabem d'esmentar: uns turons d'orografia suau, un campanar punxegut i un cel ple d'orenetes. Aquesta peça està signada per Aragay i pel jove professor basc Josep Ugarte.

Una de les activitats que es duïen a terme des de l'escola era l'organització d'exposicions, a través de les quals alumnes i professors tenien la oportunitat de mostrar les darreres creacions. Aragay, en una carta de 1920, encoratja Francesc Pujols a visitar una "exposició escolar", de la qual, segons es desprèn de la pròpia lletra, sembla sentir-se'n força orgullós:²⁰

"Si voleu veure les meves darreres peces de ceramica aneu a la exposicio escolar de Càn Batllo ahont n'hi ha tota una vitrina us recomano l'exposicio prescindint d'aquesta vitrina i tot."

L'amic Pujols ostentava aleshores diversos càrrecs relacionats amb el món de les arts i la cultura. Era vocal de la Junta de Museus de Barcelona, formava part de la junta de l'Ateneu i de la directiva del Real Círculo Artístico de Barcelona i havia estat nomenat membre del comitè organitzador del centenari de la mort del pintor Fortuny²¹. El mateix Francesc Pujols va formar part de la comissió municipal que va anar a París amb motiu de la inauguració d'una important exposició d'art català en la qual Aragay va participar amb l'aportació d'unes peces de ceràmica elaborades, precisament, durant "l'etapa escolar". En aquesta mostra, a part de pintura i escultura, es va exposar ceràmica, gravat, teixits i joies, la qual cosa diu molt a favor de la revalorització dels "oficis d'art" i de les arts decoratives en general, èxit que cal atribuir, en bona part, a l'impuls que s'havia dut a terme, en aquest sentit, des de l'Escola Superior dels Bells Oficis.

6.3 L'activitat artística i la minsa projecció internacional d'Aragay

El dijous, 14 d'octubre de 1920, s'inaugurava a París el Saló de Tardor on, per primera vegada, els artistes catalans exposaven de forma col·lectiva. La mostra havia estat organitzada per la Junta municipal d'Exposicions d'Art, presidida per Lluís Nicolau d'Olwer. Una comissió municipal encapçalada pel mateix Nicolau d'Olwer, acompanyat de Josep Barbey (regidor municipal), Francesc Pujols i Ricard Canals va assistir a l'acte d'inauguració. La mostra, que ocupava

²⁰ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 8 d'agost de 1920.

²¹ BLADÉ DESUMVILA, Artur: *Francesc Pujols per ell mateix*. Ed. Brau, Barcelona, 2006, pàg. 252.

diverses sales, reunia 115 obres de pintura, escultura, gravat, ceràmica i arts decoratives.

En la modalitat de pintura els autors participants van ser: Riquer, Mercader, Vayreda, Llavanera, Olivé, Carbó, Andreu, Masriera, Mompou, Ricart, Benet, Elias, Carles, Baixeras, Aragay, Ferrater, Canals, Raurich, Vilás, Llimona, Camins, Sunyer, Mir, Canyellas, Llop, Foix, Urgell (R.), Mercadé (Ll.), Pasqual, Colom, Oliver, Galwey, Gimeno, Casas, Cardona, Cabanyes, Mallo, Puig, Perucho, Rusiñol, Inglada, Isern i Humbert. Segons un article²² de Francesc Pujols, publicat a *La Revista*, els pintors catalans més reconeguts van ser Sunyer i Canals –que eren els que havien portat més obres– i, d'entre els pintors més joves, l'obra que va causar més impacte va ser la de Togores.

En escultura hi van participar: Marés, Ferrer, Casanovas, Otero, Antonio Puig, Clavé i Gargallo. En el mateix article, Pujols dedica un elogi especial a l'escultura de Casanovas. En la modalitat de gravat hi van exposar: Tersol (J), Tersol (E.), Ferrer, Nogués i Estrany. Quant a ceràmica, van exposar les seves peces: Guardiola, Juncosa i Aragay. Pel que fa a les arts decoratives, cal destacar la participació de Busquets (J.); en l'especialització de teixits, Aymat, Rovira i Ventós; i en la secció de joieria, Sunyer i Mercadé.

És interessant observar que Josep Aragay va ser dels pocs autors que van participar al Saló amb dues disciplines diferents, pintura i ceràmica. Era la primera vegada que Aragay (igual que la majoria dels participants) exposava fora de Catalunya. L'exposició, segons sembla, no va despertar massa interès a França ni, molt menys encara, a la resta d'Europa. Una carta de Josep Obiols, adreçada des de Roma, a J.V. Foix, posa de manifest l'escàs ressò de la mostra:²³

“Haurem d'estudiar la manera de fer una escapada a París. No sé res del que han dit els diaris de París de l'exposició dels catalans encara que penso que poc interès deu tenir.”

Amb tot, però, Aragay i els altres no trigarien a exposar, novament, a l'estranger. Així, un any després, es celebrava una nova exposició d'art català a Lisboa. La mostra era inaugurada el primer de novembre de 1921 i es clausurava el darrer dia del mateix mes. La delegació catalana que va viatjar a Portugal en l'acte d'inauguració tornava a ser presidida per Nicolau d'Olwer, acompanyat, en aquesta ocasió, pel senyor Ribé, cap de Cerimonial de l'Ajuntament de Barcelona, Camps Margarit, Màrius Aguilar, Francesc Pujols i un joveníssim Josep Pla. La mostra d'art català de Lisboa, a més de reunir moltes de les obres exposades en la darrera Exposició de Primavera, celebrada al Palau de Belles Arts de Barcelona (1921), aplegava algunes de les obres més significatives de la pintura catalana de la segona meitat del segle

²² PUJOLS Francesc: *La pintura i l'escultura catalanes al Saló de Tardor*. Publicacions de “La Revista”, Quaderns de publicació quinzenal, any VI, núm. 124. Barcelona, 16 de novembre de 1920, pàg. 14.

²³ Carta de Josep Obiols a J. V. Foix. Roma, 19 de desembre de 1920. Correspondència Foix-Obiols, a cura d'Agnès i Anna Ponsatí. Ed. Quaderns Crema, S.A., Barcelona, 1994, pàg. 77.

XIX, cedides pels diferents museus de la ciutat i per l'Acadèmia Provincial de Belles Arts.

Josep Aragay participava en la mostra portuguesa amb un "Autorretrat". Així mateix, l'exposició reunia obres de Lola Anglada, Rafael Benet, Ricard Canals, Francesc Canyellas, Domènec Carles, Joan Colom, Francesc Domingo, Feliu Elias, Enric Galwey, Francesc Gimeno, Francesc Guinart, Manuel Humbert, Pere Isern, Joan Llimona, Eliseu Meifrèn, Manuel Mensa, Jaume Mercadé, Lluís Mercadé, Alfred Opisso, Enric C. Ricart, Joaquim Sunyer, Ricard Urgell, Francesc Vayreda, Josep Clarà, Pau Gargallo, Jaume Otero, Federic Marés i Pere Inglada, entre moltes d'altres.

Certament, però, la projecció de Josep Aragay més enllà de l'àmbit català –de la mateixa manera que per a molts dels participants en aquestes dues exposicions– no tindria continuïtat. De fet, Aragay mai no es va proposar seriosament exposar individualment a l'estranger. Per tant, la seva projecció internacional quedava limitada i camuflada enmig d'aquest petit tastet col·lectiu que, molt probablement, havia tingut més pes institucional que no pas artístic. Tanmateix, però, a casa nostra, l'obra d'Aragay continuava ben present en les diferents exposicions individuals i col·lectives.

L'obra pictòrica d'Aragay –ja ho hem comentat a bastament– tenia aleshores l'empremta inesborrable d'Itàlia. Recordem, per exemple, durant l'Exposició de Primavera de Les Arts i els Artistes, de 1920, quan Rafael Benet es referia a l'estil d'Aragay com a "percussor d'un nou i etern classicisme" o quan Llorens Artigas el qualificava "d'italianitzant". La crítica d'art, a l'entorn dels primers anys vint, coincidia sempre a ressaltar aquesta particularitat quan li tocava judicar l'obra d'Aragay. I és en aquest mateix sentit que s'expressava Francesc Pujols, en copsar el canvi d'orientació artística que havia experimentat Aragay, quan va veure, precisament, l'obra exposada en aquella mostra de Les Arts i els Artistes de 1920. Pujols, igual que els altres, destacava la contenció temperamental de l'artista a favor d'una pintura "concreta i polida".²⁴

"... deixant de banda que l'Aragay mereix tota mena d'estudis i de consideracions, el canvi que ara ha fet és un canvi radical, perquè en els retrats de senyora que exposa aquest any, que valen molt, i sobretot amb el de la senyora descotada, es presenta plegant les veles i les ales de les visions que tenia, muntades en navilis, per tancar-se en la capsa de la pintura concreta i pulida, que fixa les visions i els hi posa un marc que els hi surt del cor i que les atura on les té d'aturar."

Pujols utilitza l'exemple d'un dels retrats femenins que completaven aquella mostra per posar en evidència que, malgrat els canvis manifestos, l'obra d'Aragay continuava mantenint la "grandesa", la "gràcia" i "l'harmonia" de sempre. A "Retrat de senyora" (fig. 13), Aragay pinta una dama asseguda que ostenta un llarg i elegant vestit estiuenc. La model, enjoiada amb un parell de braçalets, és retratada amb un pentinat perfecte. El toc de gràcia, però, ens ve donat per un dels tirants del vestit escotat, que li ha lliscat avall, deixant la dona

²⁴ PUJOLS, Francesc: "Artistes que han canviat en l'exposició d'enguany", *Vell i Nou*, època II, 1920, vol. I, núm. 4, pàg. 116-118.

amb l'espatlla despullada, la qual cosa atorga a la representada el plus més alt de sensualitat.²⁵

“En aquesta obra, que’s fa mirar, l’Aragay conserva i manté com el primer dia, la grandesa que li segella l’obra, i la gràcia que li vessava i li vessa per tots quatre costats, enmotllant-los en l’harmonia, que ho ha lligat tot i que és la qualitat estètica determinativa de la bellesa.”

La relació epistolar entre el “crític” i “l’artista” posa de manifest, entre tantes altres coses, que Pujols és un seguidor entusiasta d’Aragay. Pujols acudeix, sens falta, a totes les exposicions, prescindint si aquestes han de ser considerades, o no, en un article. En les cartes és fàcil trobar referències en aquest sentit:²⁶ “En la vostra carta anterior m’anunciaveu per l’endemà una visita a la meva collecció de ceràmica ja podeu pensar que m’interessava vivament saber l’efecte que us havien fet les darreres peces del meu repertori”. L’amistat que els uneix fa difícil discernir el grau d’objectivitat que contenen els articles que Pujols dedica a Aragay i a la seva obra. En qualsevol cas, però, no es pot negar que les crítiques de Pujols estan sempre carregades d’arguments i fugen, per sistema, de l’elogi fàcil o del tòpic.

Amb tot, el 1920 havia estat un any especialment controvertit i polèmic, sobretot a causa de dues conferències pronunciades per l’artista (*El Nacionalisme de l’Art i L’arc de Barà i els llegendaris catalans*), les quals havien estat durament contestades per Romà Jori i pel sector més crític amb Aragay i, d’altra banda, subscrietes i enlairades per Millàs-Raurell i el sector més proper. Els articles de Pujols dedicats a Aragay –fins i tot en els moments més difícils i convulsos– sempre apareixien amb un efecte balsàmic i reconfortant. Aragay, en una carta escrita des de Breda, agraeix la crítica que Pujols li havia dedicat a propòsit de l’exposició de Primavera de les Arts i els Artistes, publicada a *Vell i Nou* –i de la qual hem fet referència–, com un acte d’heroïtat. L’article era publicat en un moment de màxima tensió, precisament, a causa del rebombori que havia causat una d’aquestes conferències.²⁷

“He rebut un exemplar del Vell i Nou amb el vostre comentari a les meves darreres pintures, us en donc les gràcies perquè considero quasi heroïc mantenir el vostre criteri relacionat amb mi, en un ambient que m’es tan poc propici.”

Cal constatar, malgrat tot, que l’activitat creativa a través de les diferents disciplines artístiques, la tasca realitzada com a docent a l’Escola Superior dels Bells Oficis i, fins i tot, la mateixa controvèrsia provocada per les conferències, situaven Aragay en l’epicentre cultural de país. Fos com fos, però, la figura de Francesc Pujols sempre apareixia com un dels grans defensors públics d’Aragay. Així, per exemple, en un article aparegut a *La Publicidad*, el 28 de desembre de 1920, titulat “El realisme de la pintura catalana”, l’autor de Martorell dedica un llarg elogi a la trajectòria artística d’Aragay o “Aregall” tal

²⁵ PUJOLS, Francesc: “Artistes que han canviat en l’exposició d’enguany”, *Vell i Nou*, època II, 1920, vol. I, núm. 4, pàg. 116-118.

²⁶ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 15 de setembre de 1920.

²⁷ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 8 d’agost de 1920.

com li agradava anomenar-lo. Pujols, per tant, escriu un dels darrers articles d'aquell any "polèmic" pensant en l'artista, probablement –qui sap– amb la intenció de fer-li pujar els ànims. L'article de Pujols, que no havia estat motivat per cap exposició recent, ni a causa de cap altra manifestació artística concreta, intenta ser, de fet, un acte de justícia, un acte de reconeixement que vol posar en valor el "cas excepcional" d'Aragay dins el panorama artístic català.²⁸

"Un dels nostres artistes mes grans i dels que han fet enlairar més el tó de les nostres alabances crítiques, proclamades en els diferents articles que hem tingut l'honor i la satisfacció de dedicar-li, ha sigut l'Aregall, que ben mirat forma una veritable escepció en la nota general del realisme català, perquè tenint com te un geni que se li vessa per tots quatre costats, ni la mateixa visió emmarcada pel marc de la realitat crua i nua, li pot aturar les ales de les visions que li suten pels ulls amb una llibertat mai vista ni somniada."

Pujols, en aquest article, defensa com a tesi de fons, que la característica principal de l'art català és el realisme. Per il·lustrar el seu raonament utilitza l'exemple d'Aragay. Conscient que Josep Aragay és un cas atípic, Pujols classifica Aragay –que per a molts és encara un artista inclassificable–, també, com un pintor de la realitat. El crític tampoc no s'està de qualificar Aragay com un "geni", com un "pintor gloriós", de "condicions excepcionals" i de ser un artista "amb més fama que els altres". D'aquesta manera, en un llarg paràgraf –de puntuació asfixiant–, Pujols assegura que la pintura d'Aragay, malgrat el bagatge grandiloqüent, fantasiós i "sobrenatural" de les seves creacions, conté una component de realisme penetrant que es fica "fins el moll de l'os". Aquest fet, segons el crític, fa que l'obra d'Aragay estigui en sintonia, cada vegada més, amb la resta de l'art català.²⁹

"Estudiant l'obra d'aquest pintor tant gloriós que per les seves condicions excepcionals a tot esser-ho, ha arribat a tenir més fama que els altres, podem anar veient que conservant aquesta visió ampla i folgada com un mantell envolcallant el vestit, de tant en tant el realisme se li va ficant fins al moll dels ossos com si el mantell cada vegada s'anés enmotllant més a la forma nua, resseguint-la com un vestit, que sempre té un sentit més realista que un mantell que només va posat demunt de les espatlles, fent i desfent els plecs que amb la magestat del que'l porta esclaten com els llamps de la tempesta i aixís podem dir que la riquesa i la volada de la visió del Aregall que no's pot negar que és catalana perquè ha nascut i s'ha criat a Catalunya, com nosaltres mateixos, esdevé tant realista, que cada dia que passa va entonant més amb la nota dominant de l'art català i encara que sembla que no pugui ser que un home i un artista com l'Aregall, que ha conresat sempre un art de gran poderació sobrenatural, vingui a corroborar l'observació de que l'art català és eminentment realista, el fet de la veritat és que potsé és el pintor català que ho ve a corroborar més, perquè havent comensat com va comensar amb una visió tant declaradament filla de la mes sublim i ardenta de les fantasies ha vingut un dia que la crítica representada en aquest moment modestament per nosaltres, li ha pogut endevinar i senyalar símptomes realistes que no fallen i que nosaltres

²⁸ PUJOLS, Francesc: "El realisme en la pintura catalana", La Publicidad, 28 de desembre de 1920.

²⁹ PUJOLS, Francesc: "El realisme en la pintura catalana", La Publicidad, 28 de desembre de 1920.

fem constar en aquelles planes com un detall tant important per l'estudi de l'art català, com per l'estudi que's fa i's va fent de l'obra personal del Aregall.”

En una carta adreçada a Francesc Pujols, Aragay agraeix els elogis rebuts en aquest article que, segons reconeix, “és tan oportú com un favor demanat”.³⁰

“El meu germà m’ha enviat un retall de la Publicitat amb el vostre article i em conuenso de que la amiatat us ha ajudat molt per escriurel. És tan oportú com un favor demanat. Per l’aspecte public de la meua carrera sembla un encarrec i per l’aspecte intim es un consol. Tambe desde aquet punt de vista es oportu. Estic passant una temporada de desmoralitzacio en la qual hi ha intervingut molt mes la ostilitat del ambient que no pas els meus duptes, els quals han sigut tan abonats i regats i fonamentats que han crescut a pesar d’arrelar en un terreny poc propici. Jo mateix acabo per duptar de si realment soc capas de fer el que he promes despres de tant temps de no haverho fet (...) La veritat es que comenzo a sentir el pes dels meus enemics i veig una part de la meua obra compromesa per ells. Per això en la balansa el vostre article es per mi de molta eficacia practica i moral.”

En aquesta mateixa carta, malgrat l’anunciada “desmoralització”, Aragay explica a Pujols que esta treballant de valent en una sèrie de més de trenta aquarel·les que té previst exposar properament:³¹

“Apesar de tot trevallo molt, no per arriuar a justificar les vostres paraules un xic dificils d’assolir sino per desvirtuar una mica les enemigues. Continuo la meua serie d’aquarel·les molt per sota del meu orgull, de la meua ambicio i de les meves (savates) i penso ferne una exposicio aquest mateix hivern. Fins are n’he fet unes 30 que us ensenyare tant bon punt arribi.”

En el Saló de Tardor de 1920, a Barcelona, Aragay ja havia exposat un parell de les aquarel·les pintades a Breda³². Tot plegat era, només, un petit anunci del que havia de ser, finalment, una nova exposició individual de l’artista. Així, el 23 d’abril de 1921, a les cinc de la tarda, s’inaugurava a les Galeries Laietanes una exposició d’aquarel·les i ceràmiques d’Aragay. Era la primera vegada que – a banda de “l’aperitiu” que ja havia ofert en l’esmentada mostra de les Arts i els Artistes – es decidia a exposar una modalitat artística per ell fins ara inèdita, l’aquarel·la. Si bé la tècnica de l’aquarel·la no ha estat mai un puntal de la creació artística ni, consegüentment, de les més cotitzades en el mercat de l’art, Aragay, amb el seu esperit inquiet de treballador infatigable tornava a sorprendre el públic introduint aquesta modalitat en el seu repertori³³. Entre les

³⁰ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 31 de desembre de 1920.

³¹ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 31 de desembre de 1920.

³² ARTIGAS, Josep Llorens: En un article de Josep Llorens i Artigas, publicat a la secció de “Les Arts Plàstiques”, de *La Revista*, dedicat a l’aportació pictòrica del grup de Les Arts i els Artistes, al Saló de Tardor, de 1920, llegim: “L’Aragay, aquest temperament inquiet, presenta dues aquarel·les de Breda, de la col·lecció que, segons tenim entès, pensa esposar. Aleshores, a la vista del conjunt, serà ocasió de parlar-ne amb la detenció que cal.” (Josep Llorens i Artigas, 13 de desembre de 1920). Publicacions de “La Revista”, Quaderns de publicació quinzenal, any VII, núm. 128. Barcelona, 16 de gener de 1921, pàg. 46.

³³ En una carta adreçada a Francesc Pujols, Aragay admet que la tècnica de l’aquarel·la no és la més adient per a mostrar els seus progressos. És per aquest motiu que, en referir-se al nou repertori, li diu a Pujols: “(Les aquarel·les) confirmant segurament el caràcter del vostre article del punt de vista de la v.

obres exposades podríem destacar: “Cantó de Gaserans”, “La vall d’Hostalrich”, “Vista de Santa Anna”, “Les serres d’Orsavinya i Montnegre”, “Vistes de Santa Anna”, “Vista de Breda” (fig. 14), “L’envelat” (fig. 17), “Finestra oberta” (fig. 15) i “Sant Llop” (fig. 16), entre moltes d’altres. La col·lecció estava dedicada de forma exclusiva a una sèrie paisatges de Breda i del seu entorn natural i patrimonial. En les aquarel·les es representaven alguns indrets dels pobles veïns com Hostalric o Gaserans i alguns elements patrimonials de la comarca com l’ermita de Sant Llop, situada en el terme municipal de Riells del Montseny. Amb tot, el gruix de la mostra era dedicat a les imatges de Breda, moltes de les quals, havien estat pintades des de l’emblemàtic turó de Santa Anna, on reposa, al capdamunt, una petita ermita barroca dedicada a la santa. Cal destacar, entre aquestes aquarel·les, una obra titulada “Finestra oberta”, que és una representació de la cambra que l’artista tenia a la casa familiar de Breda, on passava les vacances. Aragay no trigaria a pintar un oli amb aquesta mateixa vista que, amb el mateix títol, és, avui, una de les peces més valorades de l’artista. L’única obra que no es correspon amb cap indret real de la comarca és “L’envelat”. Es tracta, per tant, d’una mena d’idealització de la gran carpa que, any rere any, era muntada a Breda per la Festa Major durant els primers dies de setembre.

Com ja hem apuntat, Aragay completava aquella mostra amb una col·lecció de ceràmica, la disciplina artística més reconeguda i apreciada per part del públic, la crítica i els companys de professió. Entre les peces de ceràmica podríem esmentar, entre d’altres, “L’escut d’Aquiles”, “L’arribada” i “El veler”.

L’exposició individual de les Galeries Laietanes va coincidir amb el Saló de Primavera de 1921, on Aragay també tenia obra exposada. Rafael Benet, des de les pàgines de *La Revista*, i a propòsit de les dues mostres, destacava la qualitat tècnica de les aquarel·les i de la ceràmica, tot qüestionant, però, la manca de coherència que hi havia entre la ideologia professada per l’artista i allò que, finalment, acabava pintant.³⁴

“Aquest pintor amb les seves aquarel·les i sobretot amb les seves ceràmiques ha excel·lit tècnicament. La lluita amb la matèria però es encara manifesta, car la seva ideologia requereix un ofici complet. En “Noia róssa” que Aragay tingué en el Saló de Primavera, assolí potser un més gran equilibri.”

Allò que Rafael Benet apuntava en aquesta petita ressenya, de fet, no és res més que la síntesi d’un altre article més complert, en el qual, el crític, feia un judici exhaustiu del paper que jugava l’art d’Aragay dins el panorama artístic català. El judici de Benet, molt exigent amb l’artista, s’avenia del tot amb el parer de Joaquim Folch i Torres que, des de la “Pàgina artística de la Veü”, feia una anàlisi prou severa de l’obra post-italiana d’Aragay. No caldria dir, en aquest sentit, que la percepció dels dos crítics era completament asimètrica amb allò que havia defensat Francesc Pujols només uns mesos abans.

idea central del realisme pro deixant un xic compromeses les vostres alabances excessives ja que’s tracta de cosa d’escassa volada.” Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 31 de desembre de 1920.

³⁴ BENET, Rafael: “Les Arts Plàstiques”. Publicacions de “La Revista”, Quaderns de publicació quinzenal, any VII, núm. 141. Barcelona, 1 d’agost de 1921.

D'aquesta manera, si Francesc Pujols intentava “posar ordre” a la trajectòria d'Aragay en un elogi al realisme de la seva pintura, mig any després de l'aparició d'aquell article, feien aquest mateix exercici, en un to ben diferent, dos dels crítics més reconeguts del país: Rafael Benet i Joaquim Folch i Torres.

Havien passat més de quatre anys d'ençà que Aragay havia tornat d'Itàlia. Des d'aleshores, l'artista havia tingut temps suficient per mostrar els seus progressos artístics a través d'unes quantes exposicions i gaudia del més alt reconeixement, sobretot, com a decorador i com a professor de ceràmica. Havia publicat un llibre de poemes, havia tingut l'ocasió d'expressar els seus criteris estètics i ideològics mitjançant la publicació d'alguns articles i, sobretot, a través de les conferències pronunciades recentment i que aviat comentarem. Amb aquest bagatge, Aragay ocupava un lloc central en el si de la intel·lectualitat catalana.

Tot aquest compendi intel·lectual, però, no acabava de quallar amb allò que havia aportat, a la pràctica, l'obra pictòrica dels darrers anys. Rafael Benet assegurava, en aquest sentit, que “aquella glòria imposant quasi d'infant prodigi ha anat minvant des del seu viatge a Itàlia...” La pintura exposada just després d'Itàlia, gaudia, malgrat tot, d'un cert reconeixement, però allò que despertava la màxima expectació era, massa sovint, tot l'embolcall que s'hi afegia a causa del viatge. El trencament amb el passat havia estat molt fort i la crítica –amb tots els matisos que es vulguin– semblava refugiada darrere la fórmula cada vegada més gastada de la “italianització”. Així, quatre anys després del viatge, Aragay, inamovible, continua tant abraçat a aquella particular visió “italianesca” de la pintura, que acabarà donant arguments a una facció de la crítica que el sent acorralat, estancat, perdut, en un camí sense sortida. El to dels articles de Benet i de Folch i Torres, publicats aquell any 1921, a *La Publicitat* i a *La Veu de Catalunya* respectivament, semblen clamar a Aragay, amb urgència, un senyal, una solució imminent que reconduïxi el camí d'aquella particular concepció artística. Aquesta solució no implica, en cap cas, la renúncia d'uns ideals, ans al contrari, allò que li reclamen a Aragay és, precisament, que la obra pictòrica faci honor als arguments del seu ideari. Des de la secció “Cròniques d'Art”, de *La Publicitat*, Benet insisteix en aquesta qüestió fonamental:³⁵ “en la pintura p. e., no ha trobat encara d'una manera eficient tot el que la seva difícil i altíssima concepció artística requereix”. La situació és paradoxal. Abans del viatge hom volia un Aragay “més clàssic”, amb la qual cosa era imprescindible apaivagar el seu temperament enèrgic i eliminar aquella empremta barroca tan pròpia de la seva pintura. A Itàlia, a la fi, “avorreix, per sempre, el barroc”. Els mestres del Renaixement converteixen Aragay en un artista nou que lluitarà, a contra corrent, per tal que les formes més plàcides del classicisme s'apoderin, radicalment, de la seva pintura. Aquest canvi –i és aquí on rau el problema– desactiva, segons el parer majoritari de la crítica especialitzada, les millors qualitats de l'artista. És un canvi que té tota la coherència ideològica però que talla d'arrel aquella personalitat i aquella força creadora que tantes esperances havia generat en l'artista jove i prometedor de l'etapa “pre-italiana”. Si bé com a decorador de ceràmica i com a artista gràfic, Aragay continua excel·lent i continua gaudint del

³⁵ BENET, Rafel: “CRONIQUEES D'ART. Josep Aragay, decorador”. *La Publicitat*, 7 de maig de 1921.

més alt reconeixement, les seves teles –enclavades en una estranya atemporalitat– comencen a ser seriosament qüestionades. Rafael Benet, que, malgrat tot, no vol donar la batalla per perduda, sembla voler obrir els ulls tossuts i obstinats de l'artista.³⁶

“Nosaltres, malgrat reconèixer aquest desequilibri entre les idees estètiques professades i propagades amb tanta fe i tanta lògica pel teoritzador que porta en si la complexitat d'Aragay, nosaltres tenim una fe cega en aquest nostre amic, que solitari fa el seu camí vers lo clàssic portant per companyia les ombres immortals, severa i dolça, de Miquel Angel i Rafael; àngels de la guarda que el precedeixen, en aquest camí per nosaltres “fosc i de tant mal seguir”.

Segons Benet, el domini de la “matèria” i el camí de les “idees” no tenen, en Aragay, la mateixa consistència. El “classicisme pictòric” d'Aragay –en termes qualitatiu– no ha estat capaç d'imposar-se com un “camí estètic” resolutiu. Per Aragay, malauradament, la tradició ha esdevingut un autèntic entrebanc:³⁷

“Aquestes traves glorioses amb que Aragay ha encadenat la seva llibertat, li faran assolir un lloc altiu el dia que les traves siguin vençudes (la tradició que és la trava, deu fer-se tan viva que devingui una cosa lleugera); però la vida dels homes és curta i fràgil i els propòsits dignes d'un Déu! Deu caigut és encara Aragay; esperit alat en lluita amb la matèria rebel que no vol deixar-se dominar.”

Rafael Benet reclama a Aragay que cerqui la realitat, que animi les figures, que s'aferrí a la veritable concepció estètica del “classicisme modern”, reclamant-li, amb tota la cruesa, que deixi de fer “arqueologia”. Benet, que coneix el caràcter tossut i obstinat d'Aragay, acaba l'article convençut que el seu “consell”, malgrat tot, no serà escoltat:³⁸

“Voldríem a Aragay en el nostre camí, fet també de Tradició, però sense cap mena d'arqueologia; camí també dolorós, però camí més casolà. No sabem si això, aquest sentit domèstic de l'art modern, és un mal o és un bé; per a nosaltres és un bé. Però demanar a l'Aragay que abandoni el seu camí és com demanar-li que devalli de la seva nau que és com un monument i com demanar-li que es despulli de la seva túnica greco-romana, amb que ha vestit el seu cos, després d'haver llençat la porpra barroca i després de una quaresmal continència; això fóra com demanar que l'Aragay desaparegués. Aragay és un idealista, és un decorador; deu ésser necessari que el decorador dongui un sentit litúrgic a les seves figures, però cal que les animi amb el sentit estricto de la realitat.”

Com hem apuntat, la crítica de Rafael Benet –a diferència d'allò que defensava Francesc Pujols– té molt a veure amb la percepció que Joaquim Folch i Torres exposaria a la “Pàgina Artística de la Veu”. Folch i Torres, d'entrada, recorda els tres pilars fonamentals de l'essència creadora d'Aragay, quan aquest,

³⁶ BENET, Rafel: “CRONIQUEES D'ART. Josep Aragay, decorador”. *La Publicitat*, 7 de maig de 1921.

³⁷ BENET, Rafel: “CRONIQUEES D'ART. Josep Aragay, decorador”. *La Publicitat*, 7 de maig de 1921.

³⁸ BENET, Rafel: “CRONIQUEES D'ART. Josep Aragay, decorador”. *La Publicitat*, 7 de maig de 1921.

essent encara un artista en plena formació, en plena ebullició, feia la primera exposició individual a les galeries de Josep Dalmau. El crític esmenta, primer, el vigor i la força que tenien aquells memorables dibuixos al carbó, amb els vaixells de veles inflades. En segon lloc, destaca la sensibilitat dels primers retrats i, finalment, en tercer lloc, es refereix a la intensitat assolida en obres com “La meva cambra”. Aquestes tres vessants, segons apunta Folch i Torres, necessiten aplegar-se “en una mateixa llei de proporció i d’harmonia”. El crític, però, assegura que Aragay, a hores d’ara, encara no havia estat capaç de conciliar aquelles tres qualitats fonamentals:³⁹ “La dificultat era aleshores, i avui no és pas encara ben resolta, al nostre veure, en aconseguir aquest harmònic conjunt de les tres qualitats, que són l’estil, la sensibilitat i la profunditat.”

L’autor de l’article, que tampoc no s’està d’analitzar en quin grau s’ha vist afectada la pintura d’Aragay després de l’experiència italiana, reconeix i evidencia un admirable esforç de “contenció”, però hi trobarà a faltar, ara, paradoxalment, les millors qualitats de l’artista. Segons Folch i Torres, Aragay sembla haver perdut la sensibilitat i la intensitat que transmetien, per exemple, aquells antics retrats “pre-italians” exposats a Can Dalmau que, segons el crític, podien equiparar-se, perfectament, a les humaníssimes figures de Nonell:⁴⁰

“En les obres que, successivament ha exposat l’Aragay, des de la seva tornada d’Itàlia, hi enyorem alguns d’aquells bellíssims trossos de pintura d’ahir, comparables a certs esclats de la gloriosa sensibilitat nonellesca, i hi descobrim una no menys gloriosa contenció, en benefici de l’harmonia ideal, i de la unitat de les tres condicions que es proposa.”

Folch, a més, es mostra especialment dur quan assegura que l’obra exposada després d’Itàlia funciona, sobretot, com a “document” –en tant que és una pintura lineal, senzilla i concisa–, però que mai no podrà superar, malgrat tot, la qualitat i la resolució que tenien les creacions d’abans de viatge. Fascinat per les virtuts dels grans mestres del Renaixement, Aragay es proposa fites inabastables. Aquest és, justament, el problema. L’artista vol picar tant alt, vol arribar tant lluny que s’acaba perdent, s’acaba quedant a mig camí. La situació, doncs, és clara i l’evidència és una: Aragay mai no “atraparà” Rafael ni Miquel Àngel. Així, en conseqüència, aquest nivell autoimposat d’exigència sempre anirà en detriment de la qualitat, i és per aquest motiu que Folch i Torres veu més proper per al “nostre art” l’antic temperament, que la serenitat, la calma i la contenció actuals.⁴¹

“Cal confessar, però, que aquestes obres darreres, molt valuoses com a document, no portant encara resolt el problema de la unitat, no ho són tant al nostre veure per l’art nostre, com ho fou un d’aquells trossos de pintura esmentats, si bé cal dir, que d’alcançar-se aquesta unitat proposada d’aconseguir-se aquest ideal que s’ensaja en obres heroicament torturades, hauríem arribat al punt culminant de la pintura. En un mot: seriem a Rafael.”

³⁹ FOLCH i TORRES, Joaquim: “L’Exposició d’Art. – En Josep Aragay”, dins la “Pàgina Artística de la Veü”, *La Veü de Catalunya*, 12 de juliol de 1921, núm. 534, pàg. 5.

⁴⁰ FOLCH i TORRES, Joaquim: “L’Exposició d’Art. – En Josep Aragay”, dins la “Pàgina Artística de la Veü”, *La Veü de Catalunya*, 12 de juliol de 1921, núm. 534, pàg. 5.

⁴¹ FOLCH i TORRES, Joaquim: “L’Exposició d’Art. – En Josep Aragay”, dins la “Pàgina Artística de la Veü”, *La Veü de Catalunya*, 12 de juliol de 1921, núm. 534, pàg. 5.

Joaquim Folch i Torres –en sintonia amb els arguments de Rafael Benet– posa de manifest, igualment, el desequilibri que s'estableix entre la “teoria” i la “praxis” de Josep Aragay. Certament, l'artista havia posat en aparent contradicció dos conceptes indestriables. Benet ja s'havia referit a aquesta qüestió quan manifestava que la tradició havia “encadenat” la llibertat expressiva d'un Aragay que lluitava amb la matèria amb uns resultats qualitius poc reixits per molt que aquests estiguessin inspirats en els ideals més propis del classicisme. Folch ens ve a dir, en aquest sentit, que un ideal mal expressat –malgrat els bons propòsits– està abocat al fracàs:⁴²

“...ens preguntem si es cosa millor per a un artista, deixar com a producte de la seva vida, una obra o un esforç, una pintura, que val deu, o un ideal, que val trescents; i és aquí el nostre dubte, el nostre temor, que en la lluita per la consecució d'aquest ideal hi passi la vida, car l'ideal és tan alt, tan complex que, no obstant i la vigoria del seu temperament, i les riquíssimes dots que l'acompanyen, ens faria témer un fracàs que, d'arribar hauria fet inútil, per l'art de Catalunya, un dels homes més ben dotats del nostre temps.”

Joaquim Folch i Torres és partidari d'una rectificació, d'un retorn a l'esperit de la seva obra primera tot apel·lant, de nou, les tres qualitats expressives que, segons ell, Aragay hauria de ser capaç d'aplegar en una sola harmonia. Folch, en conseqüència, acaba demanant l'artista que torni a mostrar la profunditat, l'esperit i la sensibilitat pictòrica que tenien “els seus olis grassos i abundants”:⁴³

“A si això no es perd! A si ell aconsegueix donar una marxa única als tres corcers del seu carro! Aleshores ell serà el qui haurà donat el to de l'aspiració artística, el pla dins el qual s'han de moure les arts, com a síntesi plasmada de tots els corrents espirituals de la vida nova.”

Josep Aragay es va prendre els tocs d'atenció de Benet i de Folch i Torres com una mena d'estímul. En una carta adreçada a Francesc Pujols, l'artista comenta el contingut dels dos articles. Aragay, que no veu el seu canvi d'estil com un “perill”, assegura que l'art veritable és aquell que esta al servei dels propis ideals:⁴⁴

“Heu llegit un article d'en Folc que'm dedica en la fulla de la veu? Es interessant i us el recomano (13⁴⁵ juliol pagina artistica) n'estic content i penso que aquesta gran aureola de perills amb que, de un quant temps ença es volta al meu ideal no fara res mes que fer mes brillants els seus resultats. De primer era en Benet are es en Folc que's pregunten: Es possible que l'Aragay surti amb la seva? I jo hauria de contestalsi: no es la meva, es la nostra, es la única.

⁴² FOLCH i TORRES, Joaquim: “L'Exposició d'Art. – En Josep Aragay”, dins la “Pàgina Artística de la Veu”, *La Veu de Catalunya*, 12 de juliol de 1921, núm. 534, pàg. 5.

⁴³ FOLCH i TORRES, Joaquim: “L'Exposició d'Art. – En Josep Aragay”, dins la “Pàgina Artística de la Veu”, *La Veu de Catalunya*, 12 de juliol de 1921, núm. 534, pàg. 5.

⁴⁴ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, agost de 1921.

⁴⁵ Aragay es confon en la data. L'article apareix el dia 12 juliol i no el 13.

Es el que hauria de proposarse qualsevolga artista honrat que despres de coneixe als grecs s'obstines en continuar cultivant les mateixes arts.

Amb tot, malgrat les dificultats manifestes, l'artista continuaria supeditant la pintura a les pròpies conviccions ideològiques. Aragay no era un home de "pur instint" (tal com havia reconegut el mateix Joaquim Folch i Torres), sinó que – prescindint del resultat més o menys reeixit de les darreres teles i de l'encaix "qualitatiu" d'aquestes amb l'ideal clàssic defensat– hem de parlar, sempre i en tot moment, d'un artista conscient, compromès i coherent amb uns ideals. De fet, una de les activitats principals d'Aragay durant els primers anys vint –més enllà de la pràctica artística i docent–, estarà dedicada a la difusió del seu ideari, professat, publicat i propagat, sobretot a l'any 1920, a través d'un dels textos fonamentals del Noucentisme i, sens dubte, el més important d'Aragay: *El Nacionalisme de l'Art*.

6.4 El Nacionalisme de l'Art

El 15 de maig de 1920, Josep Aragay pronunciava a l'Ateneu Barcelonès la conferència titulada *El Nacionalisme de l'Art*, editada amb el mateix nom per "Publicacions de La Revista" (fig. 18)⁴⁶. Fins aleshores les aportacions d'Aragay en el camp teòric queden reduïdes als diferents articles apareguts a la premsa i, sobretot, a través del llibre de 1916, *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. A *El Nacionalisme de l'Art*, Aragay reivindica la creació i la consolidació d'un "art nacional català" –d'arrel mediterraneista i classitzant–, que es desmarqui de les influències de l'art francès – l'Impressionisme i el Postimpressionisme– i dels "excessos" de l'art d'avançada, és a dir del Futurisme i del Cubisme. Aragay cerca el referent d'aquest art nacional en "l'exemplaritat d'Itàlia" i es basa, de forma molt concreta, en el concepte florentí de les arts. Florència –la "seva" Florència– és presentada com el model ideal de ciutat, i la idea de "ciutat" és plantejada, alhora, com la principal obra d'art, com l'obra d'art total, com la màxima aspiració artística, com l'única realitat capaç d'integrar harmònicament la totalitat de les arts. Aragay, per tant, passa en net l'essència del seu pensament, l'essència d'una experiència recollida, fins aleshores, en les pàgines inèdites del *Diari* del viatge a Itàlia, tot invalidant, de passada, algunes de les afirmacions recollides en l'assaig de 1916. Segons Aragay, Florència "va realitzar per darrera vegada el retorn al veritable concepte general de la concepció plàstica capaç de fer una ciutat." Florència, per tant, és presentada com l'última ciutat que va aconseguir resoldre el seu problema estètic:⁴⁷ "Allà no hi ha resolt bellament un problema de color ni d'estil ni de modelat, sinó tot un vast problema d'humanitat, un problema de bellesa que agafa de cap a cap tota la ciutat: les seves places, els seus ponts, les seves muralles, els seus monuments, els seus temples i els seus déus, amb una rara compenetració de totes les arts, a la una, en cada una de les seves parts, al carrer i en els patis i dintre de les cambres." D'acord amb els principals teoritzadors del

⁴⁶ *El Nacionalisme de l'Art* fou acabat d'imprimir el 13 de maig de 1920, als tallers gràfics de la Casa de Caritat, dos dies abans que Josep Aragay pronunciés la seva conferència a l'Ateneu Barcelonès.

⁴⁷ ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l'Art*. Publicacions de "La Revista". Barcelona, 1920. Dins el capítol, "L'exemplaritat d'Itàlia", pàg. 33.

Noucentisme, Aragay reconeix que la conquesta d'aquest ideal requereix la implicació col·lectiva dels artistes i la intervenció directa de les institucions.

Josep Aragay, en aquest sentit, ajusta el seu ideari al “noucentisme institucionalitzat”, per deixar enrera, definitivament, aquella visió “individualista” professada en l'assaig de 1916, tan replicada, aleshores, per una part important dels ideòlegs del moviment. Mercè Vidal, en el seu estudi sobre Joaquim Folch i Torres, en referir-se a *El Nacionalisme de l'Art*, sintetitza molt bé la principal aportació d'Aragay en el nou assaig i la “superació” del text publicat anteriorment; així com, la influència que, sens dubte, va exercir Folch i Torres a través dels articles publicats a “La Pàgina Artística de la Veu”:⁴⁸

“L'Aragay de *La pintura catalana contemporània* (1916) és un Aragay que no s'adiu amb aquest noucentisme institucionalitzat, amb el corrent del positivisme; en canvi, el del *Nacionalisme de l'Art* (1920), escrit al seu retorn d'Itàlia, tot i que és un text ressagat, respecte al que des de l'inici defensa Folch, se situa en el pla d'aquest noucentisme positivista. És un elogi de l'art implicat, de l'art cívic, de la raça i de la ciutat.”

El Nacionalisme de l'Art s'estructura en vuit capítols: “La consciència nacional”, “Les arts del Renaixement català”, “L'estrangerisme de les arts plàstiques”, “Els avantguardes de l'art”, “L'exemplaritat d'Itàlia”, “El dibuix com a basament de la unitat d'estil”, “Les institucions escolars nacionals” i “La fisonomia de la nació en les ciutats”.

En el primer capítol –i en sintonia amb les tesis preconitzades per Enric Prat de la Riba a *La Nacionalitat Catalana*–, destaca el recobriment de la consciència nacional catalana com un fet fonamental del nostre temps. Més enllà, però, del desvetllament de la “consciència adormida”, Aragay apel·la a la recuperació de “l'orgull nacional” dels catalans per tal que Catalunya assoleixi una plena independència com a nació:⁴⁹ “el principal esdeveniment que ha somogut la vida interna de la nostra nació, era l'haver recobrat la pròpia consciència, i de fet, d'una manera moral, la pròpia llibertat, perquè en aquesta consciència hi ha d'ésser comprès l'alliberament espiritual absolut que fa d'avantguarda al nostre absolut alliberament polític de demà.”

Aquest alliberament, segons diu, ha de ser polític i espiritual alhora. Per tant, si bé cal alliberar-se políticament d'Espanya, cal, també, deslliurar-se espiritualment de França o dels altres països i ciutats d'Europa que han exercit una influència artística i cultural amenaçadora, en el sentit que un aprenentatge mal assimilat pot esdevenir una “tragèdia” pels als propis designis nacionals:⁵⁰

⁴⁸ VIDAL i JANSÀ, Mercè: *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*. Biblioteca Abat Oliva. Institut d'estudis Catalans. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, novembre de 1991, pàg. 17.

⁴⁹ ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l'Art*. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1920. Dins el capítol, “La consciència nacional”, pàg. 10.

⁵⁰ ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l'Art*. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1920. Dins el capítol, “La consciència nacional”, pàg. 11.

“Potser és realment aquesta la tragèdia veritable de la nostra evolució, doblement oprimida; amb el cos lligat a Espanya per força i l’esperit esclau de França per gust”.

Segons Aragay, d’entre totes les arts, només la música i la literatura havien sorgit de “l’entranya d’aquest desvetllament de la nostra consciència nacional”, la literatura perquè mantenia viva la paraula i la música perquè “desvetllava el sentiment popular”. L’autor reivindica, en aquest sentit, la necessitat que les arts plàstiques facin, igualment, un camí arrelat a la tradició cultural pròpia. Sense un art propi, Catalunya no podrà assolir mai la quota més alta de llibertat, sense un “art nacional” els catalans no tindran mai la plenitud com a poble. Les arts plàstiques, l’arquitectura o l’urbanisme hauran de tenir un caràcter autòcton, lliure d’interferències forànies, i és per aquest motiu que si un país no és capaç de resoldre el seu problema estètic avançarà sense rumb, sense independència, sense llibertat. Aragay, per tant, farà un plantejament que s’adiu, del tot, amb allò que Prat de la Riba ja havia deixat apuntat en el seu assaig de referència, quan afirmava, per exemple, que “la nacionalitat que ha sapigut produir un art nacional, ha donat una de les més hermoses fes de vida que pot donar un poble”⁵¹. I és aquest mateix esperit el que intentava desvetllar Joaquim Folch i Torres –un dels ideòlegs de referència d’Aragay– quan, mitjançant les seves teoritzacions i, de forma concreta, a través dels articles publicats a “La Pàgina Artística de la Veu”, reclamava la necessitat de produir un “art nacional”. N’és un clar exemple l’article titulat “Cap d’any” (1-I-1913), on Folch es manifesta a favor de la nacionalització de l’art català. Podríem referir-nos també, per exemple, a un article de 1914, que sota el suggeridor títol, “Per l’Art Nacional”, Folch afirmava, entre d’altres qüestions:⁵² “cal que l’ideal de nacionalització de les Arts sigui el que enriqueixi a la nostra joventut amb una mica d’esplendor i heroisme”, o bé, “sabem que, bo o dolent, l’únic producte espiritual acceptable que pot eixir de Catalunya, ha de partir d’ella mateixa.”

Joaquim Folch i Torres en aquell mateix article, deixava clar, abans que res, quina havia de ser l’essència d’aquell art nacional:⁵³ “El fons llatí, immortal, de les nostres construccions naturals, deu ésser el punt de partida de la nova conquesta artística”. Així mateix s’havia expressat Joaquim Torres-Garcia en les seves *Notes sobre art*, quan assegurava, l’any 1913, que “tot art superior deu anar lligat a una gran cultura, i per això, l’artista, deu ésser sempre el continuador d’una tradició”⁵⁴. Aquesta tradició, en paraules del mateix Torres-Garcia, calia cercar-la “entre lo més genuí nostre, lo que més consoni o harmonitzi amb aquesta gran tradició. Per dir-ho en un mot: de lo vell català, *lo que respongui al concepte de Classicisme*”⁵⁵. És en aquest sentit, que l’única formulació vàlida per a vertebrar aquest art català genuí, autòcton, “nacional”,

⁵¹ PRAT de la RIBA, Enric: *La nacionalitat Catalana*. Capítol VI, “La idea de nacionalitat”. Biblioteca bàsica de Catalunya, Ed. Columna-Proa, Barcelona, 1999, pàg. 53.

⁵² FOLCH i TORRES, Joaquim: “Per l’Art Nacional”, “La Pàgina Artística de la Veu”, *La Veu de Catalunya*, 17 de setembre de 1914.

⁵³ FOLCH i TORRES, Joaquim: “Per l’Art Nacional”, “La Pàgina Artística de la Veu”, *La Veu de Catalunya*, 17 de setembre de 1914.

⁵⁴ TORRES-GARCIA, Joaquim: *Escrips sobre art*. “Notes sobre art (1913). L’orientació convenient al nostre art”. Edició a cura de Francesc Fontbona, Edicions 62 i “la Caixa”, Barcelona, 1980, pàg.37.

⁵⁵ TORRES-GARCIA, Joaquim: *Escrips sobre art*. “Notes sobre art (1913). L’orientació convenient al nostre art”. Edició a cura de Francesc Fontbona, Edicions 62 i “la Caixa”, Barcelona, 1980, pàg.38.

rau en la recuperació de l'esperit clàssic, un esperit clàssic que cal cercar en la tradició grecollatina, que forma part del nostre passat artístic i cultural i que, des de fa més de mil anys, batega, prop del mar, a Empúries o a Tarragona; i que és el mateix que es va engendrar a l'altra riba de la mediterrània, a Atenes o a Roma. Eugeni d'Ors, en una de les primeres glosses (1906), quan edificava els fonaments ideològics del Noucentisme, exaltava aquesta idea de mediterraneïtat com un fenomen d'identificació cultural:⁵⁶ "...I de vegades penso que tot el sentit ideal d'una gesta redemptora de Catalunya podria reduir-se avui a descobrir el Mediterrani. Descobrir lo que hi ha de mediterrani en nosaltres, i afirmar-ho de cara al món, i expandir l'obra imperial entre tots els homes." L'argumentari d'Aragay –ja uns quants anys després de les primeres teoritzacions– mantenia intactes els preceptes que havien inspirat, de bon començament, el codi ètic i estètic del Noucentisme. Aquest "art nacional" –de signe mediterraneïsta i classitzant– havia de contribuir, decisivament, a completar un dels grans buits culturals del país. Catalunya necessitava un "art nacional" de la mateixa manera que necessitava, per exemple, codificar científicament la seva llengua, amb unes normes ortogràfiques, amb una gramàtica, amb un diccionari.⁵⁷

Prat de la Riba, en el seu assaig, havia destacat la qüestió de la llengua com un fet fonamental lligat al vincle cultural que enllaça l'antiga civilització llatina amb l'actual civilització catalana:⁵⁸ "... aqueixa transformació de la civilització llatina en civilització catalana, és un fet que per ell sol, sense necessitat de cap altra, demostra l'existència de l'esperit nacional català. Encara que després d'engendrar la llengua catalana no hagués produït res més, l'ànima del nostre poble ja ens hauria revelat les ratlles fonamentals de la seva fesomia, estampades en la fesomia de sa llengua." Si la llengua catalana –d'arrel llatina– havia acabat dibuixant la nostra "fesomia" com a nació (tal com apunta Prat); l'art català havia de traçar (segons Aragay) un camí propi, particular, diferenciador i entroncat, igualment, en la "tradició antiga".

Així mateix, Aragay estableix un símil entre "llengua" i "art" per defensar, precisament, la vigència del "classicisme" com un model "proper" i arrelat a la pròpia tradició, tot rebutjant l'art modern, que és "estranger" i aliè a la tradició grecoromana.⁵⁹

"Per més que el català hagi evolucionat, com ho ha fet, a través dels segles, ell, per nosaltres no és un idioma estranger ni incompreensible. Qualsevulla idioma modern està més lluny de nosaltres que el català antic. Qualsevulla art modern està més lluny de nosaltres que els nostres clàssics."

⁵⁶ D'ORS, Eugeni (Xènius): "Empòrium" glosa publicada el 16-IV-1907. Vegeu: *Eugeni d'Ors. Glosari*, selecció a cura de Josep Murgades, Ed. 62 i "la Caixa", dins de "Les millors obres de la literatura catalana, Barcelona, 1982, pàg. 18.

⁵⁷ Pompeu Fabra (1868-1948) va ser l'encarregat de codificar científicament la llengua catalana i el 1913, a través de l'Institut d'Estudis Catalans, es van oficialitzar les Normes ortogràfiques. El 1918 apareix la primera Gramàtica Catalana i el 1932 Fabra culmina la seva obra amb la publicació del Diccionari general de la llengua catalana.

⁵⁸ PRAT de la RIBA, Enric: *La nacionalitat Catalana*. Capítol VI, "La idea de nacionalitat". Biblioteca bàsica de Catalunya, Ed. Columna-Proa, Barcelona, 1999, pàg. 56.

⁵⁹ ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l'Art*. Publicacions de "La Revista". Barcelona, 1920. Dins el capítol, "L'estrangerisme de les arts plàstiques", pàg. 15 i 16.

Aragay, que vol aprofundir en aquesta qüestió, dedica un capítol a “L’estrangerisme de les arts plàstiques”, en el qual, com ja hem vist, adverteix del perill que suposa l’assimilació dels models forans en detriment d’aquest referent “clàssic” sobre el qual cal edificar el veritable art català: “han preferit cercar de nacionalitzar la moda, en lloc de modificar la tradició.” És per aquest motiu que Aragay lamenta la influència que van tenir alguns moviments artístics a casa nostra, com ara el Romanticisme o l’Impressionisme, però, sobretot, rebutja l’adhesió dels artistes catalans als moviments d’avantguarda: “els artistes catalans han preferit l’exemplaritat moderna a l’exemplaritat antiga, encara que aquesta fos estrangera...” En aquest capítol l’autor desenterra, d’alguna manera, el debat sorgit tres anys enrera, quan s’inaugurava, al palau de Belles Arts de Barcelona, el 23 d’abril de 1917, l’Exposició d’Art Francès. Recordem, a propòsit d’aquell esdeveniment, que les obres dels impressionistes francesos exposades a Barcelona havien estat elogiades –des de les pàgines de *La Revista*– per la majoria dels pintors catalans i durament criticades per Aragay. L’artista, a contracorrent, havia considerat aquella exposició com la “coronació” de la influència que l’art de França havia exercit damunt del renaixement artístic de l’art català. L’autor aprofita el nou assaig per tornar a carregar contra l’assimilació d’aquell art “estranger” a casa nostra i, molt concretament, contra els companys de professió que havien lliurat la seva vocació, la seva ideologia, als designis de l’art francès, un art que, segons diu, té “poc de clàssic”. Aragay, planteja aquesta assimilació com una mena de traïció cultural i nacional:⁶⁰

“Els nostres artistes han vingut de París com encisats i els han imitat en els gestos i en el parlar i en el vestir i en els afanys (...) han llegit els seus diaris en lloc dels nostres (...) En aquests homes la consciència nacional dels quals és desprovista del necessari entusiasme, l’art català no hi ha trobat pas els seus veritables paladins, i ells mateixos sovint han fet més esforços per imitar la França que no pas per a incorporar-se-la.”

L’autor aprofita l’ocasió per qüestionar –novament– l’obra dels impressionistes francesos. La pintura impressionista, segons Aragay, tenia una component pictòrica d’innegable qualitat, però que s’havia imposat a la forma, al volum, a la proporció, a l’estructura (“el seu afany desmesurat de realisme atmosfèric ha pres la realitat als cossos vivents fets de carn i ossos”) i és per aquest motiu, a més, que l’escultura i l’arquitectura no havien pogut seguir una evolució paral·lela. Aquest fet provoca una dispersió entre les arts, amb la qual cosa, el Renaixement Francès esdevé “parcial i incomplet”. L’educació pictòrica de França era, en paraules d’Aragay, “essencialment colorista”, no era “prou plàstica”. Aragay conclou aquest capítol assegurant que l’impressionisme és una rèmorra del passat, un ideal estètic caducat, passat de moda, que “les joventuts ja se’l miren com a cosa dels avis i dels burgesos.”

Així mateix, a *El Nacionalisme de l’Art*, Aragay reprèn el vell discurs “antiavantguardista”, un tema que ja havia desplegat àmpliament en l’assaig de 1916 i en la majoria de crítiques i articles publicats a *La Revista*, a partir de 1917. En el capítol “Els Avantguardes de l’art” critica amb duresa alguns

⁶⁰ ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l’Art*. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1920. Dins el capítol, “L’estrangerisme de les arts plàstiques”, pàg. 17 i 18

moviments artístics adscrits a l'avantguarda, com el cubisme i el futurisme. L'autor, en referir-se a la plàstica cubista i futurista, assegura:⁶¹ "... no podem veure-hi sinó excessos d'esnobisme, temptatives desafortunades de modernitat o desgavells de vera o fingida follia. Cap raó pot anar al costat de tals experiències si no és la senzilla pretensió d'espantar els burgesos, tot alliberant-se de tota possibilitat de crítica."

Aragay, en aquest sentit, posa en contrast els homes de "l'antiga intel·ligència" (és a dir, el Classicisme) amb aquells que, segons diu, han enganyat el poble amb un art que no està a l'alçada, que "fuig d'estudi" i que és sinònim de desordre i confusió (és a dir, l'Avantguarda). L'assaig d'Aragay es converteix, en molts moments, en un degoteig constant de despropòsits dirigit als pintors cubistes i futuristes:⁶²

"Aquests homes ens han volgut sorprendre i ens han volgut enganyar. Són uns farsants que fugen entre veres nuvolades de gasos asfixiants. S'han apartat de la raó per a fugir de la crítica, són veritables desertors. En va diran ells que el seu problema és el nostre redimit i resolt, perquè el tal problema ni té solució. Són la follia, el desordre i la confusió presentades i ensenyades com a virtuts amb tota l'audàcia d'aquest món."

Per combatre el Futurisme es refereix a l'experiència viscuda al teatre de la Pèrgola de Florència, quan Marinetti escenificava una de les seves proclames futuristes. Aquell fet –tal com ja hem explicat en el capítol dedicat al viatge a Itàlia– va indignar profundament Aragay. En l'espectacle de Marinetti, s'anunciava, entre tantes altres coses, la necessitat de cremar els museus i les biblioteques, d'ensorrar els monuments i d'esmicolar les estàtues per tal que la "nova Itàlia" es deslliurés del llegat cultural de la "Itàlia antiga": "no volen ésser fills d'un país de turistes, vivint de les rendes de la Flama antiga..."

El cubisme, que a Catalunya s'havia convertit en una estètica familiar a partir de 1912, arran de l'exposició realitzada a Can Dalmau per Gleizes, Metzinger, Gris i Duchamp, entre d'altres, era considerat per bona part dels noucentistes – D'Ors inclòs– com un "nou classicisme" pel que fa al seu sentit de l'ordre i l'estructuració dels elements⁶³. Josep Aragay, però, continua rebutjant el Cubisme amb la mateixa contundència demostrada en les crítiques i articles publicats a *La Revista* o en l'assaig de 1916. Aragay assegura que el Cubisme, igual que el Futurisme, "representa un altre acte de la mateixa tragèdia". Els excessos revolucionaris del cubisme –de caràcter iconoclasta– no cerquen, segons l'autor, l'evolució de les arts plàstiques, sinó el desgavell d'aquestes.

En el capítol "L'exemplaritat d'Itàlia" –que és reproduït sencer a *La Publicidad*, l'endemà de la conferència–, Aragay desplega la idea principal de l'assaig en tant que reivindica el paper de l'artista com a "constructor ideal de la ciutat", entenent la ciutat com la "primera obra d'art", com la "primera obra plàstica on

⁶¹ ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l'Art*. Publicacions de "La Revista". Barcelona, 1920. Dins el capítol, "Els avantguardes de l'art", pàg. 24.

⁶² ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l'Art*. Publicacions de "La Revista". Barcelona, 1920. Dins el capítol, "Els avantguardes de l'art", pàg. 26.

⁶³ PANYELLA, Vinyet: *Cronologia del Noucentisme (Una eina)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Serra d'Or, Barcelona, 1996, pàg. 53.

col·laboren totes les arts, des de l'arquitectura fins el darrer ofici, per a fer-ne un monument a la raça". Aquest plantejament, a més de validar el model renaixentista italià com a referent cultural a casa nostra, és utilitzat, novament, per combatre el cubisme i el futurisme, que en cap cas contempen la pintura, l'escultura, l'arquitectura, l'urbanisme o les arts aplicades com a quelcom indissoluble. I és per això, també, que cubistes i futuristes, allunyats d'aquesta concepció estètica, s'han quedat a mig camí amb les seves "petites excel·lències de color i de vibració i d'estil". Així, cubistes i futuristes, caòticament empresonats en una tela o en una peanya, seran incapaços de "construir una ciutat", seran incapaços d'edificar la "nostra Florència". Segons Aragay, no hi ha lloc per a aquest "art a mitges", per a aquesta mutilació de la plàstica, una mutilació que cal combatre. Aragay escriu: "no ens podem lliurar de grat triomfalment a un concepte parcial de la plàstica."

El missatge és clar, l'art nacional català ha de ser un mirall de l'art del Renaixement italià, ja que "qualsevol art modern està més lluny de nosaltres que els nostres clàssics". Cal, per tant, cercar el model allà on "la consciència nacional, esdevinguda plàstica, s'aixeca davant dels ulls tan ella mateixa i tan ben encarnada en les obres, com ho va ser la paraula." Aragay reivindica aquest model estètic –que no deixa de ser un model de país– com ja ho havia fet, per exemple, en els poemes dedicats a Itàlia, on l'harmonització de l'art amb el paisatge, de la natura amb l'arquitectura, van configurant les excel·lències dels paratges de la Toscana o de l'Umbria. Igualment, a *El Nacionalisme de l'Art*, Aragay traça un camí que sempre mira a Itàlia, a la mediterrània ("És el poble germà de la frontera blava i en ell hi ha l'exemple"), i que recorre'l depèn, només, de la plena intervenció de l'artista.⁶⁴

"Si a Itàlia les muntanyes són belles, plenes de xiprers per voluntat de Déu, les ciutats són belles per obra dels homes, i la fisonomia nacional és la mateixa, viva en la natura o viva en l'art".

Aragay vol "tornar endarrera", per cercar en el classicisme el veritable referent cultural, perquè això és, precisament, allò que va fer el Renaixement florentí: tornar enrera per retrobar i renovar la "norma antiga". "Totes les virtuts antigues varen ésser renovades; ni una sola varen oblidar-se els florentins per alleugerir el pes de llur gran ideal. Varen complir amb la tradició i amb el seu temps, i ara són exemplars al davant nostre amb tota llur valor i tota l'exemplaritat dels antics." Aquest "tornar endarrera", doncs, significava avançar, significava redreçar artísticament el país i deixar ben definides les bases que havien de conjugar l'estètica moderna del nou-cents. Tal com dirà Aragay: "... tornar endarrera és com anar endavant, és com seguir la norma antiga del Renaixement italià..."

En el capítol dedicat al "dibuix com a basament de la unitat d'estil", Aragay intenta lligar la concepció plàstica del Renaixement Italià –aquella "capaç de crear la ciutat sota el mantell de l'estil únic que fa la nació bella i harmònica en totes les seves parts"–, amb la importància del dibuix com a nexa d'unió entre les arts. Segons Aragay, les arts de la llum i de l'espai necessiten connectar-se

⁶⁴ ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l'Art*. Publicacions de "La Revista". Barcelona, 1920. Dins el capítol, "L'exemplaritat d'Itàlia", pàg. 33.

a una “artèria principal” que és l’art del dibuix. És aquest, per tant, qui “governa” l’excel·lència de les arts plàstiques, i és aquest, en essència, l’element comú entre totes les disciplines artístiques: “el dibuix és la mare de tot”. L’autor ens parla, així, del “dibuix intel·ligent”, d’aquell que s’estructura a través de les tres dimensions, que és capaç de reproduir la realitat, però que també és capaç de projectar “la realitat ideada”. Amb aquesta pràctica, que requereix necessàriament un aprenentatge, es pot assolir una base, un suport on l’artista podrà expressar amb rigor llur sensibilitat. Aragay, més enllà de l’argumentari defensat en l’assaig de 1916, quan reivindicava la figura del “geni”, el concepte del “do” i, sobretot, quan qüestionava l’eficàcia de certes escoles, ara es manifesta a favor d’aquest dibuix “intel·ligent” que, segons diu, és l’únic “que és pot aprendre i que és pot ensenyar”: “Aquest és, al meu entendre, el dibuix que hauria d’ensenyar-se en les nostres escoles a tots els artistes de totes les arts i de tots els oficis, perquè aquest és l’element comú que hi ha en el fons de totes les seves empreses.” De fet, allò que defensa Aragay amb aquest plantejament és el concepte “clàssic” del dibuix, és a dir, aquell que ens mostra el “veritable cos de les coses reals” i en cap cas aquell que es nodreix de “determinats efectismes” o bé “d’exquisitats poc recomenables”. Aquest concepte clàssic del dibuix, que Aragay anomena “intel·ligent”, “apte”, “útil”, “veritable”... esdevé, segons diu, un punt de partida per tal que cada artista doni caràcter propi a la seva obra.

Dit això, Aragay s’afanya a combatre l’academicisme (“aquell dibuix superficial de làmines i d’estampes”), una pràctica que defineix com una simple “imitació del dibuix” i que, per tant, és a les antípodes del “dibuix intel·ligent”.

En el capítol titulat “Les institucions escolars nacionals”, l’autor reivindica la creació d’una “Escola Catalana de Belles Arts i de Bells Oficis” tot subratllant-ne la condició de “catalana”. Estem parlant, per tant, d’una “escola nacional” que preveu abraçar l’ensenyament de totes les arts capaces de fer una ciutat i de guarnir-la. Aragay, en aquest sentit, assenyala l’arquitectura com una de les “branques majors” de l’Escola. L’arquitectura, distanciada massa sovint de la resta de les arts, hauria de ser solidària amb totes elles per garantir-ne la unitat d’estil ja que, segons diu, “ella no solament és una art, sinó el centre on les altres arts conflueixen en l’ideal de ciutadania.” La conjunció indispensable entre l’arquitectura i la resta de les arts esdevé, així, la simbiosi perfecta.⁶⁵

“L’arquitectura portaria a l’Escola els seus afanys de proporció i de mesura, i, en canvi, hi trobaria un estímul per a la concepció de les formes vives. Ella donaria a la Pintura una mica de la seva intel·ligència i de la seva gravetat, a canvi d’una mica de la seva sensibilitat...”

Aquesta unió entre les arts significaria, entre altres coses, la preservació i la dignificació dels bells oficis, com ara la pintura mural o la ceràmica. Allò que reclama Aragay és, en conseqüència, la necessitat d’un art social, d’un art implicat, d’un art que es sustenta en l’arquitectura i que culmina amb la creació final de la ciutat. Tal com constata Mercè Vidal –en el seu estudi sobre Joaquim

⁶⁵ ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l’Art*. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1920. Dins el capítol, “Les institucions escolars nacionals”, pàg. 43.

Folch i Torres⁶⁶—, la tesi de fons d'Aragay es basa, en aquest sentit, en el “civilisme” predicat per Eugeni d'Ors que, alhora, es correspon amb l'ideal de “Belleza pública” defensat tantes vegades per Folch. Aquest ideal que potencia els oficis d'art, la pintura mural o l'art del jardí, esdevé, a efectes pràctics, una eina de culturalització, de reafirmació nacional, de transformació de la societat.

En el darrer capítol de l'assaig, Aragay insisteix en el paper públic que ha de jugar l'artista en pro d'una estètica nacional que defineixi la “fisonomia de la nació en les ciutats”. Així, pintors, escultors i arquitectes no poden tancar-se entre les quatre parets del seu taller i resoldre, per separat, els seus problemes. Aquesta pràctica “individualista” fa que els artistes escampin la seva obra per la ciutat de forma dispersa, sense orde ni concert. Aquests artistes, massa atents a les diferents modes estrangeres i a les tendències de l'art d'avantguarda de signe “iconoclasta”, fan que la ciutat esdevingui eclèctica i que el país continuï perdut i incapaç de resoldre el problema estètic nacional. Segons Aragay, la posició de l'artista individual, isolat, genial, provoca l'anarquia i la confusió entre les arts i ens fa enyorar “la nostra antiga i reposada tradició purament llatina, italiana i romana” que és, en definitiva, la que ha de guiar el renaixement de les arts a casa nostra.

Identificat amb aquell “Noucentisme institucionalitzat”, Aragay reclama, així, la intervenció del govern de la ciutat per tal que les diferents institucions es posin d'acord i “marxin paral·lelament vers un ideal col·lectiu, digne del veritable seny nacional” per tal d'assolir, definitivament, “una bella fisonomia plàstica per Catalunya”.

La conferència i l'edició d'*El Nacionalisme de l'Art* va tenir un ressò important a la premsa i en l'opinió pública i, encara avui, és considerat com un llibre de capçalera de la teoria noucentista. L'endemà de la conferència, tal com ja hem assenyalat, el diari *La Publicidad* en reproduïa un dels seus capítols, “L'exemplaritat d'Itàlia”. El text, que havia estat transcrit de forma literal i sense cap consideració de caire crític, era publicat a la portada junt amb un autoretrat de l'autor (fig. 15). Deu dies després, el 26 de maig de 1920, Josep Maria Millàs-Raurell, des de les pàgines del mateix diari, analitzava el text d'Aragay considerant *El Nacionalisme de l'Art* com un autèntic manifest de l'art nacional català, com un “libro de ejemplar catalanidad, de puro latinismo, libro de combate, de manifiesto...” L'autor de l'article destaca, d'una banda, la radicalitat dels plantejaments nacionalistes d'Aragay (“la intransigencia de su nacionalismo”) i, d'altra banda, l'essència de l'esperit clàssic, llatí, mediterrani com un element referent i definidor de l'art nacional català. Millàs explica, en aquest sentit, que l'assaig d'Aragay esdevé una mena de “vaixell de les arts” preparat per tal que els catalans viatgin fins a l'altra riba de la mediterrània a la recerca del preuat “tesor” de l'art italià. Aquest “tesor”, que és l'art del Renaixement, s'ha de consolidar com una norma de l'art “renaixent” dels catalans del nou-cents:⁶⁷

⁶⁶ VIDAL i JANSÀ, Mercè: *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*. Biblioteca Abat Oliva. Institut d'estudis Catalans. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, novembre de 1991, pàg. 16.

⁶⁷ MILLÀS-RAURELL: “Un nuevo ensayo de Josep Aragay”. *La Publicidad*, 28 de maig de 1920.

“... Josep Aragay nos brinda ese bajel magnífico que nos espera en medio de nuestro mar para conducirnos hacia los primitivos toscanos, hacia el Renacimiento Italiano. Examinando el valor serenísimo de ese tesoro, encontraremos los catalanes –según Aragay– nuestra personalidad propia y vigorosa, rancia de tradición pictórica clásica, bajo el núbil ropaje del paisaje y el temperamento catalanes renacientes.”

Millàs-Raurell, que coneix i comparteix els criteris estètics d'Aragay, complementa els arguments exposats a *El Nacionalisme de l'Art* amb algunes de les consideracions que l'artista ja havia exposat, quatre anys abans, a *La Pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. D'aquesta manera, l'autor de l'article, elogia el plantejament de Josep Aragay, entenent la influència italiana en l'art català com una via oberta a la creativitat, on es fomenta i s'estimula la sensibilitat i l'originalitat artística. Així, la “italianitat” i la “mediterraneïtat” de l'art català no han de suposar, en cap cas, una submissió a Itàlia, ni una còpia de signe academicista, sinó un exercici de llibertat. Interpretant les paraules d'Aragay, el crític destaca el model Italià com un “art de salvació nacional”.⁶⁸ “Italia es, en todos los aspectos de nuestro arte, la salvación de nuestra escuela nacional, no sólo pictórica, sino de todas las artes plásticas...”

Josep Maria Millàs-Raurell veurà Josep Aragay com un mena de guia espiritual que, a través del seu darrer assaig, empeny i adoctrina la societat civil vers uns valors estètics i ideològics. I és per això que Millàs assenyala com a fet concloent que l'única empresa possible per a la dignificació les arts plàstiques del nostre país rau en la defensa del classicisme.⁶⁹

“El clasicismo debe ser para el arte catalán la orientación, cree Aragay, y después de haberle cegado los rayos de la pureza clásica, no dice ya: “vamos allá”, sino que, sin prejuizar su obra pictórica, clama: “venid conmigo que conozco el camino”.

Si bé des del punt de vista estètic, Millàs es converteix en una mena d'instigador dels ideals estètics d'Aragay, cal dir, tanmateix, que des del punt de vista estrictament polític, el crític intenta treure ferro a la “radicalitat” del seu discurs. Recordem que algunes de les afirmacions d'Aragay donen peu a pensar que l'ideari polític de l'artista, pel que fa a les aspiracions nacionals de Catalunya, va més enllà del regionalisme conservador imperant o, fins i tot, del federalisme progressista preconitzat exemplarment per Valentí Almirall a *Lo Catalanisme* (1886). L'historiador Abel Figueres, en el pròleg d'una reedició moderna d'*El Nacionalisme de l'Art* assegura, en aquest sentit, que:⁷⁰ “Des del vessant polític destaquen la claredat i la radicalitat dels seus plantejaments, lluny dels possibilismes de baixa volada, de les claudicacions sense fre i del regionalisme espanyolitzant que predominaven en el catalanisme conservador del seu moment històric i que encara impregnen la política catalana actual”. Certament, Aragay s'expressa en termes prou clars quan diu, per exemple, que

⁶⁸ MILLÀS-RAURELL: “Un nuevo ensayo de Josep Aragay”. *La Publicidad*, 28 de maig de 1920.

⁶⁹ MILLÀS-RAURELL: “Un nuevo ensayo de Josep Aragay”. *La Publicidad*, 28 de maig de 1920.

⁷⁰ *El Nacionalisme de l'Art* (de Domènech i Montaner a Aragay). Edició a Cura d'Abel Figueres i Joan Cusidó. Ed. Llibres de l'Índex, Barcelona, 2004, pàg. 74.

els catalans tenim el cos lligat a Espanya “per força”, o quan apel·la al recobriment de la consciència nacional dels catalans com un primer pas per al “nostre absolut alliberament polític de demà”. Així i tot, Millàs rebaixa les aspiracions nacionals exposades per Aragay qualificant-les de “pancatalanistes”.⁷¹ “Pancatalanismo, no separatismo, como ha dicho alguien. Diríamos mejor que el libro de Aragay, que la teoría de Aragay, no es un ideal separatista...” La interpretació de Millàs, però, al nostre parer, no acaba d'encaixar amb l'argumentari d'un Aragay que, a voltes, no pot ser més clar ni menys explícit: “És, doncs, de cara a un poble lliure que jo em dirigeixo, de cara a la nostra Catalunya independent, perquè és el meu pla i l'única possibilitat...” El pròleg d'Abel Figueres avala, sense embuts, les tesis independentistes d'Aragay, creiem que de forma encertada i precisa quan diu:⁷² “Malgrat el seu nacionalisme més aviat decimonònic i d'arrel postromànica destaquen en el pensament d'Aragay la claredat de les idees independentistes sense referències a regionalismes provincians.”

Aragay, de fet, sabia prou bé a qui anava adreçat el seu discurs. Així, la doble component de l'assaig, basat ens els conceptes “estètica” i “nació”, havia d'engrescar, igualment, a la facció intel·lectual sensible al món de les arts i la cultura, i al sector vinculat al món de la política. Prova d'això és que la meitat dels llibres (el tiratge va ser de 500 exemplars i el preu de venda era de dues pessetes) van ser adquirits per la Comissió de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona i per les Joventuts Nacionalistes de la Lliga Regionalista. És interessant recordar que una part de la militància de les Joventuts Nacionalistes –en desacord amb l'actuació poc nacionalista de la Lliga– fundaria, un parell d'anys més tard, junt amb Jaume Bofill i Mates, Lluís Nicolau d'Olwer i Antoni Rovira i Virgili entre d'altres, Acció Catalana Republicana, partit amb un perfil nacionalista més marcat en el qual acabarà militant, també, el mateix Aragay. En una carta adreçada a Josep Obiols (trobant-se aquest de viatge a Itàlia), Aragay li explica el secret de l'èxit de vendes d'un llibre que s'havia esgotat en poc més de dos mesos.⁷³

“Me demaneu noves del efecte de la meva conferència. Us dire francament sense vanagloria que va ser un èxit. L'edició es agotada. (La comissió de cultura del municipi i les joventuts nacionalistes s'en van quedar uns 250 exemplars, el restant fins els 500 s'ha agotat en dos mesos...)”

En aquesta mateixa carta, Aragay explica a Obiols que les claus de l'èxit de la conferència són aplicables, sobretot, a la seva novetat i a una justa dosi de provocació, plantejada, segons reconeix el propi autor, a través d'un programa que s'allunya absolutament de la realitat del moment. L'artista, però, es mostra esperonat i confia, malgrat tot, que la càrrega ideològica del text tindrà un efecte allisonador, engrescador i útil socialment. *El Nacionalisme de l'Art* és, sobretot, una eina de combat.⁷⁴

⁷¹ MILLÀS-RAURELL: “Un nuevo ensayo de Josep Aragay”. *La Publicidad*, 28 de maig de 1920.

⁷² *El Nacionalisme de l'Art* (de Domènech i Montaner a Aragay). Edició a Cura d'Abel Figueres i Joan Cusidó. Ed. Llibres de l'Índex, Barcelona, 2004, pàg. 75.

⁷³ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 7 de juliol de 1920.

⁷⁴ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 7 de juliol de 1920.

“Pero això es llevor, això es sembrat i deu sap quan fruitarà. He arribat al convenciment de que l'èxit de la meua conferència no es degut a la seva comprensió sino a la seva novetat. Realment no es podia presentar un programa més contrari a la realitat contemporània. Això es l'èxit de la conferència com en son dia fou l'èxit del cubisme.”

Com ja hem apuntat, la crítica artística i literària es va ocupar de valorar l'assaig, exposant, segons el cas, els punts vista més diversos. Adrià Gual, per exemple –sense entrar en valoracions de caire estètic–, destacava des de la “Secció Bibliogràfica” de *Vell i Nou*, la franquesa, la claredat i la capacitat de concisió d'Aragay tot animant-lo a publicar més sovint⁷⁵. Rafael Benet, d'altra banda, publicava una crítica a la secció de “Les Arts Plàstiques” de *La Revista*, des d'on exposava algunes diferències amb l'autor del llibre. Benet, contrari al parer d'Aragay, assegurava que la pintura catalana, malgrat tenir un matís propi, era filla de l'art francès. El crític manifesta, en aquest sentit, que els pintors catalans es senten “tributaris” de la pintura impressionista i de “l'esperit de França”, amb la qual cosa és just de qualificar l'art català com un art de “departament francès”. Benet, que burxa allà on fa mal, retreu a Aragay que “amb la seva dialèctica a voltes de pamflet” alerti dels perills que corre l'art català en ésser massa a prop de França i massa lluny de la Itàlia del Renaixement. Rafael Benet, que és presenta com un partidari convençut de la “tradició en l'Art”, exposa quina és, exactament, la seva idea de “Renaixement”:⁷⁶

“Per nosaltres el Renaixement és encara una forma helenística, filla més bé de la cultura, i si es vol de la passió per la cultura, que de un fet absolutament viu; clar que foren grans homes els que guiaren la Renaixença de Itàlia, però és que el Renaixement és per nosaltres, globalment, un fet classificable en el gran cicle de la Història, en el lloc de les decadències.”

Benet, de fet, creu que l'art català no pot emmirallar-se únicament en el model italià, ja que en l'art francès, i molt concretament en la pintura de Cézanne (això ja ho havia dit Aragay), hom hi pot trobar una lliçó de mediterraneïtat tan vàlida com ho va ser, per exemple, la pintura de Giotto.

El mes de juliol del mateix any, Carles Riba, en la secció de “Lletres catalanes” de *La Publicidad* i sota el pseudònim de Jordi March, també dedicava un llarg article a *El Nacionalisme de l'Art*. Riba, que reconeix el “formidable temperament d'estilista” d'Aragay, ens parla de l'assaig com una obra sòlida, consistent i plena de sentit comú. El llenguatge és qualificat, a més, de fluït, directe, dur i sense subtileses. A banda de totes aquestes qualitats i d'altres consideracions de caire estètic, Riba es refereix a la intensitat narrativa d'un text capaç de combinar –en alguns capítols especialment polèmics– la solidesa d'una bona argumentació amb una fina dosi d'ironia:⁷⁷

⁷⁵ GUAL, Adrià: “Secció Bibliogràfica”. “Josep Aragay: El Nacionalisme de l'Art”. *Vell i Nou*, Vol. I, Núm. IV, època II, juliol 1920, pàg. 143.

⁷⁶ R. B. (Rafael Benet): “Nacionalisme de l'Art, per Josep Aragay”. “Les Arts Plàstiques”. *La Revista*, Quaderns de publicació quinzenal, any VI, núm. CXXIII, novembre I, 1920, pàg. 310-311.

⁷⁷ MARCH, Jordi (Carles Riba): “LLETRES CATALANES”, “El Nacionalisme de l'Art, per Josep Aragay: Publicacions de “La Revista, MCMXX, *La Publicidad*, 8 de juliol de 1920.

“Poques pàgines s’hauran escrit a Catalunya –on altrament aquest gènere no és rar, donada la mena d’enemics que solem haver de combatre– on ironia i argumentació s’entreteixeixin, amb una intensitat tan feliç, com en algunes d’aquest assaig de Josep Aragay, posem per cas la final del capítol “Els Avantguardes de l’Art.”

Si bé és cert que algunes expressions d’Aragay són amanides amb una bona dosi d’ironia, per exemple, quan diu que l’Avantguarda ha “passat per Catalunya a frec d’ala sense gairebé deixar-hi rastre”; cal considerar, també, la utilització d’un llenguatge que, a voltes, és a les antípodes de l’elegància, la diplomàcia o el bon gust: “bé es podria dir que els homes dits d’Avantguarda no tindran mai un manicomi a gust seu.” De fet, podríem dir que aquesta línia més contundent i agressiva és, d’alguna manera, la “traducció literària” del caràcter polèmic, enèrgic i apassionat de l’artista; un caràcter que l’amic Riba coneix perfectament. En una carta adreçada a Josep Maria López-Picó, poc després de la publicació d’*El Nacionalisme de l’Art*, Riba reivindica el tarannà “personal” i “literari” d’Aragay com una autèntica eina de combat.⁷⁸

“L’estil va molt barat: un capbussó en qualsevol avantguardista de París o del Pombó i hom se n’unta. Hem de fer-nos feréstecs, sortits del bosc, cantelluts, forçuts i peluts, com uns Aragays; sinó els catalans no anirem enlloc, i us certifico que l’Aragay és no solament l’home que té més raó de Catalunya, sinó dels que escriuen millor. En faré un dels meus cants del cigne.”

Carles Riba complia la seva paraula i convertia el seu “cant del cigne” en l’article que acabem de citar i que apareixia publicat a *La Publicidad*, el 8 de juliol de 1920. En aquest article, això sí, els elogis exagerats de la carta seran matisats i rebaixats de to.

Uns dies després de la conferència, la revista sitgetana *Terramar* publicava una selecció dels tres capítols en què Aragay desenvolupa el seu ideal de ciutat, basat en el model florentí i que presenta la ciutat, recordem, “com la primera obra plàstica on col·laboren totes les arts, des de l’arquitectura fins el darrer ofici...” L’ideal preconitzat per Aragay encaixava amb la filosofia de la publicació que dirigia el publicista Josep Carbonell, fundada el 1918 amb l’objectiu de promocionar un ambiciós projecte d’urbanització a Sitges. La urbanització *Terramar* havia estat impulsada per l’industrial i poeta de Sabadell, Francesc Armengol i Gener en col·laboració amb l’arquitecte Josep Maria Martino i amb la implicació de l’expert en l’arquitectura de jardins, Jean Claude Nicolas Forestier. El text d’Aragay, per tant, reflectia l’ideal d’un projecte que preveia la construcció de la primera ciutat-jardí de Catalunya i que estava inspirat en el bell anhel noucentista de la Catalunya-Ciutat. L’empresa, però, acabaria fent fallida uns cinc anys més tard⁷⁹. En el text introductor que precedeix els tres capítols publicats (“L’exemplaritat d’Itàlia”, “El dibuix com a basament de la unitat d’estil” i “La fisonomia de la nació en les ciutats”), es refermen els

⁷⁸ Carta de Carles Riba a J. M. López Picó. Florència, 17 de juny de 1920. Vegeu: Cartes de Carles Riba, I: 1910-1938. Recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola. Text establert conjuntament amb Jaume Medina. Ed. La Magrana, pàg. 66.

⁷⁹ PANYELLA, Vinyet: *Cronologia del Noucentisme (Una eina)*. Publicacions de l’Abadia de Montserrat, Biblioteca Serra d’Or, Barcelona, 1996, pàg. 81.

plantejaments d'Aragay en presentar el "mestratge" de Florència com a model ideal de ciutat. Els propòsits d'Aragay, doncs, no són presentats com a quelcom inabastable, sinó com una realitat estètica viva, renaixent, que ha de conduir el país vers l'ideal immortal del classicisme.⁸⁰

"No podem, com voldríem, emprendre un comentari de l'altíssim propòsit de l'Aragay, que no és quimera, que no és miratge, sí que és la veu mateixa del més gran anhel que pot sentir un poble eixit de la llum. El llevat per l'obra que l'Aragay preconitza, existeix en la nostra Catalunya naixent tota terròs i salabor, llim que passat amb les virtuts íntegrament sanes dels pobles encara adolescents, pot arribar a l'assoliment immortal de son classicisme."

La presència de Josep Aragay a la premsa, a les primeries dels anys vint, demostra que, més enllà fins i tot de la pròpia activitat creativa, l'artista és escoltat, també, com una veu influent –i en cap cas exempta de polèmica– dins del "debat estètic" del moment. Així, a través del seu art, però també a través de la seva "fluïda vèrbola" –dit en paraules de Riba–, Aragay portarà "l'exemplaritat d'Itàlia" fins a les darreres conseqüències. Aquest acte de militància, que intenta ser coherent amb el projecte noucentista –i que es manifesta pel damunt de les desercions més sentides (Torres-Garcia, per exemple) o de les orientacions estètiques de signe contrari (Cubisme i Futurisme)–, li comportarà, lògicament, d'una banda, les crítiques més dures, però també, de l'altra, algunes mostres incondicionals d'adhesió. Així, per exemple, en una carta de J.V. Foix adreçada a Josep Obiols, el poeta posa en evidència el malestar que havia provocat la dissertació d'Aragay entre els companys de professió:⁸¹ "La conferència de l'Aragay ha estat molt discutida. Els pintors no la hi accepten en totes les seves conseqüències." Si bé J.V. Foix posa de manifest la reacció contrària dels pintors, cal dir, tanmateix, que la lectura que n'havia fet Josep Obiols –defensor incondicional de l'ideari d'Aragay– era ben diferent de la resta. És interessant, d'entrada, veure com Josep Obiols, que continuava de viatge a Itàlia, es delia per llegir el llibre d'Aragay. Segons es desprèn de la correspondència entre Foix i Obiols, aquest primer havia encarregat un exemplar de l'edició als germans Miquel i Joan Salvat-Papasseit –que regentaven la secció de llibreria de les Galeries Laietanes–, però el llibre mai no acabava d'arribar a Obiols. Segons sembla, la "deixadesa" dels germans Papasseit va fer que el pintor trigués més del desitjat a llegir l'assaig de l'amic Aragay:⁸² "La conferència de l'Aragay jo ja fa dies que vaig insistint perquè te la trametin ja que d'ençà que ha sortit que s'arrossega amb els segells i tot pel taulell dels Salvats que no es cuiden de res."

Obiols, que finalment va rebre el llibre, es va sentir completament identificat amb el programa que Aragay havia desplegat a *El Nacionalisme de l'Art*. Prova d'això és que Obiols, fins i tot, l'havia posat d'exemple a l'hora de valorar una

⁸⁰ Signat "C": "La conferència d'en Josep Aragay", *TERRAMAR*, maig de 1920, pàg. 4-7

⁸¹ Carta de J. V. Foix a Josep Obiols. Barcelona, 19 de maig de 1920. Correspondència Foix-Obiols, a cura d'Agnès i Anna Ponsatí. Ed. Quadrens Crema, S.A., Barcelona, 1994, pàg. 33.

⁸² Carta de J. V. Foix a Josep Obiols. Barcelona, 7 de juny de 1920. Correspondència Foix-Obiols, a cura d'Agnès i Anna Ponsatí. Ed. Quadrens Crema, S.A., Barcelona, 1994, pàg. 38.

exposició que havia visitat a Florència. En una carta del pintor adreçada a Foix, des de Florència, reconeix:⁸³

“He tornat a veure l'exposició del Soffici. Paisatges, bodegons, alguna escena de camp. Tot bastant bé, però, amb això sol no es fa un art de debò ni una ciutat, que com predica molt santament l'Aragay és l'únic que interessa. Que en farem de tots aquests quadros que pugui posseir qualsevol marxant de París? I tot això només és pels marxants”.

Obiols, per tant, subscriu l'argumentari d'Aragay en considerar la ciutat com el darrer i més gran objectiu de la creació artística; opinió que coincideix, com ja hem explicat, amb la dels impulsors del projecte *Terramar* que, igual que Obiols i tants d'altres (Millàs-Raurell, Adrià Gual, Cartes Riba...) es sumaven a la causa italianista de l'autor: “l'Aragay ja no hi va sol vers aquest horitzó d'Itàlia amb la que demés del desig d'ara ens hi lliga el més bell passat de la nostra història. No hi va sol, diem, i el temps tot confirmant-nos li augmentarà encara la companyia.”⁸⁴

6.5 Aragay i la urbanització de la Plaça de Catalunya

El pla urbanístic dissenyat per Ildefons Cerdà (1859) –imposat des del govern de l'estat, malgrat no haver guanyat el concurs de l'Ajuntament de Barcelona– no preveia cap plaça on avui hi ha la Plaça de Catalunya. En canvi, en el pla d'Antoni Rovira i Trias (1859) –que era el projecte guanyador del concurs i que era el preferit de la burgesia barcelonina–, sí que s'havia previst la construcció d'una gran plaça en aquell punt important que unia el casc antic amb l'eixample. Segons el pla Cerdà, doncs, el centre neuràlgic de la ciutat havia de ser un lloc ben comunicat, com ara la zona de la plaça de les Glòries Catalanes, per on s'encreuaven les artèries principals de la ciutat: la Diagonal, la Gran Via i la Meridiana. Amb aquest plantejament, Cerdà relegava el barri gòtic i els nuclis de les antigues poblacions adherides a Barcelona com a barris perifèrics. Amb tot, però, la vida social que es desenvolupava a l'entorn de la plaça de Catalunya (que era zona edificable), amb la proliferació de cafès, teatres i barraques de firaires, havia convertit aquell punt en una zona de referència i de gran activitat ciutadana (cosa que no passava a la zona de la plaça de les Glòries Catalanes, que era un descampat allunyat de “l'autèntic” centre de la ciutat). Així, l'any 1862, l'Ajuntament de Barcelona, coherent amb la realitat social i urbana del moment, decideix convertir aquella zona emblemàtica en una plaça. Amb tot, però, el permís d'urbanització de la plaça no seria concedit fins al 1889, amb motiu de l'Exposició Universal de 1888, quan es va convocar el concurs que va guanyar l'arquitecte Pere Falqués. El 1892 s'expropiaven els primers terrenys i fins al 1902 no es va iniciar la primera fase de la urbanització. La segona fase no es va dur a terme fins al 1929 amb motiu de l'Exposició Internacional. El projecte inicial havia estat redactat per Josep Puig i Cadafalch (1921-1922) (fig. 20), però li fou retirat a causa de la dictadura de Primo de Rivera a favor de Francesc de Paula Nebot (fig.21). Una

⁸³ Carta de Josep Obiols a Josep Foix. Florència, 22 de juny de 1920. Correspondència Foix-Obiols, a cura d'Agnès i Anna Ponsatí. Ed. Quadrens Crema, S.A., Barcelona, 1994, pàg. 53.

⁸⁴ Signat “C”: “La conferència d'en Josep Aragay”, *TERRAMAR*, maig de 1920, pàg. 4-7

vegada començades les obres, el projecte fou traspassat, encara, a l'arquitecte Joaquim Llansó.

El cas és que entre les obres de la primera fase (1902) i el començament de la segona fase del projecte (1929), la zona de la plaça Catalunya va restar uns quants anys sense urbanitzar. El debat urbanístic que s'havia generat arran d'una obra tant emblemàtica i de tanta envergadura, tampoc no li havia passat per alt a Josep Aragay, el qual temia que el projecte de la segona fase (que encara estava per decidir) es portés a terme sota la influència dels arquitectes del Modernisme. Recordem, doncs, el fragment d'una carta que Josep Aragay adreçava, l'any 1916, des d'Itàlia, a Francesc Pujols.⁸⁵

“No hem de permetre de cap manera que les generacions passades s'ens mengin ignominiosament la Plassa de Catalunya que l'hem d'urbanisar nosaltres de tal manera que redimeixi el seu tamany amb la seva grandesa.” (Gaeta, 15 d'agost de 1916)

La voluntat expressada a l'amic Pujols, es prefigura, sens dubte, com un dels arguments de força que Aragay desenvoluparà, tres anys després, a *El Nacionalisme de l'Art* a l'entorn de la idea de “l'artista com a constructor de la ciutat”. Així, Josep Aragay, d'acord amb les pròpies conviccions, es mostra disposat a intervenir, a participar, a implicar-se en la construcció de la gran obra d'art que és “la seva ciutat” (“Directament o indirectament hem d'influir en la decoració d'aquesta plassa”). La carta adreçada a Pujols posa de manifest, d'entrada, la temença d'un Aragay que no pot suportar la idea que una de les zones més emblemàtiques de la ciutat sigui urbanitzada segons el criteri dels arquitectes de la generació anterior. Josep Aragay, d'Itàlia estant, feia un petit esboç per tal de mostrar a Francesc Pujols quines eren les seves intencions al respecte.⁸⁶ “Fora una felicitat de poguer realitzar una obra aixís: Jo no tant solament hi penso sino que ja he començat a ferne algun petit dibuix que penso ampliar i estudiar degudament en companyia d'un arquitecte al arribar a Barcelona.”

L'esbós de la “futura Plaça de Catalunya”, dibuixat en planta, a mà alçada i en el marge esquerre de la carta (fig. 22 i 23), era acompanyat d'una llegenda on s'explicava quin era, a grans trets, el projecte d'Aragay. Les instruccions eren les següents:⁸⁷

“Aquesta es la meva pimera idea: es tractaria de construir un gran passeig enlaire entorn de tota la plassa aguantat per un gran portic de columnes. Fer continuar el passeig i el portic en forma de creu i en seu centre construiri el monument de Jaume I (A) i a cada extrem de la creu B C D E quatre grans arcs de triomf. A cada angul del quadre de la plassa una torra rodona. I a l'entorn del monument les escales per muntar dalt del portic. Sense esculptures, sense ornaments pro gran bell imponent.”

⁸⁵ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Gaeta, 15 d'agost de 1916.

⁸⁶ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Gaeta, 15 d'agost de 1916.

⁸⁷ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Gaeta, 15 d'agost de 1916.

El projecte (que evidentment no va prosperar) és ben fàcil d'imaginar i de recrear (fig. 24) gràcies a la claredat de les instruccions i a la senzillesa de l'esbós. Aragay, amb el pòrtic de columnes i amb la presència de quatre arcs de triomf, planteja una obra de tipologia clàssica. Així, amb la distribució d'aquests elements, junt amb les torres rodones i l'estàtua central de Jaume I, organitza un espai ordenat simètricament i distribuït de forma senzilla. Fidel a l'estètica més pura del classicisme i, sobretot, contrari als excessos del barroc que tant l'havien turmentat a Itàlia, desestima qualsevol tipus d'ornamentació, amb la intenció que la "grandesa" de la pròpia obra doni, per ella mateixa, la quota més alta de bellesa.

No creiem, però, que Aragay hagués madurat massa aquest projecte en el moment de fer la proposta a Francesc Pujols. La "bellesa imponent" que imagina Aragay, sens dubte, respon a la concepció de "grandesa" de les grans obres arquitectòniques de signe clàssic, com ara el Coliseu de Roma o l'Arc de Constantí. Tanmateix, però, un plantejament del projecte en tres dimensions (fig. 25) –intentant ser fidels a les indicacions proposades i al dimensionat que apareix en el seu dibuix en planta–, indica que "la grandesa" d'aquella Plaça de Catalunya s'adiu més a la concepció gegantina, per exemple, del monument de Vittorio Elmanuele II, aixecat a la plaça de Venècia de Roma, i que tant havia criticat ("El seu tamany supera la seva grandesa"), que no pas a les grans obres de referència esmentades. Certament, el projecte "gegantí" d'Aragay respon més a l'ostentació d'una idea, que no pas a un criteri urbanístic racional, funcional, pràctic i possibilista. Creiem, per tant, que la intenció de "redimir el seu tamany amb la seva grandesa" és, a la pràctica, i malgrat les bones intencions, un fet absolutament qüestionable. Lamentablement, una vegada més, la clarividència de "l'Aragay teòric" no acaba d'encaixar amb la capacitat de resolució de "l'Aragay pràctic".

Aquesta història, però, no acabaria aquí; de fet, tot just acabava de començar. Tot feia pensar, doncs, que la proposta d'Aragay responia més a un moment d'eufòria que no pas a un ferm propòsit. El cas és que Aragay, anys després, encara no s'havia donat per vençut i la voluntat expressada en aquella carta adreçada a Francesc Pujols continuava ben viva en el l'esperit tossut i obstinat de l'artista ("Es una de les poques coses que queden a fer en el cor de la ciutat i el cor de Barcelona es el nostre."). Així, el mes de juny de 1920 –tres anys després de la proposta feta a Pujols i pocs dies després de pronunciar la conferència "El Nacionalisme de l'Art"–, Aragay reprendrà aquella idea per exposar-la públicament. Cal dir, tanmateix, que l'artista havia canviat el projecte inicial a favor d'un plantejament menys desorbitat, molt més senzill i assequible.

D'aquesta manera, el nou projecte de remodelació de la plaça de Catalunya proposat per Aragay, consistia, ara, en la instal·lació d'una rèplica exacta de l'Arc de Barà entre aquesta plaça i la Rambla. La idea d'Aragay va sorprendre, fins i tot, els amics més fidels i els seguidors més entusiastes. Carles Riba, en una carta adreçada a Josep Obiols (que encara era a Itàlia), l'informava de l'esdeveniment que havia tingut lloc a l'Ateneu Barcelonès:⁸⁸

⁸⁸ Carta de Carles Riba a Josep Obiols. Barcelona, 7 de novembre de 1920. Vegeu: Cartes de Carles Riba, I: 1910-1938. Recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola. Text establert conjuntament amb Jaume Medina. Ed. La Magrana, pàg. 102.

“... L’Aragay ahir se li va acudir donar una conferència sobre “L’Arc de Barà i el monument d’En Pitarra”. En Millàs li va oferir tot seguit la sala de l’Ateneu. En Massot diu que no es retirarà content de la regiduria, si no ha aconseguit abans dues coses: fer urbanitzar la plaça de Catalunya i posar uns versos d’en L.P en una font de la ciutat.”

La carta de Riba, a banda de confirmar la celebració de la conferència, posa de manifest la inquietud del regidor municipal Massot per tal que es dugui a terme la urbanització de la plaça. Aquest fet posa en evidència que el projecte de la Plaça de Catalunya era un tema urbanístic de primer ordre i que, per tant, el “debat” generat per Aragay no era estèril. És interessant subratllar, també –a partir de les ratlles de Riba–, la voluntat política del regidor a favor de l’embelliment públic de la ciutat, en voler immortalitzar uns versos del poeta López-Picó (gran amic de Riba, d’Obiols i d’Aragay) en una font de Barcelona, tot i que, segons sembla, la proposta no va ser compartida per Francesc Carreras Candi, president de la Comissió de l’Eixample de Barcelona entre 1918 i 1922.

El 26 de juny de 1920, la proposta d’Aragay era explicitada, en un article, a la primera pàgina de *La Publicidad* sota el títol de, “L’Arc romà de Barà i els llegionaris catalans”. Aragay començava fent una crida a la dignificació de l’estètica urbana de Barcelona, tot criticant, després, l’arquitectura modernista que qualificarà de “vergonyosa”. Podríem dir que l’argumentació d’Aragay segueix, d’alguna manera, l’estructura de la carta enviada a Pujols, tenint en compte que abans d’exposar el propi projecte es dedica a combatre, primer, “l’enemic”. De fet, el text reproduït a *La Publicidad* comença, sense embuts, carregant contra les obres de la generació anterior:⁸⁹

“Sembla que és hora de dur a la pràctica un nou intent que germina en el pit de tothom, a favor d’una major dignificació de la concepció estètica urbana en contrast amb la que florí tan malauradament a Barcelona en les darreries del segle passat. Hi ha en la opinió pública com una mena de reacció contra l’arquitectura de cinema i fins i tot en la moda de les construccions ciutadanes es veu dibuixar-s’hi una reacció cap a la norma, cap una norma qualsevolga mentre sia anterior a la construcció del nostre monument d’en Pitarra i d’altres subjectes com ell a la follia de la modernitat i de la genialitat original.”

La nova arquitectura barcelonina, cada vegada més distant de l’estètica del dinou, però també, molt allunyada del model clàssic florentí preconitzat per Aragay, no havia estat capaç, en qualsevol cas, de relegar la presència de les obres del modernisme. Els nous edificis que s’aixecaven a Barcelona – interpretant les paraules d’Aragay– estaven configurant una ciutat amb un aire massa “parisenc”. En critica, sobretot, les teulades negres, verticalitzades de cara al carrer, molt habituals a les ciutats dels països nòrdics, i gens d’acord, per tant, amb la tipologia que hauria de definir una ciutat típicament

⁸⁹ ARAGAY, Josep: “L’Arc romà de Barà i els llegionaris catalans”. *La Publicidad* (Edición noche), 26 de juny de 1920, núm. 216, any II, segona època, pàg. 1 i 2.

mediterrània. Segons Aragay, doncs, la reacció contra l'arquitectura modernista anava "mal encaminada":⁹⁰

"La reacció ha començat tímida, i al nostre entendre mal encaminada i com insegura del seu objecte. Efectivament l'ordenació duta darrerament als edificis és cosa lloable, però les seves teulades negres i dretes de cara al carrer, no són ni una sanció convenient ni una superació de les antigues solucions planes amb la balaustrada tal com se veu a la Virreina per exemple."

La qüestió de les "teulades nòrdiques" que proliferaven per Barcelona també havia estat criticada, dies després, per Francesc Pujols en un article aparegut en el mateix diari, sota el títol, "Els terrats de Barcelona". Pujols, solidari amb Aragay, lamentava igualment la desaparició de les "solucions planes", posant èmfasi, sobretot, en l'extinció del tradicional terrat barceloní, català, mediterrani a favor de la típica teulada nord europea:⁹¹ "...robar el terrat, és com robar el millor tresor de les cases de Barcelona". Segons Pujols, doncs, els arquitectes catalans s'havien deixat enganyar pels arquitectes del nord d'Europa volent eliminar el terrat dels seus projectes o relegant-lo a llocs poc visibles de l'edifici, com si es tractés d'un element antiestètic:⁹² "demanem que passi com més aviat mellor la moda d'amagar el terrat, dissimulant-lo a dalt de la teulada com si fos una cosa que no's pot ensenyar, i aixís Barcelona no perdrà un dels pocs encisos que té i que tothom enveja perquè si als països del Nord no hi plougués com hi plou, estem segurs que ens el copiarien." Aquest intervencionisme "estranger", aliè a la pròpia "tradició", fa que Aragay, en el seu article, plantegi una reorientació estètica imminent per a la ciutat; i per tal que això sigui possible cal conciliar els nous projectes amb les antigues solucions del classicisme arquitectònic. Aquesta solució, que porta implícita la llavor del renaixement florentí, haurà de marcar la pauta estètica d'una ciutat que vol esborrar les petjades que el "modernisme insolvent" ha anat escampant per Barcelona:⁹³

"No volem discutir la part lògica que a aquestes teulades fa uriundes del nord, ni les raons de color, que els hi són en contra. Deixem això per altres ocasions i celebrem aquest fet real que és, en l'esperit ciutadà, una reacció contra el modernisme insolvent i a favor de la tradició encara que aquesta sia del nord i amb teulades grises o negres. Aquest fet és necessari exaltar-lo, es necessari reconeixè'l des de la primeria i ajudar-lo a créixer. Per l'aspecte futur de la ciutat aquest és un moment històric i jo penso que d'ell depèn i de la seva orientació definitiva el pervindre de l'aspecte de la ciutat nostra."

Josep Aragay fa extensiva la seva recepta d'estètica urbana als monuments de la ciutat, els quals s'havien construït sota uns paràmetres estètics que qualifica d'alarmants o, dit en paraules de l'artista, "sota un cànon monumental

⁹⁰ ARAGAY, Josep: "L'Arc romà de Barà i els llegendaris catalans". *La Publicidad* (Edición noche), 26 de juny de 1920, núm. 216, any II, segona època, pàg. 1 i 2.

⁹¹ PUJOLS, Francesc: "Els terrats de Barcelona". *La Publicidad* (Edición noche), 18 de juliol de 1920, núm. 209, any II, segona època, pàg. 1.

⁹² PUJOLS, Francesc: "Els terrats de Barcelona". *La Publicidad* (Edición noche), 18 de juliol de 1920, núm. 209, any II, segona època, pàg. 1.

⁹³ ARAGAY, Josep: "L'Arc romà de Barà i els llegendaris catalans". *La Publicidad* (Edición noche), 26 de juny de 1920, núm. 216, any II, segona època, pàg. 1 i 2.

que ens avergonyeix”. Segons diu, no n’hi ha prou de reconduir, només, la tipologia dels nous edificis; la reacció ha de ser completa i cal combatre, per tant, aquells que volen omplir la ciutat de monuments inspirats en l’estètica del dinou. Sota aquestes premisses, Aragay torna a posar de manifest el seu “antimodernisme” insistent i obsessiu:

“Però si les teulades negres que caracteritzen aquestes noves construccions d’ordre senzill i pacífic sense més estridència que el recort del seu origen glaçat al trobar-se frec a frec amb la mar llatina, si elles malgrat d’això venen a aconsolar-nos del nostre modernisme incivil, resten encara en peu sense reacció, apunt de sortir de nou les característiques tradicionals que donen tipus als nostres monuments.”

Pel que fa als monuments (és a dir, l’escultura pública), Josep Aragay no s’està de manifestar el seu rebuig vers el que es va erigir en record d’Anselm Clavé⁹⁴ o el que es va aixecar a la memòria de Serafí de Pitarra⁹⁵. Segons Aragay, el mal gust d’aquestes obres desprestigia els homenatjats fins a convertir-los, gairebé, en una burla pública:⁹⁶

“Pot ser que allò que representa un homenatge sigui realment una vergonya? Tothom, me sembla trobarà aquestes dues coses difícils de conciliar. I, no obstant, en mig de la ciutat allò que serva la memòria d’en Clavé en pedra i en bronze és una vergonya, i aquell altre que es mulla a la plaça de les comèdies en honor del primer campió del teatre català és un altre exemplar vergonyant de la nostra misèria monumental construïda damunt de la cua del funestíssim segle XIX.”

De fet, tal com hem assenyalat, aquesta lliçó d’estètica urbana –amanida de crítiques impietoses– és exposada com un preàmbul per advertir les autoritats municipals del perill que corre la ciutat de Barcelona davant d’una “mala” urbanització de la plaça de Catalunya i del seu entorn. Aragay, que té una proposta pròpia al respecte, anunciarà el seu projecte amb absolut convenciment. Es tracta de construir “una reproducció exacta de l’Arc de Barà a la Rambla, perquè servís de consol i de norma als fills de la ciutat que creuen perduda per sempre la dignitat dels carrers i places i amb ella tota la nostra tradició monumental.”⁹⁷ Aragay, que adreça aquesta petició a “aquells l’autoritat dels quals els permet d’influir-hi, i als entesos i a tots els amants de la ciutat bella...”, indica, a més, la ubicació exacta d’aquell monument que, segons els seus càlculs, havia de construir-se “en la Plaça de Catalunya enfront de la Rambla de Canaletes i en el quadre que deixen lliure els tranvies de la Ronda,

⁹⁴ El monument dedicat a Josep Anselm i Clavé és obra de l’arquitecte Josep Vilaseca i de l’escultor Manuel Fuxà. La col·locació de la primera pedra va tenir lloc el 24 de setembre de 1883 i es va inaugurar el 25 de novembre d’aquell mateix any. El monument va ser emplaçat a la cruïlla de la Rambla de Catalunya amb el carrer València. Avui es troba reubicat al Passeig de Sant Joan.

⁹⁵ El monument d’en Pitarra, de 1896, va ser projectat per l’arquitecte Pere Falqués i per l’escultor Agustí Querol. El monument, que es troba ubicat a la Plaça del Teatre, es va inaugurar, finalment, el 16 de desembre del 1906.

⁹⁶ ARAGAY, Josep: “L’Arc romà de Barà i els llegendaris catalans”. *La Publicidad* (Edición noche), 26 de juny de 1920, núm. 216, any II, segona època, pàg. 1 i 2.

⁹⁷ ARAGAY, Josep: “L’Arc romà de Barà i els llegendaris catalans”. *La Publicidad* (Edición noche), 26 de juny de 1920, núm. 216, any II, segona època, pàg. 1 i 2.

de la Bonanova, de les Arenes i de la Creu Roja i que ara és ocupat per un orinador pestilent...”

La construcció d'aquest arc triomfal, havia de representar, sobretot, una “victòria estètica”. La visualització del nou arc, per tant, havia d'inspirar les futures construccions i eclipsar, d'alguna manera, també, el “mal gust” de l'arquitectura modernista. Aragay havia vist com l'arc de Septimio Severo, l'arc de Tito o l'arc de Constantí s'alçaven damunt la ciutat de Roma per conservar, encara avui, la memòria dels grans triomfs de l'antic imperi i, sobretot, havia vist com es mantenia viva aquella arquitectura que arribava fins als nostres dies com un model de pervivència estètica. Per Aragay aquella presència monumental havia d'imposar una norma, un model, una tradició que calia reprendre. Josep Aragay, a més, s'atreveix a esbossar unes paraules per gravar en l'hipotètic arc barceloní. Tot i que el missatge pot derivar cap a diverses interpretacions (sobretot arran del debat generat entre aliadòfils i germanòfils), creiem que, en essència, allò que reivindica Aragay amb aquelles paraules és la victòria d'allò llatí o mediterrani vers allò nòrdic o “bàrbar”. El missatge, per tant, anuncia la victòria estètica del Classicisme davant del Romanticisme o del Modernisme:⁹⁸

“AQUEST ARC EL CONSTRUI LA CIUTAT DE BARCELONA PER FER HONOR A LA MEMORIA DELS LLEGIONARIS CATALANS QUE MORIREN A FRANÇA DEFENSANT LA CIVILITAT LLATINA CONTRA LA GERMANICA”

En referència a aquesta inscripció –que anava dedicada als voluntaris catalans que van lluitar a França en la gran guerra europea (1914-1918), al costat dels aliats–, Aragay especifica que: “plàsticament i espiritualment és com dir que l'arc era dedicat a aquells catalans que a França lluitaren per el triomf de l'arc romà de Barà i contra el monument que a Leipzig commemora la batalla de les Nacions.” La simplicitat arquitectònica de l'arc de triomf, per tant, és inversament proporcional a la complexitat d'un hipotètic monument commemoratiu de matriu romàntica que, segons Aragay, és ben fàcil d'imaginar: “el veig cobert de baionetes i de canons i de banderes, ple de figures amb gestos desesperats i forçats”. Així, amb aquest contrast entre la senzillesa clàssica i l'arquitectura “deplorable” de la generació anterior, Aragay acaba la dissertació amb un elogi a la magnificència arquitectònica de l'arc de Barà, el qual s'ha d'imposar com un model exemplar que ens ha de “retornar” a la tradició clàssica:⁹⁹

“Crec que així, d'una vegada per sempre trencaríem amb aquesta tradició deplorable que ens oprimeix i crec encara més que la presència de l'arc victoriós de Barà en el centre de la Ciutat, acabaria per retornar-nos a l'origen d'una tradició sanitària escampant amb les seves proporcions magnífiques i fortes, força i magnificència per tota la ciutat.”

⁹⁸ ARAGAY, Josep: “L'Arc romà de Barà i els llegendaris catalans”. *La Publicidad* (Edición noche), 26 de juny de 1920, núm. 216, any II, segona època, pàg. 1 i 2.

⁹⁹ ARAGAY, Josep: “L'Arc romà de Barà i els llegendaris catalans”. *La Publicidad* (Edición noche), 26 de juny de 1920, núm. 216, any II, segona època, pàg. 1 i 2.

Tal com era previsible, la proposta d'Aragay va generar molta polèmica. En una carta adreçada a Josep Obiols, Aragay reconeix explícitament que l'Arc de Barà "té molts enemics", alguns dels quals, com Romà Jori (del qual ironitza sobre el seu nom de "romà") ja estan preparats per carregar les tintes contra una idea tan forassenyada.¹⁰⁰

"Quant tornareu a Barcelona no espereu de trovarla desconeguda com algu us ha promes; potser alguna fibra del seu esperit haura pres ale i preponderancia pro jo no us asseguro que troveu construit l'art de Barà ni en consecuencia res d'equivalent. Imposar el nostre criteri amb les obres dels altres (sense alabarme) crec que era enginyos i jo esperava de desviar les passions pero no es aixis. L'idea de l'arc de Barà ja té molts enemics. En Jori mateix ja ha anunciat que escriuria un article en contra ¡Oh paradoxa! Un dels pocs homes que a Barcelona es diu Romà. Desconfieu de la literatura i de les bones intencions d'una minoria com la nostre en una terra tant democratica..."

La promesa de Jori no es va fer esperar i la carregada en contra de la proposta d'Aragay va ser, realment, "monumental". En un article a *La Publicidad*, titulat "Un arco romano y una plaza moderna" i que era dedicat explícitament a Josep Aragay ("Para José Aragay"), Jori assegurava que les línies clàssiques de l'arc de Barà eren incompatibles amb la "moderníssima", "tumultuosa" i "desordenada" Plaça de Catalunya:¹⁰¹

"... la Plaza de Cataluña, no puede admitir ninguna línea de monumento clásico. Se han creado alrededor de la Plaza toda clase de fachadas (de) moderno estilo; cruzan la Plaza toda clase de alambres, formando obstáculo los innumerables soportes de los cables y de los focos eléctricos. Así la Plaza de Cataluña, no puede admitir otra decoración que la de rascacielos, anuncios luminosos, cables aéreos, postes telegráficos, tranvías eléctricos. ¡Pero el arco de Barà en la Plaza Cataluña! Esto sería una blasfemia. Esto sería un pegote, un añadido, un adefesio..."

El crític considera, sobretot, que el projecte d'Aragay trencaria la unitat del conjunt urbà preexistent. Aquest problema d'encaix, de disparitat estilística i tipològica és agreujat, segons diu, per un problema de proporcions, ja que l'arc tarragoní es veuria molt disminuït al costat dels blocs de pisos que hi ha a la zona. Tot plegat, sembla ser, suposaria una mena d'atemptat estètic que enlletgiria la ciutat:¹⁰²

"...¿Qué haría ese pobre Arco apenas de doce metros, colocado entre las casas de la ciudad, diminuto, humillado, reproducido con piedras inexpresivas, blancas o mates o en ladrillo o en cemento? Bien está donde está, el Arco tarragonense. No afeemos a la ciudad con el pretexto de urbanizarla y decorarla."

¹⁰⁰ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 7 de juliol de 1920.

¹⁰¹ JORI, Roman: "Un arco romano y una plaza moderna. Para José Aragay", *La Publicidad*, (Edición noche), 7 de juliol de 1920, núm. 225, any II, segona època, pàg. 1.

¹⁰² JORI, Roman: "Un arco romano y una plaza moderna. Para José Aragay", *La Publicidad*, (Edición noche), 7 de juliol de 1920, núm. 225, any II, segona època, pàg. 1.

De fet, segons es desprèn d'algunes de les cartes que fan referència al tema, l'escarni en contra d'aquell projecte va ser generalitzat. Tant l'actitud burleta dels companys de professió com la crítica furibunda de Romà Jori apareguda a la premsa, havien tocat la moral de l'artista. I es que Jori, a més, no en va tenir prou criticant l'Arc de Barà i, al final de l'article, carregava, novament, contra les rajoles de la font del Portal de l'Àngel ("El arco de Barà en la Plaza de Cataluña, causaría tan mal efecto como la cerámica sobre las piedras de la fuente de la Plaza de la Cucurulla..."). Amb aquest vell retret, el crític demostrava que al darrera d'aquelles paraules hi havia poc menys que una guerra encesa. J. V. Foix, en una carta adreçada a Josep Obiols, explica la consternació d'Aragay davant l'allau de crítiques que havia rebut de la immensa majoria dels professionals de l'art, però, també, pel to utilitzat, en molts casos, a l'hora de combatre els seus plantejaments:¹⁰³

"Ja et vaig dir que l'Aragay està fotut. Tota Les Arts i els Artistes, en pes conyeja a la seva esquena a propòsit de l'arc de Berà. Alguns consellers municipals de Barcelona hi estan, segons tinc entès, conformes, però d'altres opinen que és una barrabassada. Ja devies llegir el que deia En Jori tot rebentantli de passada la font de la Cucurulla¹⁰⁴."

La percepció de J. V. Foix és confirmada per Carles Riba que, en tornar d'Itàlia, es troba un Aragay visiblement decaigut. Riba, en una carta dirigida a Obiols, es refereix a l'ensopiment d'Aragay, un ensopiment que contrasta amb el caràcter enèrgic i entusiasta que sempre l'ha caracteritzat i del qual Riba es permet fer-ne un comentari irònic:¹⁰⁵

"... la gent no l'he trobada tan interessant com des de lluny: fins l'Aragay ens sembla un poc ensopit. (Ja està bé, perxò). És encara a Breda i es cuida la salut. Només baixa a Barcelona un parell de dies a la setmana"

Més enllà, però, del suposat desànim, Josep Aragay no va trigar a contestar la rèplica de Jori. Així, en un article titulat "Pro arc de Barà" (amb dedicatòria inclosa: "Per a Romà Jori"), l'artista intentava tombar, un per un, els atacs acarnissats del crític. En la contrarèplica, Aragay puntualitza que la seva proposta, en cap cas, pretenia ser un projecte integral d'urbanització de la plaça. Segons Aragay, la seva proposta estava perfectament delimitada, la qual cosa no afectaria, ni tan sols, els projectes de futur que contemplant, realment, la completa urbanització de la zona:¹⁰⁶ "¿Però creieu vos per ventura

¹⁰³ Carta de J. V. Foix a Josep Obiols. Sarrià, 15 de juliol de 1920. Correspondència Foix-Obiols, a cura d'Agnès i Anna Ponsatí. Ed. Quaderns Crema, S.A., Barcelona, 1994, pàg. 77.

¹⁰⁴ Romà Jori, al final de l'article, aprofita per criticar durament la decoració ceràmica de la font de Santa Anna: "Cada cosa necesita estar en su puesto, como cada cosa necesita su materia apropiada. El arco de Barà en la Plaza de Cataluña, causaría tan mal efecto como la cerámica sobre las piedras de la fuente de la Plaza de la Cucurulla. La cerámica, amigo Aragay, fué creada para tapar la miseria del barro, para encubrir la pobreza de la materia, no para ser colocada entre la nobleza de la piedra, que no ha de menester de disimulos, pues por si misma tiene suficiente belleza para que pueda presentarse a los ojos de los hombres completamente desnuda." JORI, Roman: "Un arco romano y una plaza moderna. Para José Aragay", *La Publicidad*, (Edición noche), 7 de juliol de 1920, núm. 225, any II, segona època, pàg. 1.

¹⁰⁵ Carta de Carles Riba a Josep Obiols. Barcelona, 25 d'octubre de 1920. Vegeu: Cartes de Carles Riba, I: 1910-1938. Recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola. Text establert conjuntament amb Jaume Medina. Ed. La Magrana, pàg. 99.

¹⁰⁶ ARAGAY, Josep: "Pro arc de Barà. Per a Romà Jori". *La Publicidad* (Edición noche), 28 de juliol de 1920, núm. 243, any II, segona època, pàg. 1.

que el problema de l'erecció de un monument impliqui la solució immediata i definitiva dels problemes d'urbanització que són al seu entorn? (...) Es construirà d'ara endavant i abans de cada monument que hem de fer, una plaça expressa per ell?”.

Per contrarestar l'hipotètic rebuig que pot generar la presència d'un monument clàssic en un entorn urbà modern, Aragay posa a la consideració del crític l'exemple paradigmàtic del Palau de la Virreina, construït al vell mig de la Rambla amb tot el seu esplendor, i que ningú mai no ha gosat de qüestionar:¹⁰⁷

“Però ja us dic, amic Jori, jo no tenia ni tinc pretensió de resoldre així el vast panorama de la urbanització de la Plaça de Catalunya, sinó senzillament embellir-ne aquell lloc que fa placeta en front de la Rambla, col·locant l'arc de Barà en el lloc on hi hagué la porta de Canaletes en temps de les muralles i pensava que ell seria allà al damunt com un signe de la nostra antiga semblansa. I si la Plaça de Catalunya, tant moderna com la Rambla i no més, “no pot admetre cap línia de monument clàssic” perquè no ens dolem de l'aspecte de la Virreina que senyoreja en la Rambla de les Flors?”

Aragay acaba l'article defensant el treball que havia fet a la font de la plaça de Santa Anna.¹⁰⁸ Els mots que encapçalen la contrarèplica són els següents: “I ara una cosa més dolorosa i costa amunt, resta al vostre article per ser contestada”. El to d'aquestes paraules, prèvies a l'argumentació, destil·la una sensació evident de dolor i de tristesa. No és gens agradable derivar la defensa d'un projecte recent vers a antigues polèmiques. Aquest atac visceral és, probablement, allò que ha fet més mal a Aragay i que, d'alguna manera, pot justificar el desànim que, segons J.V. Foix (“Ja et vaig dir que l'Aragay està fotut”) i segons l'amic Riba (“l'Aragay ens sembla un poc ensopit”), afecta l'artista.

Aragay, malgrat tot el que havia plogut, no estava sol. Els seus adeptes (pocs però fidels) també van pujar a la palestra per tal de fer sentir la seva veu solidària. Francesc Pujols, amb tota la perspicàcia, havia demanat la col·locació d'un arc de Barà en cadascun dels quatre punts cardinals de la plaça, cosa

¹⁰⁷ ARAGAY, Josep: “Pro arc de Barà. Per a Romà Jori”. *La Publicidad* (Edición noche), 28 de juliol de 1920, núm. 243, any II, segona època, pàg. 1.

¹⁰⁸ Josep Aragay, al final de l'article, contestarà Romà Jori a propòsit de la crítica que aquest havia dedicat a les rajoles de la font de la Font de Santa Anna: “I ara una cosa més dolorosa i costa amunt, resta al vostre article per ser contestada. Si la ceràmica en la Font de la Plaça de Santa Anna fa l'efecte que faria l'Arc de Barà a la Plaça de Catalunya, permeteu que jo excusi aquesta censura vostra, com a alabança que jo no mereixo perquè jo entenc que l'arc romà de Barà en el lloc esmentat hi faria un efecte meravellós.

Dieu vos després que la pedra es prou bella perquè pugui ésser contemplada nua. Jo us contestaré que els grecs sense disputa policromaren el marbre, que encara és més bell sense que això jo pensi ni de lluny justifica-me, perquè el meu comportament en la font de la Plaça de Santa Anna més aviat obeeí als vostres escrúpols que no pas al criteri dels grecs, perquè enlloc la ceràmica no cubrí els murs de pedra. I si la ceràmica és creada per tapar la misèria del fanc i per cobrir la pobresa de la matèria, com vos dieu, aquest és allà el seu ofici cubrint un mur de barreja que abans era arrebossat. I si cosa, extrema, la ceràmica no és digne d'anar entre pedres com a son torn us toca de dir, sense opinió de la meva banda jo em donc a la lliçó magna d'aquell alabat della Robia, el qual no escrivia ni parlava promeses, I bé podria ésser, amic Jori, que aquesta incompatibilitat de matèries que vos heu imaginat o vist al davant de la Font de Santa Anna no sia sinó una insuficiència meva, cosa que no podria succeir en tractar-se com es tractava de l'Arc de romà Barà.” ARAGAY, Josep: “Pro arc de Barà. Per a Romà Jori”. *La Publicidad* (Edición noche), 28 de juliol de 1920, núm. 243, any II, segona època, pàg. 1.

que va provocar la rèplica de Romà Jori en el mateix article on havia carregat contra Aragay:¹⁰⁹ “Ni colocando la reproducción del Arco de Bará en uno solo de sus extremos, frente a las Ramblas (...) ni instalando cuatro reproducciones del Arco, a los cuatro puntos cardinales de la plaza, como proyectava para atenuar el mal efecto del equilibrio, Francisco Pujols, podrían servir esas reproducciones para embellecer y para urbanizar la Plaza de Cataluña.”

Josep Maria Millàs-Raurell, un altre fidel aliat d'Aragay, a més d'haver brindat la sala al conferenciant (recordem la carta de Riba: “En Millàs li va oferir tot seguit la sala de l'Ateneu”), aplaudeix públicament la dissertació d'Aragay en un llarg article a *La Publicidad*. Sota el suggeridor títol de *La ciudad bella*, Millàs subscriu de dalt a baix, i primer que ningú, la “recepta” d'estètica urbana proposada per Aragay. L'article, que comença destacant l'ideal de ciutat defensat per l'autor, és encapçalat amb una cita d'*El Nacionalisme de l'Art*:¹¹⁰

“*La ciudad es la consciencia nacional plástica*. Esto nos dice Josep Aragay en su último ensayo. La ciudad construida con la colaboración de todos sus artistas, deviene la expresión del espíritu de un pueblo. Esto es el bello ejemplo que nos brinda el Renacimiento italiano. ¿Porque no hemos de seguir su ejemplo?”

En sintonia amb allò que s'expressa a *El Nacionalisme de l'Art* i que és, en essència, allò mateix que es defensa en la conferència sobre l'arc de Barà i la Plaça de Catalunya, Millàs subratlla la tesi de fons d'Aragay fent esment de la implicació social de l'artista “com a constructor de la ciutat” (“La ciudad construida con la colaboración de todos sus artistas...”). Així mateix, d'acord amb l'ideari d'Aragay, reivindica “l'exemplaritat d'Itàlia” (“Esto es el bello ejemplo que nos brinda el Renacimiento italiano...”) per rebutjar, tot seguit, les obres modernistes que han proliferat a Barcelona:¹¹¹

“Embellecer Barcelona costaría mucho menos de lo que ha costado poblarla de monumentos vergonzantes. Bastaría con extender y acentuar el simbolismo político que nos anima, bastaría con no limitarnos a la reconstrucción de un solo edificio, como hacemos ahora; bastaría considerar la ciudad toda entera nuestro edificio máximo”

És fàcil adonar-se que els arguments utilitzats per Millàs en la construcció de la seva “Ciudad bella” són exactament els mateixos que Aragay defensa a *El Nacionalisme de l'Art*. Així, el fet de considerar “la ciudad toda entera nuestro edificio máximo”, torna a reflectir l'ideal preconitzat per Aragay en tant que la ciutat, en col·laboració de totes les arts, ha d'esdevenir l'obra d'art final. Tal com diu Millàs, doncs, cal considerar tots els edificis de la ciutat com un sol edifici, i és per això que la disparitat d'estils o la dispersió de les arts trenca l'anhel d'harmonia d'aquella bellesa mediterrània, d'aquella bellesa antiga basada en l'ordre, en la mesura, en l'austeritat i en la senzillesa que ha de

¹⁰⁹ JORI, Roman: “Un arco romano y una plaza moderna. Para José Aragay”, *La Publicidad*, (Edición noche), 7 de juliol de 1920, núm. 225, any II, segona època, pàg. 1.

¹¹⁰ MILLAS-RAURELL: “La ciudad bella”. *La Publicidad* (Edición noche), 5 de juny de 1920, núm. 198, any II, segona època.

¹¹¹ MILLAS-RAURELL: “La ciudad bella”. *La Publicidad* (Edición noche), 5 de juny de 1920. Núm. 198, any II, segona època.

configurar l'estètica urbana de Barcelona com un mirall del país. Millàs, igual que Aragay, veu Barcelona com una ciutat que creix de forma eclèctica, estèticament dispersa i d'esquena als bells ideals del classicisme estètic. Recordem, en aquest sentit, el darrer capítol d'*El Nacionalisme de l'Art*, titulat "La fesomia de la nació en les ciutats", quan Aragay ens diu:¹¹²

"Si continuem abandonant-nos a les petites especialitats disperses i a les idees secundàries que accentuen cada dia la discòrdia entre les arts, anirem veient el concepte antic de la plàstica esmicolar-se, i el veurem incapaç de nodrir cadascuna de les seves engrunes disperses, incapaces cadascuna de formar ella sola la majestat d'un ésser vivent, i més encara, les veurem incapaces totes juntes de resoldre casualment el problema estètic nacional en tota la seva extensió."

El model d'Aragay s'havia d'imposar, segons Millàs, com "l'expressió nacional i estètica" del país, un model que és posat en contrast, una vegada i una altra, amb l'estètica del segle passat:¹¹³

"Barcelona es el alma de nuestra tierra. En ella el mar y el paisaje han de superarse. Por eso las palabras de Aragay son, en estos momentos propicios a toda expresión nacional y estética, propias también para iniciar el embellecimiento de la ciudad, desenterrando sus bellas piedras, ejecutando nuevas edificaciones, evitando la baja realización de nuevos monumentos vergonzantes y destruyendo, si ello es preciso y posible, las que desgraciadamente existen ya."

El fet de sanejar l'estètica urbana de Barcelona mitjançant la destrucció –si cal– de les obres del Modernisme fa que el discurs de Millàs prengui un to desafiant i amenaçador. Així, davant del suposat caos estètic que impera a la ciutat, Millàs adopta una solució radical, tot proposant, com a mesura definitiva per a la salvació de la "veritable" estètica nacional, la imposició d'una "dictadura de la belleza":¹¹⁴

"Para que esa obra de construcción de la ciudad sea eficaz precisa un régimen dictatorial. Hay que imponer la dictadura de la belleza. Ninguna nueva construcción debe levantarse en la ciudad sin que un espíritu inteligente, pleno de autoridad no lo haya antes consentido.

Y a esta realización negativa de nuestro ideal debe corresponder una actividad: entregar la ciudad a nuestros artistas evocando el gesto magnífico de los Medici."

Les paraules de Josep Maria Millàs-Raurell volen ser, també, un toc d'atenció als promotors urbanístics i a les autoritats municipals, ja que són aquests, malgrat tot, els que hauran de decidir el futur de la ciutat. Millàs sap prou bé que l'empremta dels Mèdici va ser fonamental per convertir Florència en una

¹¹² ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l'Art*. Publicacions de "La Revista". Dins el capítol, "La fesomia de la nació en les ciutats", Barcelona, 1920, pàg. 45.

¹¹³ MILLAS-RAURELL: "La ciudad bella". *La Publicidad* (Edición noche), 5 de juny de 1920. Núm. 198, any II, segona època.

¹¹⁴ MILLAS-RAURELL: "La ciudad bella". *La Publicidad* (Edición noche), 5 de juny de 1920. Núm. 198, any II, segona època.

ciutat modèlica i no és estrany, per tant, que faci extensiu aquell mecenatge artístic a tots aquells que, en aquell moment, tenien responsabilitats de govern i possibilitats d'invertir. Cal, així, que polítics i inversors comparteixin la seva quota de responsabilitat amb els artistes, amb els arquitectes, amb tots aquells que, per vocació i per formació, poden contribuir a consolidar els criteris estètics que necessita la ciutat. És per aquest motiu que Millàs –fent seves les paraules d'Aragay– creu que cal posar els artistes al servei de la ciutat:¹¹⁵

“Trabajen en ella, pintores, escultores, arquitectos unidos bajo la invocación de esa Florencia maravillosa, nacida de unos espíritus entusiasmados, de unos ciudadanos que dotaron a su pueblo del soplo divino que saturaba su sensibilidad.

Y para la realización de esas obras trascendentales, guíenles los cánones de raíz latina, fieles a la pureza de nuestra raza.

Si hemos de construir una cúpula de los Inválidos, inspirémonos mejor en la de San Pedro de Roma; si hemos de alzar la columna de Vendome, evoquemos la de Trajano; si hemos de erigir un arco triunfal, como el de la Estrella, vayamos a buscar las proporciones en el Arco de Tito o, mejor aún, en el de Bará. Elaboremos la futura Ciudad Bella con respeto a las obras latinas augustas.”

L'exhortació classicista de Millàs acaba donant suport explícit al projecte d'Aragay. Així, l'autor de l'article admet que la instal·lació d'una rèplica de l'arc de Barà a la plaça de Catalunya serà, sens dubte, un autèntic “símbol d'estètica ciutadana”.¹¹⁶

“Para conmemorar ese posible fausto suceso, Josep Aragay propone que sea erigida en la plaza de Catalunya, frente a las Ramblas, una exacta reproducción, en mármoles eternos, del Arco de Bará, nuestro arco latino y catalán, símbolo de la estética ciudadana.”

La proposta d'Aragay, per tant, també havia donat veu a aquells que, com ell mateix, volien encunyar el model clàssicorenaixentista a la ciutat de Barcelona. De fet, però, la idea d'Aragay, més que una proposta executable o plausible, havia de funcionar com un referent cultural, com una manera d'entendre el país, com una lliçó adreçada a aquells que, segons ell, navegaven perduts entre la dispersió artística que configurava la ciutat. Allò més important, doncs, no era tant el fet de plantificar l'arc de Barà al bell mig de la ciutat; allò que calia –d'una vegada per totes– era reimprimir els valors de l'antiga civilització grecoromana a casa nostra per definir-ne llur personalitat i consolidar, així, l'anhelat “renaixement de les arts”.

Tal com ja hem avançat, altres incondicionals d'Aragay, a banda de Millàs-Raurell o de Francesc Pujols, també havien aplaudit la proposta de l'arc de Barà. Josep Obiols, com no podia ser d'altra manera, comparteix el projecte i lamenta que Aragay es trobi tan sol defensant una idea tan lloable. En una carta d'Obiols, adreçada des de Florència a J.V. Foix, veiem com el pintor, a

¹¹⁵ MILLAS-RAURELL: “La ciudad bella”. *La Publicidad* (Edición noche), 5 de juny de 1920. Núm. 198, any II, segona època.

¹¹⁶ MILLAS-RAURELL: “La ciudad bella”. *La Publicidad* (Edición noche), 5 de juny de 1920. Núm. 198, any II, segona època.

més de subscriure el bon criteri d'Aragay, demana que aquest sigui ajudat en la seva arriscada, difícil i obstinada empresa.¹¹⁷

“He vist els articles de l'Aragay i d'En Millàs sobre l'Arc de Berà. Em sembla un pensament molt encertat i m'entusiasme. El lloc el trobo també molt encertat. S'ha d'ajudar a l'Aragay.”

Aquell estiu de 1920 Aragay va ser “ajudat” –en certa manera– per alguns del seus amics més fidels. Recordem, en aquest sentit, la reacció de Francesc Pujols quan reclamava la instal·lació a la Plaça de Catalunya, no d'un, sinó de quatre arcs de Barà per a “garantir-ne la simetria”. L'amic de Martorell, com sempre, apareix en els moments més difícils amb la seva ironia incontestable, la qual cosa és rebuda per Aragay amb evident satisfacció: “Dies passats vareig llegir en l'article que contra l'arc de Bara a la Plaça de Catalunya va publicar en Jori, la vostra solucio dels quatre arcs per garantir la simetria. Jo crec com vos que això faria bonic pro'm va fer gracia l'idea de donarne 4 al que no'n volia 1 recordantme d'allo de que A qui no vol caldo...”¹¹⁸

Tal com hem comentat i tal com hem anat demostrant, l'estat d'ànim d'Aragay és directament proporcional a l'acceptació que té la seva obra artística i teòrica. Certament, el seu caràcter polèmic i entusiasta fluctua, malgrat tot, segons la intensitat i la duresa imposada per la “lluïta”, però, cal dir també, que –almenys de moment– li és prou fàcil de refer-se després d'haver rebut una mala crítica. Aragay és tossut. I és sobretot, durant les vacances d'estiu de Breda, quan –aïllat i avorrit– l'artista té temps per a la reflexió, per guarir les ferides i per començar el nou “curs” amb energies renovades. Aquell estiu de 1920, segons una altra carta adreçada a Pujols, l'artista explica que s'està recuperant de “dos cops mortals” causats, suposem, per la polèmica suscitada arran de les dues conferències (recordem les crítiques de R. Benet i de R. Jori), però també a causa dels dubtes que havia generat la seva pintura en tornar d'Itàlia (recordem, ara, els articles de R. Benet i J. Folch i Torres). A finals d'estiu, doncs, l'esperit de l'artista, compromès i combatiu, el crida de nou a pujar a la palestra artística.¹¹⁹

“...he recobrat la tranquil·litat i torno a estar en estat d'exaltarme de nou en un nou esforç, en unes il·lusions renovades. Us escric ara al cap d'avall de les meves vacances que han estat edificants i absolutes com us he dit i espero de tornar aviat a la ciutat a compartir amb vos les fatigues de la nostra micio (*missió*) urbana...”

En les cartes que Aragay adreça a Pujols, és fàcil detectar la complicitat que existeix entre els dos homes, sobretot, pel que fa a les qüestions relacionades amb l'art. Si bé és cert que Aragay ja s'ha acostumat a rebre tota mena d'elogis de Pujols, ja sigui a través de les cartes o en els diferents articles, cal dir que l'admiració és mútua. Aquesta reciprocitat, sobretot per a Aragay, esdevé un estímul, una forma de sentir-se acompanyat i reconegut en el difícil camí de les

¹¹⁷ Carta de Josep Obiols a Josep Foix. Florència, 8 de juliol de 1920. Correspondència Foix-Obiols, a cura d'Agnès i Anna Ponsatí. Ed. Quadrens Crema, S.A., Barcelona, 1994, pàg. 64.

¹¹⁸ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 8 d'agost de 1920.

¹¹⁹ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 15 de setembre de 1920.

idees, de les arts, de la cultura. En una carta d'Aragay, durant l'estiu de 1921, es posa de manifest, novament, la confiança i la mútua admiració que existeix entre l'artista i el "millor pensador del seu temps".¹²⁰

"... una vegada mes em complau pensar que marxem d'acort en la manera de pensar i sentir en matèries d'art. Això es una garantia per mi perquè tindríem com us tinc per el pensador millor del meu temps, per res del món voldria estar en oposició. En matèries d'art són masses els qui es guien únicament per la sensibilitat i jo entenc que la sensibilitat no pot ser la guia sinó que es necessari guiarla a ella mateixa amb el bon judici de la intel·ligència."

Aragay no s'està de posar a la consideració de Pujols alguns temes de caire artístic que el preocupen. Així, per exemple, un any després de la publicació d'*El Nacionalisme de l'Art*, l'artista continua analitzant diversos aspectes de l'assaig, els quals, a nivell pràctic, no han acabat de tenir la transcendència desitjada. La qüestió de "la unitat entre les arts", com hem vist, ha estat un tema molt recurrent en les pàgines del diari i una de les tesis de fons que ha desplegat, de forma pública, en les darreres conferències. A propòsit d'aquest tema, Aragay demana un cop de mà a Pujols, l'autoritat moral del qual, pot ajudar a prosperar aquest aspecte fonamental del seu ideari en pro del "renaixement de l'esperit plàstic dels pobles":¹²¹

"Heu treballat molt per les idees vostres, pro us demano que insistiu en la propaganda de les vostres idees estètiques perquè ens hem d'ajudar molt a fer adeptes per fer triomfar la nostra causa al darrera del triomf de les vostres idees. Sobretot us recomano que estúdieu el paralelisme de les diferents arts en una mateixa direcció cosa que al meu entendre es el sintoma del veritable renaixement del esperit plàstic dels pobles."

No es pot negar que Aragay, durant aquests anys –i malgrat les adversitats–, es dedica en cos i ànima a la propagació dels seus ideals. L'artista, tal com hem vist, ha ocupat en molts moments un lloc central en el debat estètic del país, tant en la vessant de la creació artística com en el seu paper de teoritzador de l'art. Aquest activisme incansable i insubornable el situen, sens dubte, com un dels intel·lectuals més coneguts, més polèmics i amb més influència de l'època. Aragay, que ha estat capaç d'alçar-se després de les caigudes més altes, continuarà desenvolupant, malgrat tot, la seva tasca de forma infatigable. Pel que fa a la pintura, per exemple, sabem que l'artista ja estava treballant en les obres que no trigaria a exposar en una propera exposició a les Galeries Laietanes (1924). Les conseqüències d'aquella mostra, que ocuparà les pàgines del capítol que som a punt d'encetar, seran de capital transcendència per al futur de l'artista.

6.6 Les col·laboracions "testimonials" a la revista infantil *La Mainada*

El 10 de juny de 1921 apareixia el primer número del setmanari infantil *La Mainada*. La revista, que sortia els divendres, era dirigida per Avel·lí Artís i tenia

¹²⁰ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 12 agost de 1921

¹²¹ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 12 agost de 1921

la seu al carrer Vic, número 16, de Barcelona. El seu contingut, amb més text que dibuixos, compaginava l'humor i l'entreteniment amb la difusió de la cultura catalana. La transmissió d'aquell "ideal catalanesc", que ja s'havia anunciat en el fulletó de presentació ("Crida als pares dels infants de Catalunya"), es feia palès, sobretot, a través de les seccions de caire històric o literari com "Els nostres poetes" o "Fulls de la Història de Catalunya". Altres seccions de la revista fomentaven la participació dels infants i, per extensió, la de tota la família. És el cas de la secció "Els col·laboradors espontanis", en la qual es publicaven els acudits que enviaven els més menuts, i també del concurs anomenat "Els campanars de Catalunya" on, setmana rere setmana, els participants enviaven dibuixos dels diferents campanars del país.

La Mainada, en la vessant més divertida, alternava el típic acudit gràfic de caire infantil amb algunes seccions de contingut igualment humorístic com "Allò que fa riure als altres nois". La revista també comptava amb una secció de contes ("El que ens conte l'avi"), amb un objectiu més pedagògic i moralitzador. Tot i que algunes d'aquestes seccions es van mantenir estables, d'altres van anar variant amb els anys. La capçalera, que mai no era igual, canviava a cada exemplar (fig. 27).

En el primer número del setmanari es feia pública una llarga llista de futurs col·laboradors, tant de la part gràfica com de la part literària. Entre els dibuixants s'avançava la participació de Labarta, APA, Obiols, d'Ivori, Colom, Opisso, Nogués, Benet o el mateix Aragay, entre molts d'altres (gairebé una trentena). La realitat ens diu, però, que la majoria d'ells no poden ser considerats com a "dibuixants habituals" ja que les seves col·laboracions van ser esporàdiques o simplement testimonials. És el cas d'Aragay. Pel que fa a les col·laboracions literàries, on es garantia la presència de Josep Carner, Aureli Campmany, Carles Riba, Antoni Rovira i Virgili, Jaume Bofill i Mates, J.M. López-Picó, Clementina Arderiu, Adrià Gual i fins a una xifra que superava la quarantena de col·laboradors, el cas tornava a ser idèntic ja que la participació d'alguns ells va ser molt espaiada i en algun cas, fins i tot, inexistent. Aquest fet és confirmat en el número 31 de *La Mainada* (corresponent al 6 de gener de 1922, pàg. 17-18) quan es commemoren els sis mesos del naixement de la revista. D'aquesta manera, sota el títol "Balanz de la Mainada" s'agraïa la fidelitat dels dibuixants i dels literats habituals amb una llista molt més curta. Aragay no apareix a la llista, cosa que confirma el resultat de la nostra recerca.

Així, la presència de Josep Aragay a *La Mainada*, a diferència de Passarens, Quelus, APA, Lola Anglada o D'Ivori entre d'altres –que sí que eren col·laboradors habituals–, cal considerar-la com un fenomen aïllat i sense massa transcendència. Aragay únicament es va dedicar a il·lustrar "Les paràboles del sembrador",¹²² una secció de curta vida, que va aparèixer el darrer any de la publicació (1923) i que tenia com a objectiu fomentar l'amor, el compromís i la fidelitat amb Catalunya. Aragay signa amb la inicial del seu

¹²² La nova secció de *La Mainada*, intitolada "Les paràboles del sembrador", apareix per primera vegada en el número 108, any III, de 29 de juny de 1923, pàg. 460. Les quatre il·lustracions que acompanyen el text són de Josep Aragay ("A"). La primera paràbola publicada portava com a títol "La sembra de les llavors"

cognom, “A”. En el primer capítol de la nova secció, titulat “La sembra de llavors”, s’estableix una al·legoria entre l’arrelament de les llavors i l’arrelament al país. Aragay il·lustra la paràbola amb un dels seus temes predilectes, un cavall estira una arada que es menada pel sembrador que escampa les llavors. El text, que és publicat a pàgina sencera, conté encara tres il·lustracions més d’Aragay, una espiga de blat, un ocellet picotejant unes llavors i un escut de Catalunya que emergeix entre la ufana de quatre espigues (fig. 28). El següent i darrer número que il·lustra Aragay (la cosa va ser breu) portava com a títol “La Terra oblidada”¹²³. La moral del relat, en aquest cas, pretén alertar el lector de la submissió que pateixen els catalans davant l’opressió i l’espoli de l’estat espanyol. L’al·legoria, aquesta vegada, s’estableix a partir de la història d’uns pagesos que es fan els amos de la masia del costat, sotmetent els veritables propietaris amb tota mena d’imposicions i abusos. La il·lustració d’Aragay representa una família de catalans, asseguts a la vora del foc del seu mas, escoltant les paraules d’un personatge, caracteritzat com un castellà del segle XVIII, que els ha vingut a ensarronar (fig. 29). És interessant, a més, fixar-se en la decoració que Aragay utilitza per decorar l’interior del mas, sobretot en el mostrari de ceràmica que hi ha damunt la llar de foc, el qual no podem evitar de relacionar amb les creacions de l’artista en aquest camp. L’altra il·lustració que acompanya el text no pot ser més explícita, el personatge caracteritzat com un castellà és foragitat a puntades de peu per un parell d’espardenyes de betes, típicament catalanes (fig. 30).

La Mainada va sortir per darrera vegada el 23 de novembre de 1923, la qual cosa significava la desaparició d’un setmanari que va sortir durant tres anys (1921-1923) i del qual se’n van editar un total de 129 números. Josep Aragay no va tornar a col·laborar en un setmanari infantil fins l’aparició de *Jordi* (1928), del qual ja en parlarem més endavant.

6.7 Una etapa prolífica a la revista *El Borinot*

El 29 de novembre de 1923 apareixia el primer número del setmanari satíric *El Borinot*, fundat per Lluís Bertran i Pijoan i per Josep Aragay, que n’era el principal dibuixant. La seu administrativa era al carrer Àngels, números 22 i 24, de Barcelona. Amb el subtítol de “setmanari de barrila”, la revista feia una primera editorial (“Bon dia i bona hora”) explicant que el principal objectiu d’*El Borinot*, era “desensopir” els lectors:¹²⁴ “Has rodat el món, i t’has ensopit? Doncs, torna al born i et desensopiràs. I el desensopidor que et desensopeixi bon desensopidor serà. Ens havíem ensuimerat en les “grans qüestions de la vida moderna”; i havíem oblidat aquesta divina cosa nostra que a casa nostra es diu fer barrila.”

La línia editorial d’*El Borinot* arrencava sense una identificació política concreta i amb la finalitat única de fer “bon humor”, cosa que es va intentar mantenir fins al darrer número. Això no treu que el setmanari –tal com s’anuncia en aquesta primera editorial–, abordés temes d’actualitat o altres qüestions ben diverses,

¹²³ *La Mainada*: “La terra oblidada” dins la secció “Les paràboles del sembrador”, núm. 112, any III, 23 de juliol de 1923, pàg. 557 i 558.

¹²⁴ *EL BORINOT*: “Bon dia i bona hora” (signat TOTS), núm. 1, 29 de novembre de 1923, any primer, pàg. 3.

de transcendència social, relacionades amb “les grans empreses, les grans fortunes, els formidables moviments polítics, les capbusades de les nacions i dels Estats! Les exposicions internacionals, els concursos d’aviació, les heroiques patacades de fútbol! (...) els congressos de ciència, les doctes universitats (...) els processos sorollosos, les bancarrotes, els “magnes” problemes socials (...), els crims esgarrifosos, els robatoris escandalosos, les pel·lícules superproducció, els misteriosos drames d’amor...” D’aquesta manera, i malgrat l’omnipresent “censura militar”, l’equip de redactors i dibuixants utilitzaria tot l’enginy i tota la ironia per tractar, indistintament, des dels esdeveniments més festius i quotidians fins als grans temes del país; sempre amb l’objectiu de fer passar una bona estona al lector.

En el text de presentació també es deixa entreveure el perquè del nom de la revista, entenent el “borinot” com aquell insecte que es fica per tot i que fa sentir arreu on va el seu brunzit empipador. Així, *El Borinot*, com una bestiola infatigable, havia d’escampar la fina ironia dels seus textos i ninots a totes les llars de Catalunya: “No sabeu que jo sóc la bestiola que vaig per tot, i que ho arreglo tot, i que m’enduc de totes les coses la polseta fina que cobreix el meu damunt i l’escampo a dojo?”

L’editorial acaba remarcant el caràcter moderat dels continguts, tot declarant-se “respectuosos amb la Constitució”, sense que això significués, però, una renúncia a la pujada de to quan l’ocasió ho requerís: “De seques n’hi trobaràs, i de verdes; de bones i de coentes; de velles i de noves; de formals i de per riure; sempre, però, amb el disseny de passar la bella estona, i de no fer mal a ningú; respectuosos amb la Constitució, i amb la família...” Certament, *El Borinot* mai no és va mullar excessivament en el terreny polític –llevat d’alguns tics moderats de catalanisme i de republicanisme–, ni molt menys encara amb els temes relacionats amb l’església.

Durant els tres primers anys –la revista va sortir entre 1923 i 1927–, gairebé tots els dibuixos, acudits i il·lustracions eren de Josep Aragay. Sembla com si Aragay –que signava amb una “A”– fes la revista ell tot sol. Segurament ens costaria trobar un setmanari d’aquestes característiques on la mà d’un dibuixant hagués marcat de forma tan clara la personalitat d’una publicació. Així i tot, amb el temps, també s’anirien consolidant les col·laboracions d’altres “dibuixants-amics”, com Josep Obiols (que signava amb una “B”), Quelus i Gripau, principalment. Pel que fa a les col·laboracions escrites, la majoria eren signades amb pseudònims: Flumell, Tantseval, El Cavaller Tímid, Francisquito Ramalleres, Voliol, TAF, Vi-oli, El Noi d’Egara, Jordi del Val, Manelet, Rau-Rau, El Doctor Armilla i una llarga llista de col·laboradors que “camuflaven” sistemàticament la seva identitat amb els noms més ocurrents.

A partir del número 6, el subtítol inicial de “setmanari de barrila” va ser canviat pel de “setmanari d’humor”, el qual es va mantenir a la capçalera fins al número 73. La revista podia tractar en un mateix número les qüestions més diverses o centrar-se, segons el cas, en un tema de caire monogràfic. Aquests números “temàtics”, generalment, estaven dedicats als esdeveniments que marcava el calendari, com ara la diada de Sant Antoni, la rifa de Nadal, l’home dels nassos o la diada de Sant Jordi. Molts dels acudits també fan referència a diversos

aspectes de la vida social barcelonina o a les singularitats del patrimoni urbà de la ciutat (la Rambla, els teatres...), però per regla general es tendeix al típic acudit popular relacionat amb les qüestions que afecten el dia a dia dels catalans.

La majoria de les seccions no tindran continuïtat. Tret d'algunes excepcions, la major part de col·laboradors aniran adaptant el text en funció del tema a tractar. Una de les seccions que es manté invariable és l'editorial, que durant els primers anys serà signada per Flumell i il·lustrada per Aragay (fig. 38). Hi ha, però, altres seccions dignes de ser destacades, com ara l'anomenada "Els tipus de la setmana", signada per Tantseval i que pretén fer un retrat irònic del gènere humà a través de la personalitat, l'ofici, el comportament o les rareses que formen el nostre tarannà. "Indiscrecions" és una secció signada per TAF, on es tracten certs temes delicats o considerats tabú, com ara el de l'edat de les dones. També es tractaven altres qüestions relacionades, per exemple, amb els funcionaris municipals, les mestresses de casa, la bellesa de les senyores o amb els hàbits i les pautes socials de la burgesia. Així mateix, des de la secció "Sets i Vuits", és pretén fer una lectura sarcàstica de l'actualitat nacional i internacional. En aquesta secció, de llarga vida, es toquen indistintament afers quotidians i temes relacionats amb la política, el transport, el comerç, la indústria, etc. Altres seccions que s'havien anat repetint amb més o menys regularitat són: "Pas de pel·lícula", signada per El Cavaller Tímid; "Del balconet estant", de Jordi del Val; "La comèdia humana", escrita per Vi-oli, i altres com "Paperam", "Retalls" o "Ço que passa al món", entre tantes altres.

Pel que fa a les col·laboracions gràfiques de Josep Aragay, convé destacar, d'entrada, que la majoria de les portades del setmanari, fins al número 73, van ser dibuixades per ell (fig. 31-37). En els primers números també dibuixava les contraportades, però, ben aviat, amb la incorporació de Josep Obiols, es va establir que aquest darrer seria l'encarregat d'il·lustrar l'última pàgina de la revista. Així, durant l'etapa central d'*El Borinot* (1924-1925), les portades d'Aragay i les contraportades d'Obiols van ser la carta de presentació del setmanari, amb ben poques excepcions. Tot un luxe. Aquestes il·lustracions eren a pàgina sencera i a dues tintes. D'aquesta manera, el blanc i el negre sempre eren combinats amb un altre color que coincidia amb el de la capçalera. L'acudit o la il·lustració de la portada solia avançar el tema principal que abordaria la revista, tractava un tema d'actualitat o, simplement, es recreava en l'enginy d'un acudit (a voltes aparentment innocent) per tal d'arrencar el somriure del lector i, sobretot, per provocar-ne la conseqüent reflexió. En la portada del primer número, per exemple, apareix un gran mussol amb dos ulls enormes de mirada inquisidora i severa. A sota hom hi pot llegir: "Aquest número ha passat per la censura militar". Cal dir, en aquest sentit, que en el fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda es conserven alguns originals amb el text censurat. El text original ratllat no coincideix, doncs, amb el que finalment apareix publicat.

Els dibuixos d'Aragay són de traç senzill, continuat, definitiu i amb els contorns "cosits" a base de petites ratlles successives. Els seus ninots mantenen la solidesa, el caràcter, l'expressivitat i la personalitat d'un dibuixant experimentat i amb ofici. Les seves il·lustracions ja fa temps que han oblidat les antigues

composicions atapeïdes de la darrera etapa de *Papitu* i *Picarol*. D'Itàlia ençà, la composició és més clara, més neta, més definida. La línia –segura i sense penediments– no perd en cap moment la força expressiva que sempre ha animat els singulars personatges i tot l'imaginari aragaiès (fig. 39 i 40). Al *Borinot* manté, en bona part, l'estil de l'etapa post italiana desenvolupat a *Cuca Fera*, a partir de 1917.

Aragay dibuixa personatges populars, propers, fàcilment identificables amb qualsevol tipus del carrer, de qualsevol edat i condició social. Els ninots d'Aragay, amb els seus nassos llargs i esprimatxats, esdevenen protagonistes de les situacions més quotidianes que hom no trigarà a relacionar amb el veí, la parella, el parent o el botiguer de la cantonada. Són força habituals, per exemple, les situacions protagonitzades pels més menuts (fig. 42 i 43). Es tracta, normalment, d'acudits relacionats amb el joc, l'escola i, sobretot, amb la particular percepció que els infants tenen del món dels adults. És ben recurrent la típica escena escolar on el petit estudiant, en ser preguntat pel senyor mestre, respon equivocadament o amb algun estirabot. També és habitual recórrer a la innocència dels menuts per tractar temes delicats i compromesos, que, dits per boca d'un infant, semblen de to menor i fàcilment perdonables, però que, al capdavant, estan carregats d'ironia, d'intenció o de "mala llet".

Aragay connecta amb el lector plantejant situacions ben properes, com ara les relacionades amb el comerç, en les quals botiguers sense escrúpols sempre "escombren cap a casa". Són típiques les trifulgues amb les balances, amb els preus, amb la qualitat dels aliments o amb aquells que tiren aigua al vi per tal de fer-hi negoci (fig. 44-49). També són típics els acudits dedicats als personatges de les classes més desfavorides, els "pobres". Aquest personatge tipus és útil per tractar el tema de la vivenda, la higiene, la caritat, la feina, la gana i les ganes de treballar. Un altre tema molt estilat són les situacions que es deriven de la relació entre criats i senyors (fig. 67 i 68). En abordar aquest tema, Aragay posa en contrast dues realitats socials ben diferenciades. L'aristòcrata distingit, el burgès opulent i també la figura del nou ric, fan ostentació de la seva vida ociosa, amb els palaus luxosos envoltats de jardins i plens d'escultures. Aquests senyors de refinat comportament sempre seuen al davant de plats succulents i abundants que són servits en taules llargues i ben parades, amb coberteries de plata i presidides per grans canelobres. Amos i mestresses fan ballar el servei a toc de campaneta, un servei que fa l'impossible per complaure llurs capricis i extravagàncies.

Durant l'etapa del *Borinot*, trobem un Aragay molt predisposat a ironitzar a propòsit dels costums i els hàbits socials de la burgesia (fig. 69-72). És fàcil trobar cavallers amb xistera i corbatí que passegen tibats i orgullosos o que acompanyen les seves dones a l'església o a l'òpera. A la llotja del teatre, les dones llueixen vestits cars i grans barrets emplomallats, mentre que els marits –caracteritzats amb binocle, cigar o bastó– s'esforcen a dissimular els badalls provocats per una vetllada cultural interminable. Aquests senyors, avars i desconfiats, també els trobem enfonsats en còmodes butaques o fent tertúlia amb els de la seva condició. Les escenes poden ser ambientades en salons austers i enormes on no falten grans cortinatges, el piano, el rellotge de paret, els quadres, les estàtues ni les cornucòpies barroques. Curiosament, en les

caracteritzacions d'aquests personatges, Aragay es recrea de forma gairebé obsessiva en el vestuari de les dames amb uns dibuixos dignes d'un dissenyador de moda. Aquestes dones elegants són presents en moltes de les pàgines de la publicació i es converteixen en un tema recurrent d'Aragay durant aquest període. Cal dir, però, que sota l'elegància, la finesa i la bellesa d'aquelles dones esveltes i dels seus marits ben plantats, sempre hi trobarem el típic acudit poca-solta que desvirtua tota la pompa carnavalesca d'un estil de vida superficial, basat en l'aparença (fig. 72). Així, amb la caracterització d'aquestes dames de figura estilitzada i vestides segons la moda dels anys vint, Aragay explora una modalitat de dibuix que contrasta amb el típic ninot nassut, popular i simpàtic. Una altra faceta que Aragay va treballar durant aquesta etapa va ser la modalitat de la caricatura. L'artista va dedicar caricatures a Martí Folguera, Arcadi Mas i Fontdevila, Manuel Utrillo, Agustí Ferrer, Salvador Soler, Roig i Raventós, J. Casadesús o Carles Soldevila, entre molts altres personatges de l'època (fig. 41). Bona part d'aquestes caricatures –la majoria de les quals es conserven al fons museu de Breda– van ser publicades sense signar.

L'inesgotable repertori d'Aragay és capaç de recrear moltes altres situacions divertides, absurdes i forassenyades. Són ben habituals, per exemple, les escenes dominades per les concentracions humanes, les multituds i les cues interminables. Així, molts acudits d'Aragay estan ambientats en els mercats concorreguts (fig. 33), en els tramvies atapeïts (fig. 66), en els grups de curiosos i tafaners que es concentren a propòsit de qualsevol esdeveniment (fig. 62 i 63), en les baralles col·lectives i les discussions més acalorades. En aquest sentit, criden especialment l'atenció les llargues cues de personatges –tan llargues que solen ocupar dues pàgines de la revista– que es formen davant d'un fet determinat (fig. 64 i 65). En les escenes ambientades a la ciutat, Aragay continua recreant grans espais urbans i arquitectònics on, de tant en tant, hi podem distingir un element patrimonial concret (el monument a Colom) que ens diu, per exemple, que som a Barcelona (fig. 61-63). Quan l'acudit és publicat en una portada, una contraportada o a pàgina sencera, les citacions monumentals, patrimonials o paisatgístiques són recreades amb gran fidelitat (fig. 73-75).

Pel que fa als temes de “sempre”, cal dir que Aragay continua omplint les pàgines de la revista amb la representació de cavalls caracteritzats segons ho requereix la situació, ja sigui una desfilada, una prova d'equitació o una escena ambientada en un entorn rural (fig. 58-60). Entre els dibuixos d'aquesta etapa són molt habituals, també, les representacions de tota mena de carros, carretes, tartanes i xarretes (fig. 54-57). De fet, el tema dels vehicles ha estat sempre molt present en la iconografia d'Aragay ja que, a banda dels típics velers (fig. 76), és fàcil detectar-hi autèntiques col·leccions d'automòbils, motocicletes, trens i tramvies (fig. 50-53).

Josep Aragay va deixar de col·laborar al *Borinot* a partir del mes d'abril de 1925, el tercer any de vida del setmanari. La darrera portada i els darrers acudits corresponen al número 73, aparegut el 16 d'abril de 1925. Cal dir que, quan va prendre aquesta decisió, Aragay ja feia gairebé un any que vivia a Breda, des d'on enviava puntualment les seves col·laboracions. Josep Aragay

s'havia retirat a Breda després d'una mala crítica, motivada, principalment, per una de les pintures més discutides de l'artista, *Vacances* (episodi que tractarem més endavant). Fou aleshores quan va decidir aparcar els pinzells per dedicar-se a la ceràmica, cosa que va fer després d'enllestir els frescos del baptisteri de l'església de Breda, data que coincideix amb la marxa del *Borinot*. És probable que les topades amb la censura militar de Primo de Rivera també l'ajudessin, poc o molt, a prendre aquesta decisió. Tan bon punt Aragay va abandonar *El Borinot*, la revista va experimentar un canvi radical. En una carta adreçada a Josep Obiols poc després de plegar, Aragay es refereix al canvi d'orientació de la revista. El to de la carta, però, indica que Aragay té ganes de passar pàgina, d'esbandir el tema. La decisió és definitiva. Tant és així, que li demana a Obiols que retiri els originals de la redacció:¹²⁵

“Me demaneu quin efecte m’ha fet la desaparició o metamorfosi del Borinot? Que us dire penso que la sensura popular haura influït mes que la militar: no es això, ja en parlarem i a propòsit, voldrieu ferme el favor de recollirme els originals?”

Certament, a partir d'aleshores, la revista va patir una important “metamorfosi”. D'entrada, cal dir que el següent número (núm. 74, de 23 d'abril de 1925) apareix subtítulat com a “setmanari il·lustrat”. Les fotografies substituiran les il·lustracions i els acudits gràfics. També canvia el format i passa de les setze pàgines habituals a tenir-ne només quatre. Fins al més de gener de 1926, la revista no recupera les setze pàgines inicials. Pel que fa a les seccions, se'n mantenen algunes com “Del balconet estant” o “Llibres i lletres”, però també n'apareixen de noves com ara “Diaris, periòdics, revistes, butlletins, etc. apareguts a Catalunya de cent anys ençà”, una secció que parla d'antigues publicacions catalanes. Cal esmentar, també, la singular secció de Nicolau Maria Rubió i Tudurí, titulada “Caceres a l'Àfrica Tropical”, perfectament documentada amb fotografies tan exòtiques com inversemblants. Una de les col·laboracions més destacades de la nova etapa són els gravats que Josep Obiols va publicar entre el mes de setembre i el mes de desembre de 1925. La col·laboració setmanal d'Obiols –motivada, segons sembla, per qüestions econòmiques–, va donar un toc de qualitat a les portades d'aquell període (del número 95 al 110). Josep Aragay, que continuava rebent la publicació a casa, es mostrava especialment crític amb el setmanari, del qual només en “salvava” els gravats de l'amic Obiols. Així li ho confessa en una carta enviada el mes d'octubre d'aquell any:¹²⁶

“Vaig veient el vostre gravat setmanal en el Borinot i mes d'una vegada he pensat qu'ell es la unica justificacio del tiratge. Aixis i tot no m'acaba de complaure el linoleum. Pero vos ja m'ho explicaveu tot. Les peles Deu meu! Les peles.”

Així i tot, a partir del mes de gener de 1926, Obiols va deixar de col·laborar al *Borinot*. Sens dubte, la revista va acusar qualitativament aquesta absència, com també va acusar la manca de frescor, alegria i caràcter que li havien donat els ninots, els acudits i les il·lustracions més divertides d'Aragay. Poc a poc,

¹²⁵ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 26 de maig de 1925.

¹²⁶ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 29 d'octubre de 1925.

doncs, aquella espurna de simpatia i de bon humor es va anar apagant, fins que el 2 de juny de 1927 *El Borinot* s'acomiadava dels lectors, després de 183 números i quatre anys d'existència. Amb un text de comiat titulat "Adéu-siau", s'anuncia la fi del setmanari:

"(...) després de mantes provatures, vist que no podíem tirar avant l'obra empresa, que constituïa la raó d'ésser d'aquest periòdic, decidim molt a contracor donar per finida la present revista. Agraïm totes les col·laboracions amb que hem estat honrats. Podem dir, però, que l'obra de la història del nostre periodisme no la deixem córrer: seguim fent-la."

Figura núm. 1



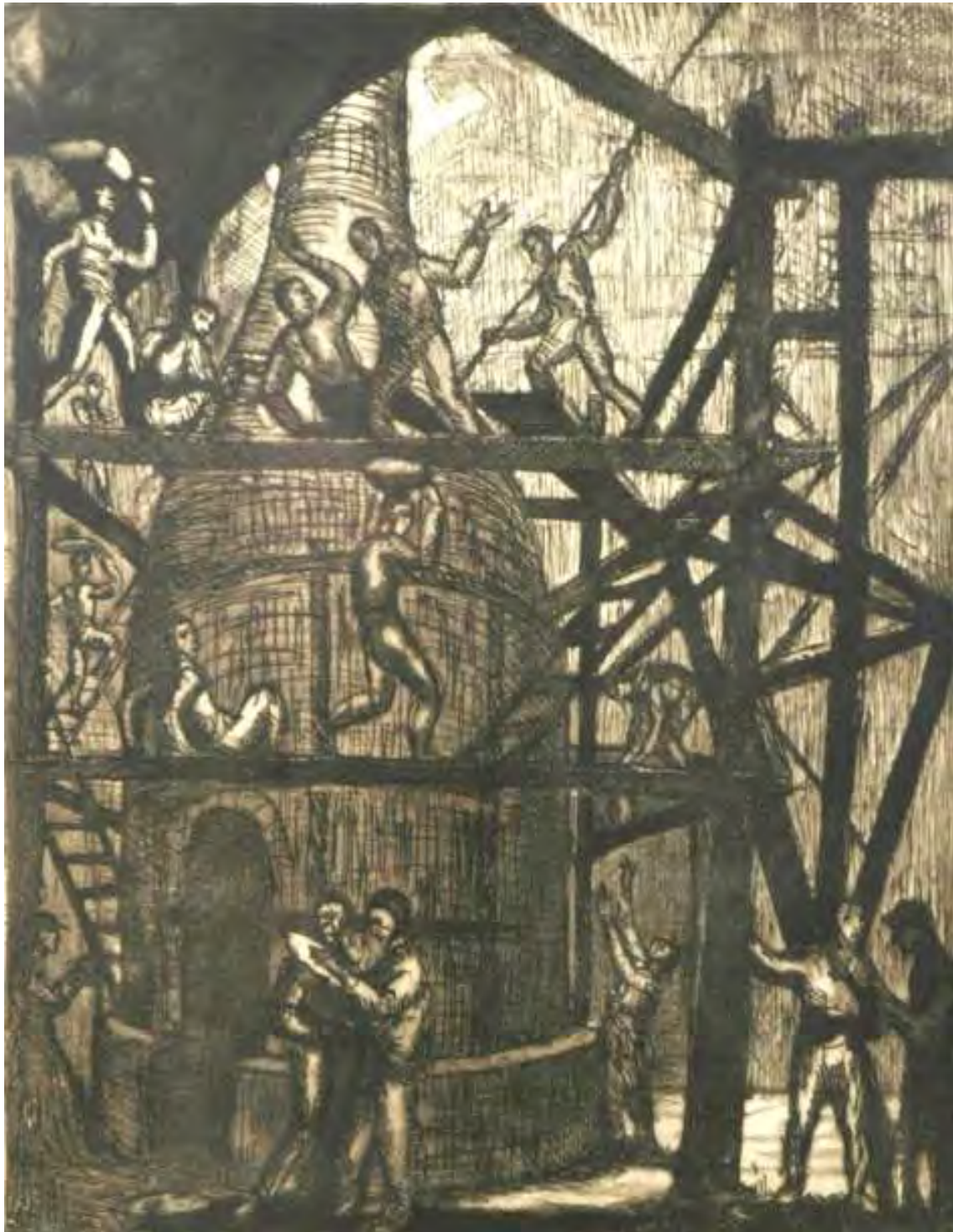
Aula de l'Escola Superior de Bells Oficis.

Figura núm. 2



Aula de dibuix i color de l'Escola Superior de Bells Oficis.

Figura núm. 3



Josep Aragay: "El forn de l'Escola", aiguafort (1920) elaborat durant el període de professor , a l'Escola Superior de Bells Oficis.

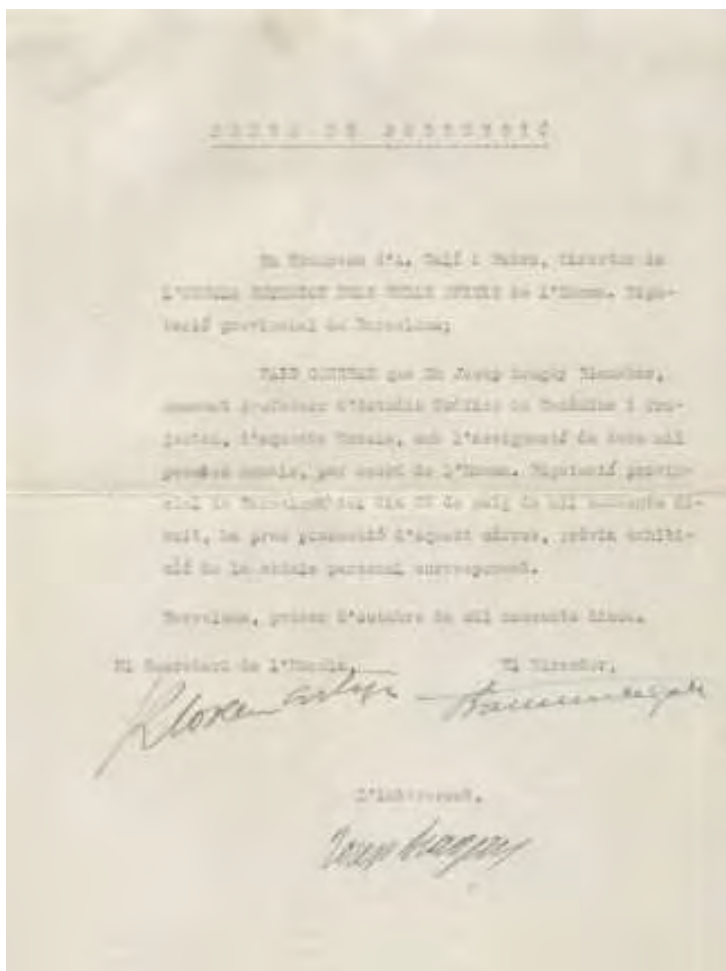


Figura núm. 4

Nomenament de Josep Aragay i Blanchar com a Professor d'Estudis Gràfics de Ceràmica i Projectes, de l'Escola Superior de Bells Oficis. Barcelona, 22 de maig de 1918.



Figura núm. 5

Josep Aragay: "Gerro amb figures". Col·lecció La Pinacoteca, Barcelona.

Figura núm. 6



Gran tíbor elaborat pels alumnes de l'Escola Superior de Bells Oficis, sota la direcció de Josep Aragay.

Figura núm. 7



Josep Aragay i Josep Ugarte: "Recepció", pisa fina amb color sota coberta, 1921. Plat elaborat durant l'etapa de professor a l'Escola Superior de Bells Oficis. Signat, "E.S.B.O. MCMXXI Aragay Ugarte Ceram". Museu de Ceràmica de Barcelona.

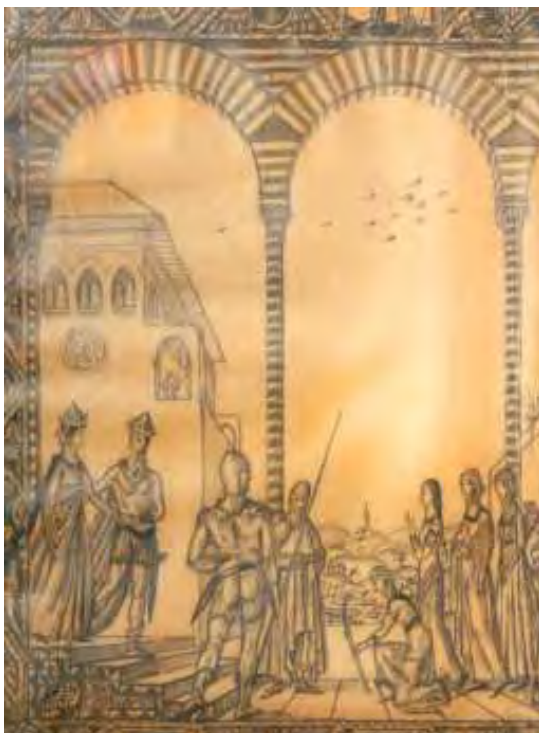


Figura núm. 8

Josep Aragay: "Projecte per a un tapís", llapis de plom, 1916. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 9



Josep Aragay: Plat dedicat a Miquel Colom i Cardany. Elaborat durant l'etapa de professor a l'Escola Superior de Bells Oficis.



Figura núm. 10

Josep Aragay: cartell per a l'exposició del joier Jaume Mercadé. Barcelona, 1921.

Figura núm. 13



Josep Aragay: "Retrat de senyora", oli sobre tela, 1920.



Figura núm. 14

*Josep Aragay: "Breda",
1921, aquarel·la.*



Figura núm. 15

*Josep Aragay: "Finestra oberta",
1921, aquarel·la.*



Figura núm. 16

*Josep Aragay: "Sant Llop",
1921, aquarel·la.*



Figura núm. 17

*Josep Aragay: "L'envelat",
1921, aquarel·la.*

Figura núm. 18



Josep Aragay: "El Nacionalisme de l'Art". Llibre de Josep Aragay, editat el mes de maig de 1920, per "Publicacions de la Revista."



Figura núm. 19

Josep Aragay: "Autoretrat", publicat a la portada del diari "La Publicidad" acompanyant una part del text de la conferència "El Nacionalisme de l'Art", pronunciada per Aragay, el 15 de maig de 1920, a l'Ateneu Barcelonès.

Figura núm. 20



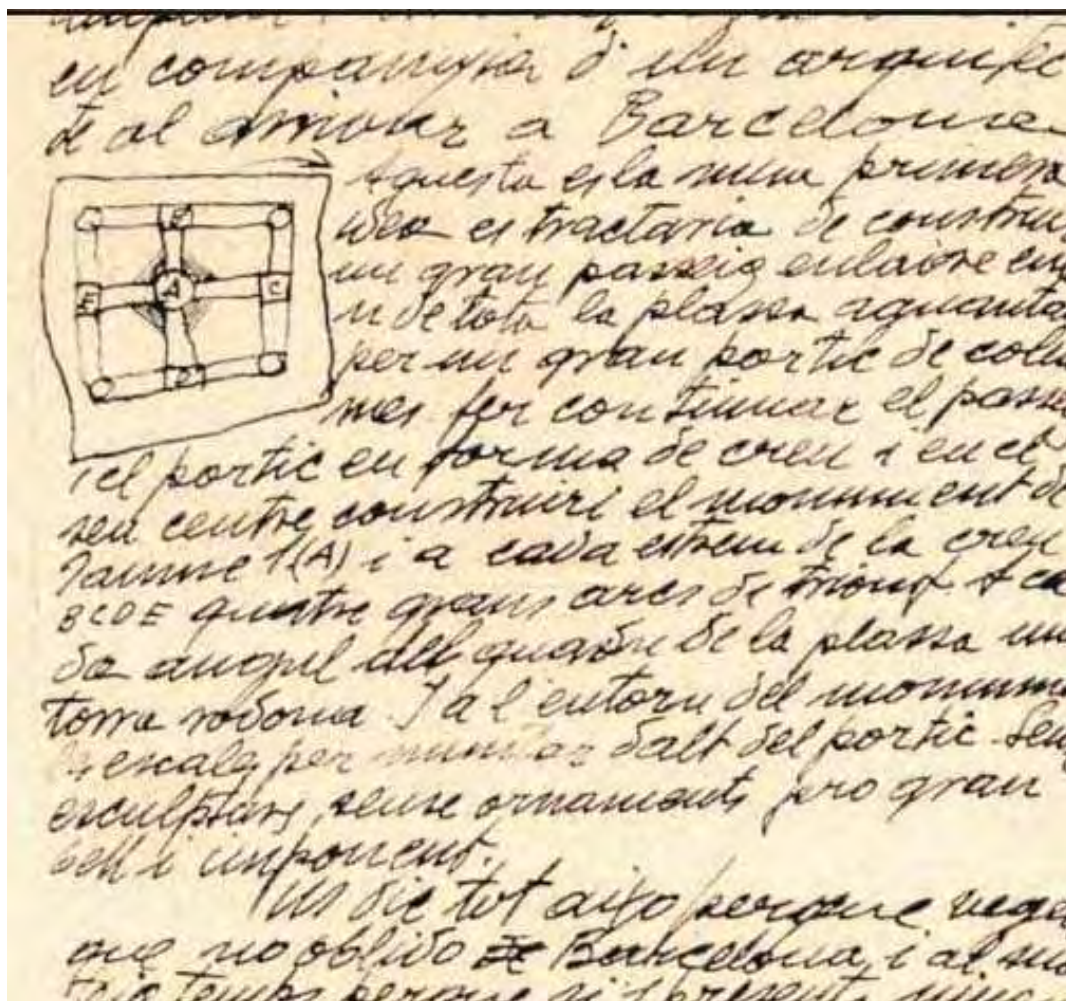
*Josep Puig i Cadafalch: "Projecte d'urbanització de la plaça de Catalunya de Barcelona", 1923.
Llapis i carbó sobre paper Canson.*

Figura núm. 21



*Francesc de Paula Nebot: Projecte d'urbanització de la plaça de Catalunya de Barcelona, 1925.
Tinta aiguada sobre paper fotogràfic*

Figura núm. 22



Fragment de la carta adreçada, des de Gaeta, a Francesc Pujols, on apareix l'esbós i l'explicació del projecte d'urbanització de la Plaça de Catalunya de Barcelona. Josep Aragay, Gaeta, 15 d'agost de 1916.

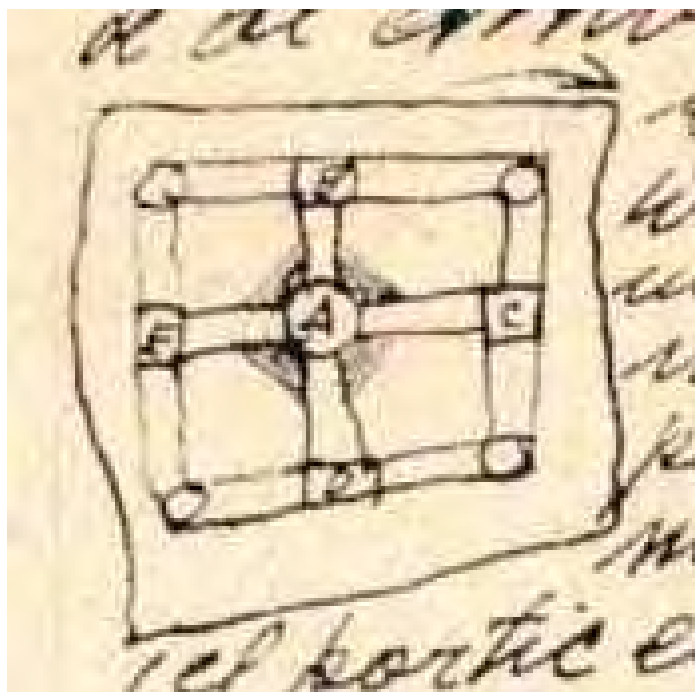
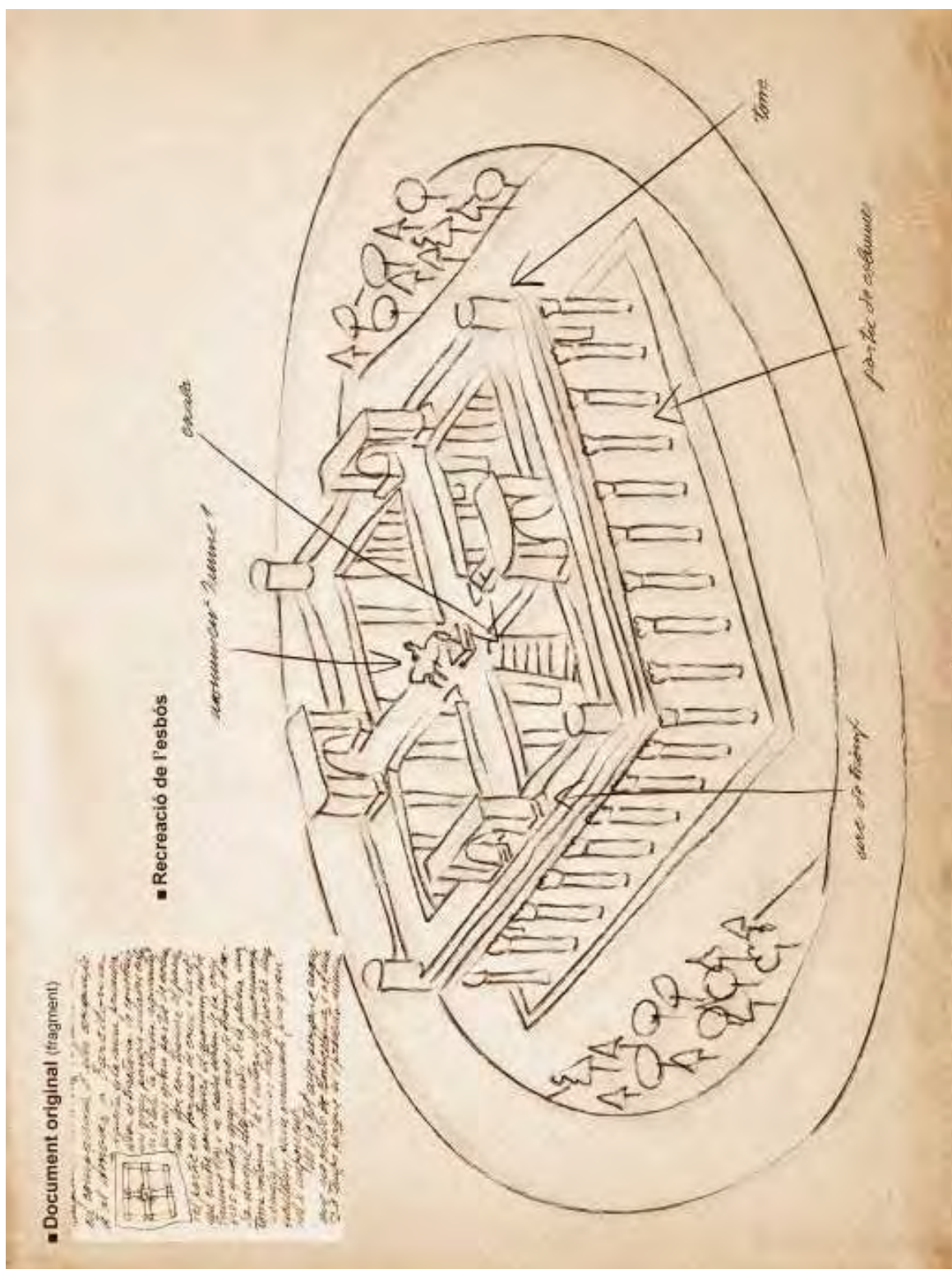


Figura núm. 23

"Aquesta es la meua primera idea: es tractaria de construir un gran passeig enlaire entorn de tota la plassa aguantat per un gran portic de columnes. Fer continuar el passeig i el portic en forma de creu i en seu centre construir el monument de Jaume I (A) i a cada extrem de la creu B C D E quatre grans arcs de triomf. A cada angle del quadre de la plassa una torre rodona. I a l'entorn del monument les escales per muntar dalt del portic. Sense escultures, sense ornaments pro gran bell i imponent."

Josep Aragay, Gaeta, 15 d'agost de 1916.

Figura núm. 24



Recreació del projecte d'urbanització de la plaça de Catalunya de Barcelona, segons l'esbós proposat per Josep Aragay, en una carta adreçada a Francesc Pujols, des de Gaeta, el 15 d'agost de 1916.

Figura núm. 26



"L'Arc romà de Barà i els llegendaris catalans", article de Josep Aragay, publicat a "La Publicidad" (Edición noche), el 26 de juny de 1920.

Figura núm. 27



Capçalera de la revista infantil, La Mainada (il·lustració de Lola Anglada), corresponent al núm. 108, any III, de 29 de juny de 1923.

Figura núm. 28



Josep Aragay: "La sembra de llavors", il·lustracions publicades a la revista infantil La Mainada, dins la secció "Les paràboles del sembrador", núm. 108, any III, 23 de juny de 1923, pàg. 460.

Figura núm. 29



Josep Aragay: "La terra oblidada", il·lustració publicada a la revista infantil La Mainada, dins la secció "Les paràboles del sembrador", núm. 112, any III, 27 de juliol de 1923, pàg. 557.

Figura núm. 30



Josep Aragay: "La terra oblidada", il·lustració publicada a la revista infantil La Mainada, dins la secció "Les paràboles del sembrador", núm. 112, any III, 27 de juliol de 1923, pàg. 558.



Figura núm. 31

Josep Aragay:
portada del setmanari
El Borinot, núm. 1,
any I, de 29 de
novembre de 1923.

Figura núm. 32



Josep Aragay (A): portada del setmanari El Borinot,
núm. 2, any I, de 6 de desembre de 1923.

Figura núm. 33



Josep Aragay (A): portada del setmanari El Borinot,
núm. 4, any I, de 20 de desembre de 1923.

Figura núm. 34



Josep Aragay (A): portada del setmanari El Borinot, núm. 8, any II, de 17 de gener de 1924.

Figura núm. 35



Josep Aragay (A): portada del setmanari El Borinot, núm. 12, any II, de 14 de febrer de 1924.

Figura núm. 36



Josep Aragay (A): portada del setmanari El Borinot, núm. 17, any II, de 20 de març de 1924.

Figura núm. 37



Josep Aragay (A): portada del setmanari El Borinot, núm. 23, any II, de 1 de maig de 1924.



Figura núm. 38

*Josep Aragay (A):
il·lustració per a l'editorial
del setmanari El Borinot,
núm. 6, any II, de 3 de
gener de 1924, pàg. 3.*

Figura núm. 39



Josep Aragay: originals publicats al setmanari El Borinot, conservats al fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 40



Josep Aragay: originals publicats al setmanari El Borinot, conservats al fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 41



Josep Aragay (A): caricatures publicades al setmanari El Borinot. D'esquerra a dreta i de dalt a baix: Carles Soldevila, Manuel Utrillo, Salvador Soler, Martí Folguera i J. Roig i Reventós.

Figura núm. 42



Josep Aragay (A): acudit publicat al setmanari El Borinot, núm. 11, any II, de 7 de febrer de 1924, pàg. 14.

Figura núm. 43



Josep Aragay (A): acudit publicat al setmanari El Borinot, núm. 11, any II, de 7 de febrer de 1924, pàg. 4.



Figura núm. 44

Josep Aragay (A):
acudit publicat al
setmanari El Borinot,
núm. 27, any II, de 29 de
maig de 1924, pàg. 11.



Figura núm. 45

Josep Aragay (A):
acudit publicat al
setmanari El Borinot,
núm. 16, any II, de 13 de
març de 1924, pàg. 7.



Figura núm. 46

Josep Aragay (A):
acudit publicat al
setmanari El Borinot,
núm. 17, any II, de 20 de
març de 1924, pàg. 9.



Figura núm. 47

*Josep Aragay (A):
 acudit publicat al
 setmanari El Borinot,
 núm. 12, any II, de 14 de
 febrer de 1924, pàg. 9.*



Figura núm. 48

*Josep Aragay (A):
 acudit publicat al
 setmanari El Borinot,
 núm. 17, any II, de 20 de
 març de 1924, pàg. 12.*



Figura núm. 49

*Josep Aragay (A):
 acudit publicat al
 setmanari El Borinot,
 núm. 17, any II, de 20 de
 març de 1924, pàg. 13.*



Figura núm. 50

Josep Aragay (A):
acudit publicat al
setmanari El Borinot,
núm. 8, any II, de 17
de gener de 1924,
pàg. 14.

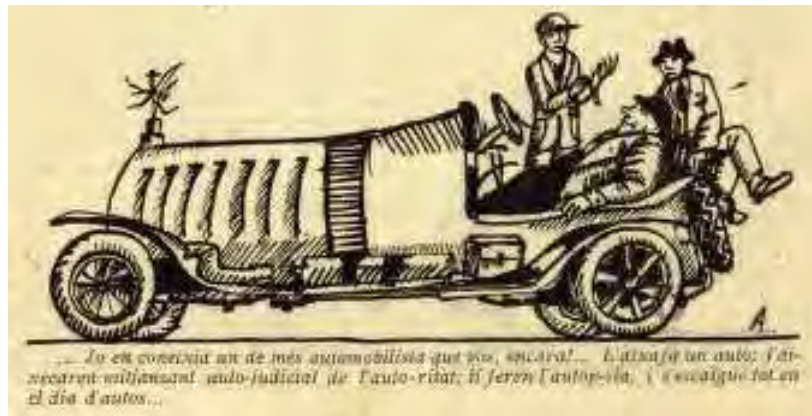


Figura núm. 51

Josep Aragay (A):
acudit publicat al
setmanari El Borinot,
núm. 7, any II, de 17 de
gener de 1924, pàg. 8.



Figura núm. 52

Josep Aragay (A):
acudit publicat al
setmanari El Borinot,
núm. 12, any II, de 14 de
febrer de 1924, pàg. 11.

Figura núm. 53

Josep Aragay (A): acudit publicat al
setmanari El Borinot, núm. 35, any II,
de 24 de juliol de 1924, pàg. 8 i 9.





Figura núm. 54

*Josep Aragay (A):
acudit publicat al
setmanari El Borinot,
núm. 8, any II, de 17 de
gener de 1924, pàg. 11.*



Figura núm. 55

*Josep Aragay (A):
acudit publicat al
setmanari El Borinot,
núm. 13, any II, de 21 de
febrer de 1924, pàg. 6.*



Figura núm. 56

*Josep Aragay (A):
acudit publicat al
setmanari El Borinot,
núm. 30, any II, de 19 de
juny de 1924, pàg. 5.*



Figura núm. 57

*Josep Aragay (A):
acudit publicat al
setmanari El Borinot,
núm. 14, any II, de 28 de
febrer de 1924, pàg. 10.*



Figura núm. 58

*Josep Aragay (A):
acudit publicat al
setmanari El Borinot,
núm. 25, any II, de 15 de
maig de 1924, pàg. 13.*



Figura núm. 59

*Josep Aragay (A):
acudit publicat al
setmanari El Borinot,
núm. 30, any II, de 19 de
juny de 1924 (portada).*



Figura núm. 60

*Josep Aragay (A):
acudit publicat al
setmanari El Borinot,
núm. 27, any II, de 29 de
maig de 1924 (portada)*

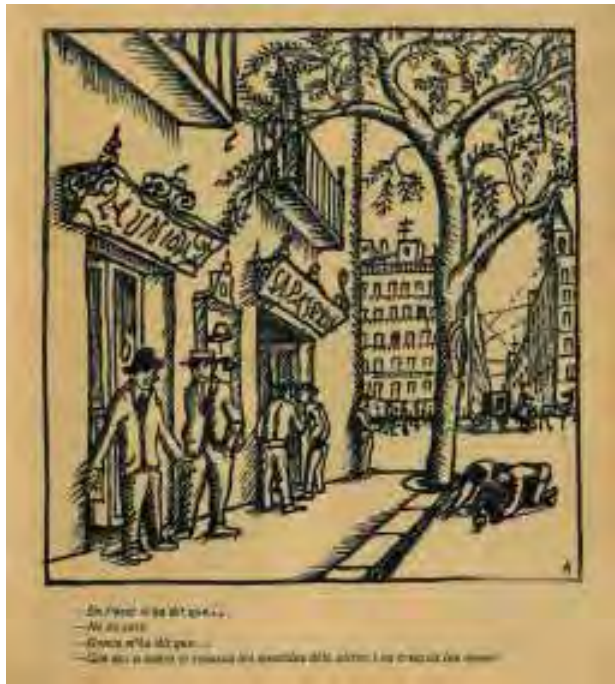


Figura núm. 61

*Josep Aragay (A):
acudit publicat al
setmanari El Borinot,
núm. 26, any II, de 22 de
maig de 1924, pàg. 9.*

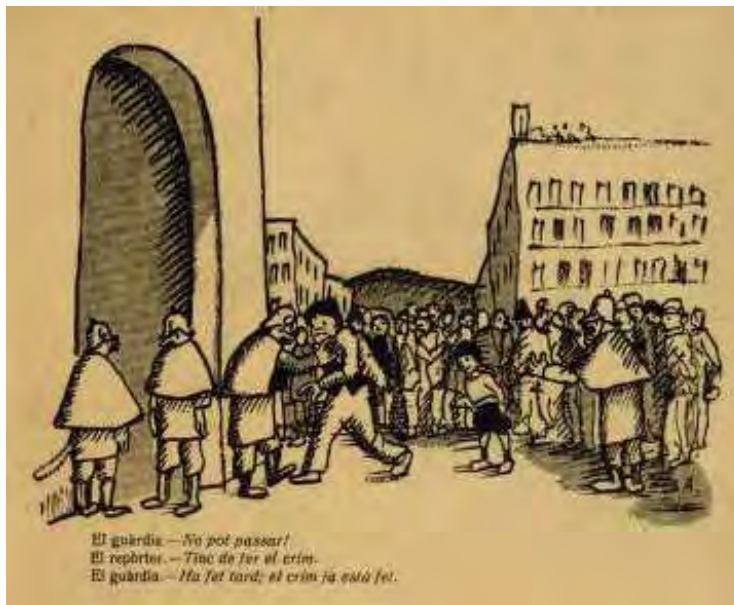


Figura núm. 62

*Josep Aragay (A):
acudit publicat al
setmanari El Borinot,
núm. 27, any II, de 29 de
maig de 1924, pàg. 13.*



Figura núm. 63

*Josep Aragay (A):
acudit publicat al
setmanari El Borinot,
núm. 14, any II, de 28 de
febrer de 1924, pàg. 13.*

Figura núm. 64



Josep Aragay (A): acudit publicat al setmanari El Borinot, núm. 4, any I, de 20 de desembre de 1923, pàg. 8 i 9.

Figura núm. 65



Josep Aragay (A): acudit publicat al setmanari El Borinot, núm. 14, any II, de 28 de febrer de 1924, pàg. 8 i 9.

Figura núm. 66



UN NOI BEN EDUCAT. — Vol seure, senyora?

Josep Aragay (A): acudit publicat al setmanari El Borinot, núm. 23, any II, d'1 de maig de 1924, pàg. 12.

Figura núm. 67



Josep Aragay (A): acudit publicat al setmanari El Borinot, núm. 67, any II, de 20 de març de 1924, pàg. 7.

Figura núm. 68



Josep Aragay (A): acudit publicat al setmanari El Borinot, núm. 68, any II, de 13 de març de 1924, pàg. 11.



Figura núm. 69

*Josep Aragay (A):
acudit publicat al
setmanari El Borinot,
núm. 19, any II, de 3
d'abril de 1924 (portada)*

Figura núm. 70



*Josep Aragay (A): acudit publicat al
setmanari El Borinot, núm. 27, any II, de 5
de maig de 1924, pàg. 14.*

Figura núm. 71



*Josep Aragay (A): acudit publicat al
setmanari El Borinot, núm. 6, any II, de 3
de gener de 1924, pàg. 9.*

Figura núm. 73



Josep Aragay (A): acudit publicat al setmanari El Borinot, núm. 22, any II, de 24 d'abril de 1924, pàg. 11.

Figura núm. 74



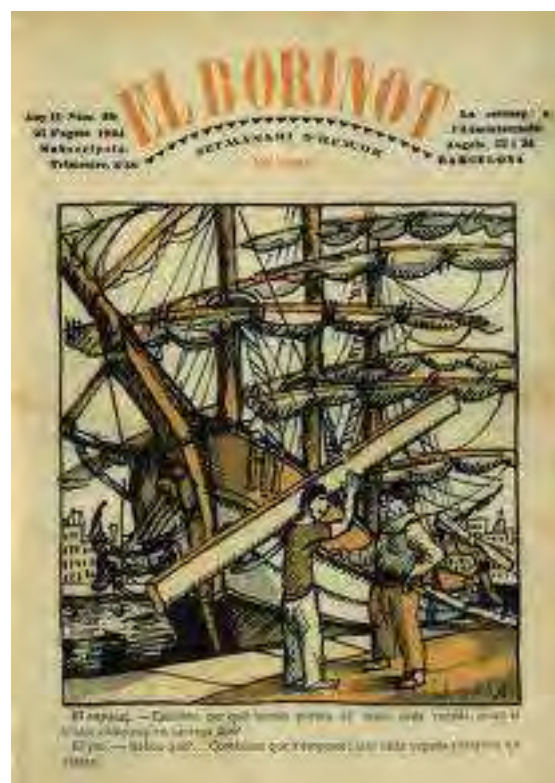
Josep Aragay (A): acudit publicat al setmanari El Borinot, núm. 21, any II, de 17 d'abril de 1924 (portada).

Figura núm. 75



Josep Aragay (A): acudit publicat al setmanari El Borinot, núm. 31, any II, de 26 de juny de 1924 (contraportada).

Figura núm. 76



Josep Aragay (A): acudit publicat al setmanari El Borinot, núm. 39, any II, de 21 d'agost de 1924 (portada).

7 – VACANCES, LA PERVIVÈNCIA ESTÈTICA DEL CLASSICISME (1923-1924)

7.1- L'exposició de 1924 a les Galeries Laietanes

L'activisme cultural de Josep Aragay durant els primers anys vint –com a teòric, com a docent i com a artista– arribava al seu punt culminant l'any 1924 amb la realització d'una exposició monogràfica de pintura a les Galeries Laietanes. La mostra, que es va poder visitar entre el 3 i el 16 de maig (fig.1), reunia un total de vint-i-quatre obres, la majoria de les quals eren de recent creació. Dinou pintures a l'oli, dues mostres de pintura al fresc i tres projectes completaven un catàleg on, sorprenentment, no hi havia cap peça de ceràmica. El resultat de l'exposició –gens favorable– suposarà, com veurem, un canvi en la vida personal i artística d'Aragay.

La major part dels olis eren retrats i també composicions en què la figura humana tenia un pes important en el conjunt: *Estudi per a retrat d'un home*, *L'anglesa*, *Estudi per a un retrat*, *Retrat de dona*, *Retrat d'un jove* (fig. 8), *L'espardenyer* (fig. 2), *Retrat d'un home escrivint*, *Estudi per a un retrat de dona* i *La dama de la rosa*. Totes aquestes pintures mantenien intacte l'estil depurat, lineal i concís que Aragay havia encetat després del seu retorn d'Itàlia. *Retrat de dona* (fig. 4), per exemple, és una pintura que sintetitza prou bé allò que Aragay volia transmetre en aquella exposició. Aquest retrat femení de cos sencer, que és concebut amb gran sobrietat i elegància, conté tots els elements d'una bellesa "clàssica", d'una bellesa que sembla preparada per competir amb l'admirada *Bella* de Tiziano o amb la jove deessa Artemis que Fídies va esculpir en el fris est del Partenó, al costat d'Apol·lo i de Poseidó. Les comparacions que acabem d'establir –més o menys encertades– han d'ajudar-nos, això sí, a entendre aquesta concepció de "classicisme modern" que l'artista cerca en les principals obres que formen l'exposició. Aragay, doncs, pinta una "figura moderna", a través de la qual –i malgrat tractar-se d'una dama dels anys 1920– és capaç de transmetre el mateix esperit que animava les obres de la Grècia clàssica o del renaixement florentí. Aquesta síntesi entre tradició i modernitat és, sens dubte, l'essència ideològica de la pintura d'Aragay.

En aquest *Retrat de dona*, la model és caracteritzada com una dama de classe benestant, vestida elegantment de negre i asseguda entre bonics coixins, mantes i teles sumptuoses. Les textures, els brodats i els estampats han estat representats de forma minuciosa i amb tota mena de detalls. La dona seua amb una posició estudiada, altiva, digna. És la mateixa postura que adoptaria, per exemple, una deessa grega entronitzada o una cortesana sienesa, florentina o romana; i és, sobretot, l'antítesi de l'heroïna romàntica, de l'odalisca, de la bohèmia, de la cocotte, de la bevedora d'absenta, de la fumadora, de l'artista de cabaret. La dignitat "clàssica" de la figura que pinta Aragay (fig. 5) s'adiu més, per tant, amb la jove deessa esculpida per Fídies (fig. 6) asseguda igualment amb el tors tens, el rostre de perfil, el cabell rinxolat i la mirada atenta i respectable. Certament, el perfil que pinta Aragay és concebut de manera molt semblant que el d'aquesta escultura del segle V aC i que no podem evitar de

relacionar, tampoc, amb els famosos perfils que havia pintat l'admirat Piero della Francesca.

La model d'Aragay té una mirada llunyana, exigent i severa. Aquesta expressió contrasta amb alguns detalls de gran subtileza, com ara la col·locació deliberada d'un xal granatós que li ha deixat l'espatlla esquerra al descobert o, també, el posat d'unes mans –sensuals, fràgils, rafaelesques– que s'ajunten fent un joc delicat amb els dits en un gest d'extraordinària sensibilitat. Curiosament, la deessa esculpida per Fídies també va ser representada amb l'espatlla esquerra al descobert. Artemis s'endú la mà fins a l'alçada del muscle per evitar, amb els seus dits delicats, que el *peplum* s'acabi desplomant per la banda dreta. Aquests detalls coincidents –més enllà d'una certa o matisada reciprocitat estilística– tornen a posar en sintonia aquestes dues obres tan allunyades en el temps i tant properes conceptualment.

Val a dir que la jove representada a “Retrat de dona” és, molt probablement, la mateixa model que apareix, vestida de blau, en un altre retrat femení de l'exposició. Ens referim a un oli que, anys després, ha estat titulat com a *Victòria* (a causa de la posició dels dits de la mà esquerra en forma de “V”) però que en aquella mostra havia estat exposat sota el nom genèric d'algun d'aquells “retrats” que configuren el catàleg (fig. 7). Així, en aquest altre retrat de mig cos, a banda de la mateixa cabellera rossa i rinxolada o del rostre que ara apunta un somriure, Aragay torna a donar la màxima rellevància a l'espatlla nua de la dona i a la sensualitat d'una mà que, amb els dos dits oberts, ocupa el primer pla de la pintura. Aragay va fer altres versions d'aquest mateix retrat amb un altre vestit i canviant la posició de la mà. La model dels rínxols rossos tornarà a aparèixer, encara, a la pintura *Vacances*.

D'entre les diferents pintures a l'oli cal destacar, a més, la presència de cinc paisatges, la majoria dels quals havien estat pintats a Breda: *Paisatge*, *Interior*, *Els casals*, *Interior d'una cambra* i *La carretera*. Així, per exemple, la pintura titulada *Interior d'una cambra* (fig. 9) és l'habitació que l'artista tenia a la seva casa de Breda. La cambra és pintada amb tots els detalls. Hi ha el llit obert que es ventila amb el típic matalàs de ratlles vermelles i blanques, una cadira de voga i un petit prestatge. També hi ha un parell de tauletes amb tota mena d'objectes i un petit gerro amb flors de colors que rep la llum d'una finestra oberta de bat a bat, a través de la qual veiem els arbres i les cases dels veïns amb les teulades vermelles que retallen el cel blau. El detall de la finestra, que és l'element clau de la composició, suposa un magnífic exercici de perspectiva, que dona profunditat a la pintura i un bany de llum i de color als objectes de la cambra. Aquest oli és molt semblant a una de les aquarel·les que l'artista havia exposat, l'any 1921, també a les Galeries Laietanes. Avui, sota el títol de *Finestra oberta*, és una de les peces més cotitzades d'Aragay¹.

¹ Tot i que aquesta pintura no va trobar comprador durant els dies de l'exposició, anys més tard va ser requerida pel marxant d'art Lluís Plandiura. Finalment, però, molts anys després, la va comprar el galerista i amic personal de l'artista, Salvador Riera. Avui la pintura forma part de les peces de la Col·lecció de Salvador Riera, de propietat de la Generalitat de Catalunya, que han estat cedides al Museu Municipal Josep Aragay.

La pintura titulada *Els casals* torna a ser un paisatge ambientat a Breda. A la banda dreta de la pintura, més enllà dels fruiters que ocupen el primer pla de la composició i més enllà del mur que delimita la verdor d'un pati atapeït i frondós, s'hi aixeca la casa de Can Callís (avui desapareguda). A la banda esquerra, un xic més retirada, hi ha la de Can Serrat. Aquests dos "casals", amb la seva arquitectura singular, caracteritzada en ambdós casos per la presència d'unes galeries porticades, pertanyien a dues famílies potentades del municipi, els Callís i els Saurí. Val a dir que *Els casals* va ser una de les poques obres que va sortir ben parada de la dura crítica que Rafael Benet publicava per a l'ocasió a *La Veu de Catalunya*.² "*Els Casals*, el més directe i més interessant, al nostre entendre, de tots els paisatges entre els quals poden comptar-se altres encerts". La sèrie de pintures a l'oli era completada per una natura morta titulada *Bodegó de flors blanques* i per dues teles amb els dos grans temes d'Aragay, *Passeig matinal a cavall* i *Del port*.

Pel que fa a les obres realitzades amb altres tècniques, tenim, d'una banda, les dues mostres de pintura al fresc titulades *El matí* i *El vespre* i, de l'altra, l'exposició de tres projectes, dels quals només un es va arribar a portar a terme. Un dels projectes és l'anomenat *Estudi de composició* (1916), que correspon a aquell encàrrec (per a un concurs) que Aragay va rebre durant la seva estada a Roma per part de la Diputació de Barcelona. Aragay, doncs, es decidia a exposar aquell antic projecte de tapís –d'exaltació classicista– concebut per decorar una sala de l'Escola de Bells Oficis.

Un altre projecte, que en el catàleg apareix com a *Avant-projecte de decoració d'un interior* (1922), és un treball que Aragay va realitzar conjuntament amb l'arquitecte i amic Ramon Reventós (fig. 3). Fruit d'aquesta amistat, Aragay havia pogut col·laborar, amb algunes aportacions molt concretes –com la que es mostrava en aquell moment a les Laietanes–, en el projecte de "Teatre Municipal" que, aleshores, Ramon Reventós pretenia dur a terme. En una carta de 1921, adreçada a Francesc Pujols, Aragay ja parla d'aquesta col·laboració: "he col·laborat en el projecte del Teatre Municipal"³. I en una altra carta immediatament posterior l'artista celebra que Pujols comparteixi els criteris de l'amic arquitecte després d'haver visitat una exposició on es mostrava el projecte de "Teatre Municipal" dissenyat per Reventós i Rubió:⁴

"Estic molt content de conèixer la vostra opinió del teatre d'en Raventos, perquè es la meua mateixa i haurà servit per justificar les moltes alabances que jo us havia fet d'aquest arquitecte amic meu. Ademés jo penso que ell amb els seus companys formen un nucli prou fort per assegurar amb nosaltres el veritable camí del renaixement català entrat en període normal i desèixit per sempre de tot caràcter revolucionari o modernista que es com dir interi."

Aquest avantprojecte –dibuixat al carbó sobre paper i pintat amb gouache– tornarà a ser un homenatge al classicisme arquitectònic. Es tracta de la

² BENET, Rafael: "Cròniques d'art. Josep Aragay", *La Veu de Catalunya*, 13 de maig de 1924.

³ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, agost de 1921. En aquesta mateixa carta, Aragay recomana a Pujols que visiti l'exposició on es mostraven els projectes del que havia de ser el futur "Teatre Municipal": "Insisteixo en recomanarvos l'Exposició Escolar i l'exposició de projectes de teatre municipal i d'aquesta última el projecte Reventós i Rubió..."

⁴ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 12 d'agost de 1921.

recreació interior d'un gran saló de planta octogonal articulat amb pilastres de capitells jònics a les arestes. Els mosaics que decoren el terra ressegueixen la geometria de les vuit cares per reforçar, encara més, la idea d'octògon de la planta. A cadascun dels murs que delimiten el perímetre hi ha una gran porta que dona a la sala principal. I és en l'espai que hi ha entre cadascuna de les portes i el sostre on s'esbossen les traces d'un cicle de pintures al fresc que Aragay emmarca amb falsos arcs de mig punt tangents a la cornisa superior i a les pilastres. Les pintures murals, a més, ornamenten els espais que hi ha entre les diferents motllures i entre els òculs circulars i quadrats que s'obren damunt de cada porta. El sostre, que també havia d'estar decorat al fresc, presenta una obertura octogonal al centre, des de la qual, hom pot veure les vuit cares del tambor que deixa entrar la llum a través d'unes finestres de punt rodó. Aquesta obertura octogonal central –que comunica la planta amb la llanterna– està rematada amb un balcó que també ha de ser decorat al fresc. El projecte, tot i que mai es va acabar concretant, intentava posar a la pràctica el conegut principi preconitzat per Aragay basat en la idea de la “unitat de les arts”. Així, la interacció entre pintura, escultura i arquitectura havia d'avaluar el resultat d'una feina conjunta, unitària, que havia estat desenvolupada pels diferents artistes a través d'un ideal estètic comú.

L'únic projecte que va arribar a bon port –com veurem més endavant– era el que preveia la decoració mural del baptisteri de l'església de Breda. Aragay, en aquella mostra, presentava els esbossos d'un cicle de pintures dedicat al baptisme de Crist que calia adaptar als murs del petit baptisteri d'estil gòtic. Decorar un edifici fent valer tot allò que havia après a Itàlia era una idea que el seduïa; era, de fet, la gran assignatura pendent. En una carta adreçada a Carles Riba, l'any 1922, Aragay explica, desanimat, la dificultat que suposa aconseguir un encàrrec en aquest sentit:

“Els meus somniats frescos estan tant frescos com el primer dia que varen neixer en l'ombra apacible dels meus projectes i de mica en mica vaig veient que es una follia fer-se il·lusions...”

Si bé és cert que l'any 1922 Aragay gairebé llençava la tovallola a propòsit d'aquest tema, també és cert que aquell mes de maig de 1924 l'artista no s'estava d'exposar el seu projecte de baptisteri amb tota la solemnitat. Tot plegat indica que les converses amb el rector de Breda –cosa que es confirmarà l'any següent (1925)– no anaven tan mal encaminades com podria semblar en un principi.

Amb tot, malgrat les vint-i-quatre pintures exposades, el centre d'atenció d'aquella exposició va ser, sens dubte, una tela de grans dimensions que l'artista havia titulat *Vacances*. Aragay havia dipositat moltes esperances en aquella obra que, tal com era de preveure, va ser el punt de mira de totes les crítiques. Malauradament, però, les opinions que es van generar a l'entorn d'aquella obra van ser, majoritàriament, devastadores.

7.2- *Vacances*, el mirall del Noucentisme

Vacances (1923), un oli de 2,60 per 4,10 metres (fig. 11 i 12), és sens dubte una de les obres de l'època en què millor es plasmen els conceptes de classicisme i de mediterraneisme. Sembla com si l'artista tingués l'encàrrec de visualitzar, concentrar i ordenar en una tela els postulats essencials del Noucentisme. Així, si bé és cert que *Vacances* no ha passat a la història com una gran pintura, sí que hem de parlar d'aquesta obra com una de les millors síntesis de la ideologia noucentista. Enric Jardí, en aquest sentit, reconeix a *El Noucentisme*⁵ que el programa iconogràfic de *Vacances* està impregnat d'aquesta ideologia:

“... Una ambiciosa composició del 1924 intitulada “Vacances”, destinada a una obra arquitectònica, que conté tots els components iconogràfics i plasma una bona part de la ideologia del Noucentisme: la Catalunya marinera, que també pot semblar Grècia o bé Itàlia. El temple clàssic a l'esquerra i el cloquer romànic a la dreta simbolitzen aquesta síntesi. La vida moderna, representada per una motocicleta, en al qual encara perdura l'antiguitat amb l'amazona, el petit cavaller i els servents que ens recorden en la intenció del pintor un dels frisos del Partenón...”

Josep Aragay, a *Vacances*, idealitzava una concepció pròpia d'antiguitat, modernitat i futur que no tothom va saber interpretar. Va pintar un seguit de personatges que passaven les vacances en un context idíl·lic. Els protagonistes de la tela són joves burgesos que practiquen diversos esports durant el període vacacional. Tenint en compte que el context històric de la pintura ens situa als anys vint, les activitats dels joves només eren possibles entre la societat burgesa i benestant. Uns practiquen el motociclisme, els altres, l'equitació, i uns tercers sembla que es disposen a jugar un partit de tennis. Amb aquest grup de joves, Aragay idealitzava un present en el qual introduïa diversos símbols de modernitat, com ara la representació d'una motocicleta que, a priori, hom podria interpretar com un element relacionat amb el progrés, amb el futur, amb l'esperança. El compromís social i cultural amb el país l'empenyia a pintar aquest futur modèlic amb els millors desitjos de progrés. Com a contraposició al present i al futur, Aragay busca les arrels del seu passat en el magnífic llegat que ens ha deixat la cultura clàssica. I així, coherent amb els seus ideals, ret homenatge al classicisme pintant un temple corinti a la part esquerra de la pintura, amb una sèrie de personatges de l'època.

L'escena principal, amb els joves, la motocicleta, els cavalls i el temple grec, ha estat ambientada prop del mar. El blau de l'aigua, que ocupen un lloc central en la pintura, són els colors de la Mediterrània, el bressol de la nostra civilització, la gran via d'intercanvis comercials, culturals i artístics entre els diferents pobles i cultures. Van ser les aigües de la Mediterrània les que van guiar els grecs fins al nostre país. Josep Aragay pinta aquesta idea de transmissió cultural amb dos vaixells en sentit oposat, un de vela llatina i l'altre de veles tibants, que naveguen per una mar quieta i tranquil·la. Els tres pins a prop de l'aigua, la sinuositat dels turons que voregen la costa o la vila que

⁵ JARDÍ, Enric.: *El Noucentisme*, Proa. Aymà, SA. Editora, Barcelona, 1980, pàg. 184.

esguarda la mar damunt del penya-segat, són elements que reforcen, encara més, l'esperit mediterraneista de *Vacances*.

Josep Aragay utilitza en aquesta obra molts dels temes recurrents de la seva trajectòria artística. Aragay es recrea en les seves *Vacances* pintant allò que tant li ve de gust. L'artista no pot amagar la seva debilitat pels cavalls, no es pot estar de pintar grans vaixells de veles inflades o bé motocicletes com aquelles que dibuixava al *Papitu*. Aragay tampoc no s'oblidaria de pintar Breda, el poble de la seva mare, on passava, precisament, les vacances. L'artista fa una interpretació de Breda en un paisatge fictici, situant el poble damunt d'un penya-segat que dóna al mar.

Vacances va ser pintada sis anys després d'arribar del viatge a Itàlia. Aquest viatge –tal com ja hem intentat demostrar– marca un abans i un després en la seva trajectòria artística i personal. Recordem que el mateix Aragay ho reconeixia, per exemple, en el llibre de poemes *Itàlia*, de 1918. En el poema titulat “Oració a Florència” va escriure: “*La meua vida hauràs partit en dues*”. Aquestes paraules no seran gratuïtes, com així es demostra en les obres d'influència marcadament “italiana” que l'artista crea a partir de 1917. *Vacances* n'és l'exemple més significatiu. L'Aragay d'abans d'Itàlia –ja ens hi hem referit a bastament– era un artista de gran temperament, tant en la seva faceta com a pintor, com en la seva condició de decorador de ceràmica, com en els dibuixos i il·lustracions que fascinaven els lectors de *Papitu* o *Picarol* amb aquell grafisme espontani, nerviós i abarrocat. El canvi d'orientació artística que havia anat experimentat durant aquests darrers anys, esclataria ara, amb tota la força a *Vacances*. Aragay prendrà el mateix referent que quatre-cents anys abans havien utilitzat Rafael i Miquel Àngel com a font d'inspiració i coneixement, el retorn a l'antiguitat.

Aragay vol fer una gran composició, com les que havien fet els grans mestres italians, però ho farà a la seva manera, ho farà des d'un punt de vista molt particular. La seva pintura no parteix estilísticament dels mestres del Cinc-cents, com així s'evidencia en el tractament dels volums, el moviment o l'expressivitat dels diferents personatges. Les pinzellades de *Vacances*, en tot cas, són més a prop de la senzillesa i de la bellesa dels models clàssics de l'Atenes de Pèricles. L'expressió dels rostres, per exemple, s'acosta més a la serenitat de les figures dels relleus de Fídies que no pas a la delicadesa de les pintures de Rafael; i menys encara a la força i la potència anatòmica de les figures de Miquel Àngel. Tècnicament, doncs, Florència només farà de pont entre Josep Aragay i l'antiguitat.

Malgrat tot, els crítics que van passar per les Galeries Laietanes aquell mes de maig de 1924 es van mostrar molt durs amb les *Vacances* de Josep Aragay. No tothom va veure amb bons ulls aquell canvi d'estil. No es va acabar d'entendre què hi havia al darrere d'aquelles figures hieràtiques i desfasades ni en l'anacronisme d'alguns dels elements que apareixien en la composició. En general, la crítica no va anar més enllà de l'aspecte estrictament formal i ningú, probablement, no va fer un esforç seriós d'interpretació. Van ser molt pocs els qui van dedicar unes lletres d'elogi a Josep Aragay. Cal destacar, en aquest sentit, l'article publicat pel director de la *Gasetta de les Arts* i director del Museu

d'Art de Catalunya, Joaquim Folch i Torres, el qual, valorava l'ambició de l'artista en enfrontar-se a un treball d'aquelles característiques. El crític és conscient que Aragay, en un acte de coherència i de fidelitat ideològiques, ha renunciat deliberadament a les millors qualitats de la seva pintura. Segons Folch i Torres el treball d'Aragay a *Vacances* es prefigura, malgrat tot, com un "pas molt important dins el moviment pictòric modern":⁶

"Amb el que sap ell alguns ja es consideren mestres (...) s'ha lligat el carro a una estrella per córrer pels aires, tan amunt com ell s'enfila (...) hi ha qui vol arribar a cent i altres més ambiciós a mil. L'Aragay és dels ambiciosos. Hem d'estimar la noble ambició de l'Aragay, l'hem d'estimar, respectar i ajudar-la (...). El seu problema ens amoïna i la gent no vol maldecaps. Amb les seves obres sembla dir: Veieu? Jo sé fer això, allò... Amb tot això jo podria fer com molts i arribar a mestre, i jo vull una altra cosa. I tot aquest acte de despreci a tot allò que el posaria a nivell de molts ens fa l'efecte d'orgull i ens molesta i ens posem a dir mal del seu art (...) Val la pena de mirar de prop aquest home, perquè com ell passen alts. Seria injust exigir-li el que trobem a en Rafael, que és cap a on pica. Aragay s'ha hagut de treure del damunt tota la facilitat pasmosa que havia acumulat abans d'anar a Itàlia. Entenem que la gran tela que ha pintat és un pas molt important dins el moviment pictòric modern, i Aragay s'ha fet mereixedor que se li dobli el crèdit que l'opinió intel·ligent li ha concedit".

7.3- Els precedents de *Vacances*

El procés de gestació de *Vacances* va ser llarg. *Vacances* té precedents. Podríem cercar-los, per exemple, en els temes més reiterats per l'artista en l'obra anterior a 1923, com ara en la representació de cavalls, cavallers i amazones. També en la representació dels vaixells o en la fascinació per les formes d'inspiració clàssica que seran encara més presents en la seva obra després del viatge a Itàlia.

Curiosament, en una il·lustració publicada a *Papitu*, el 12 d'octubre de 1910 (fig. 13), Aragay ja havia plantejat l'esquema compositiu que utilitzarà, de forma semblant, tretze anys després, a *Vacances*. En el dibuix de 1910, un genet a cavall ocupa la part dreta de la composició. A la llunyania, el mar es deixa veure entre uns turons d'orografia suau que ocupen la part central de la il·lustració, i una ciutat presidida per un temple d'inspiració clàssica és ubicada a l'esquerra.

El 10 de febrer de 1912, a la portada del primer número de la revista *Picarol* (fig. 14) hi tornen aparèixer, tot i que de forma més dispersa, alguns d'aquests elements. Aragay, en una il·lustració a pàgina sencera titulada *L'arribada triomfal del Picarol*, representa una comitiva festiva que transporta un picarol enorme entre l'expectació pròpia d'un gran esdeveniment. El gran picarol reposa damunt d'un baldaquí monumental, que amb quatre pilastres, amb capitells jònics, fa l'efecte d'un temple clàssic. Enmig de la comitiva tampoc no hi faltaran uns cavallers que munten orgullosos els cavalls abarrocats que segueixen, al trot, els passos de la desfilada. Així mateix, podem fer referència,

⁶ FOLCH i TORRES, Joaquim: *Gasetta de les arts*, maig de 1924, pàg. 6.

també, a l'obra *La renúncia dels herois* (fig. 15), exposada l'any 1913 a les Galeries Dalmau de Barcelona. En aquella pintura, Aragay organitzava la tela amb un primer pla figuratiu, on la posició, l'alineament i la seqüencialització de dos cavalls, amb els respectius genets, els palafreners i la resta de personatges recorda la disposició que l'artista farà més tard a *Vacances*.

Hi ha, sobretot, dues obres de 1920, *Roma* i *Fantasia romana*, que s'articulen de forma idèntica que *Vacances* i que, a més de reunir tota aquesta iconografia, semblen concebudes amb els mateixos objectius. *Roma* (fig. 16), un aiguafort de 1920, és un homenatge al classicisme. Amb l'arquitectura clàssica com a principal font d'inspiració, Aragay situa a l'esquerra d'aquesta composició un edifici articulat amb elements típicament clàssics. Els arcs i els finestrals de les diferents plantes estan flanquejats per pilastres amb capitells jònics. Damunt d'un tambor octogonal s'aixeca una gran cúpula amb dues línies d'òculs i rematada amb la típica llanterna. En una escena d'època, un personatge a cavall arriba, al trot, al davant de l'edifici. Aragay completa el segon plànol de la composició amb dos grans xiprers que anticipen una gran escalinata que porta fins a un altre edifici monumental que hi ha al fons.

A *Fantasia romana* (fig. 17), un dibuix al carbó, Josep Aragay representa la "ciutat somniada", on el llenguatge clàssic de l'arquitectura i l'escultura caracteritza un paisatge urbà totalment idealitzat. L'artista dibuixa en primer pla dos personatges a cavall que avancen cap a un temple de columnes dòriques situat a l'esquerra de la composició. Just al darrera del temple, la proa d'un gran vaixell demostra que el port és a tocar de les cases. És una ciutat mediterrània i els vaixells que arriben a port s'endinsen entre els edificis monumentals per integrar-se al paisatge. Enmig d'una plaça hi ha una columna alta, esvelta i coronada per una escultura. Aragay insinua, amb un traç ben fi, una espiral que va de dalt a baix de la columna per suggerir, molt probablement, els relleus de la columna Trajana de Roma. Els edificis estan ornamentats amb grans escultures, que, situades en la part més alta, omplen el cel de la ciutat. La gran cúpula que sobresurt entre les altres construccions recorda la que l'artista va representar en l'aiguafort *Roma*.

Cal observar, doncs, que Aragay estructura aquestes dues obres de 1920, *Roma* i *Fantasia romana*, de manera molt semblant com ho farà tres anys després a *Vacances*. Així, l'esquema de les tres obres es repeteix quan situa a la dreta de la composició uns cavalls amb els respectius genets i a l'esquerra un temple d'inspiració clàssica.

A *Fantasia romana*, Aragay proposa un primer pla de la composició gairebé idèntic al que pintarà a *Vacances*. Les dues obres representen a la part inferior esquerra un temple clàssic precedit per les escales d'un pòrtic amb dues columnes, essent dòriques les de *Fantasia romana* i corínties les de *Vacances* (fig. 18). L'orientació, la perspectiva i la concepció de l'edifici són les mateixes. La semblança esdevé espectacular si observem que ambdues obres situen una figura femenina entre les columnes del temple, i, malgrat que la dona representada a *Fantasia romana* només està esbossada, hem de parlar d'una concepció pràcticament exacta. Els personatges que Aragay representa, en

forma d'apunt, darrere de la figura femenina i sota la coberta del pòrtic, prendran la forma i el color definitius a *Vacances* pocs anys més tard.

En la part inferior dreta de *Fantasia romana* hi ha dos cavalls alineats, un darrere l'altre, i muntats pels respectius genets. Aragay utilitza la mateixa ubicació a *Vacances* per representar dos cavalls, en aquest cas muntats per una amazona i un jove genet, que són conduïts per un parell de palafreners (fig. 19).

Resulta evident que allò que Aragay començava a esbossar en la composició de 1920 es va acabar concretant a *Vacances* el 1923. Allò que Josep Aragay no reproduirà literalment en la segona obra, respecte de la primera, hi serà present en forma de concepte o de síntesi. La idea de mediterraneisme apareix a *Fantasia romana* en forma de vaixell atracat al port; en canvi, a *Vacances*, Aragay s'esplaia en una mar blava, immensa i quieta, on dos vaixells naveguen en direcció oposada. L'arquitectura clàssica, en l'obra de 1920, es reproduïx de forma reiterada en tots els edificis, mentre que en l'obra de 1923 queda sintetitzada amb la representació del temple corinti.

Així, les dues composicions de 1920, *Roma* i, sobretot, *Fantasia romana*, són els precedents immediats més clars de *Vacances*, obra que Aragay va enllestir tres anys després. Malgrat tot, el procés d'elaboració de *Vacances*, ja en la pròpia tela, va tenir algunes transformacions importants abans no va prendre la forma definitiva.

Alexandre Cirici, en l'article "Josep Aragay energia, programa i evasió" ens proposa, encara, un altre precedent. Cirici parla de *Vacances* com una "composició mural pensada, abans, per a un interior de l'arquitecte Ramon Reventós"⁷. No podem descartar, doncs, que *Vacances* hagués estat concebuda, al principi, com una part de l'*Avant-projecte de decoració d'un interior* (1922), el qual, recordem, també havia estat exposat a les Galeries Laietanes (fig. 3). De fet, si observem les pintures murals que Aragay esbossa en aquell avantprojecte, és fàcil adonar-se que en la majoria de registres hi apareixen cavalls i palafreners disposats linealment, cosa que coincideix amb el programa desenvolupat a *Vacances*.

7.4- Les primeres *Vacances*, un procés de síntesi

En una carta adreçada a Francesc Pujols, l'any 1921, Aragay escriu: "He comensat el quadro gran"⁸. Tot fa pensar que aquest "quadro gran" es tracta de *Vacances*, la qual cosa indica que va trigar uns dos anys a enllestir-lo (1921-1923). El procés creatiu de *Vacances* va passar d'una proposta originària més carregada i complexa a una composició dominada per la senzillesa, l'orde i la lluminositat. En una fotografia feta el 5 de maig de 1921, conservada a l'arxiu del Museu Municipal Josep Aragay de Breda (fig. 20) es veu l'artista treballant en aquesta tela al seu estudi del carrer Urgell (fig. 21). En el moment de la fotografia es pot apreciar que el plantejament inicial que proposava Aragay era

⁷ CIRICI, Alexandre: "Josep Aragay energia, programa i evasió". *Serra d'Or*, any X, núm. 101, 15 de febrer de 1968, pàg. [147] 67.

⁸ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, agost de 1921.

molt més complex. En les “antigues Vacances”, els turons que voregen la costa eren coronats per grans edificis amb cúpules, torres i altíssims campanars. Al davant del temple s’hi aplegava un grup de quatre personatges i un gos. Aquest grup atapeït de figures seria substituït pels dos joves amb la motocicleta. La resta dels personatges mantenen el seu lloc original però amb notables canvis que afecten, sobretot, el posat, el moviment, la indumentària i la pròpia fesomia. El mar, que ocupava un espai molt més reduït, estava encerclat de muntanyes i delimitat per una petita cala a la banda esquerra de la pintura.

Així, en un meticulós procés de síntesi, l’artista va anar eliminant molts dels elements primers per alliberar-ne l’abarroament de la proposta inicial. L’èxit d’aquesta depuració havia de permetre una lectura més serena, més clara i més concentrada de la pintura, sense que això en modifiqués el sentit. Tot plegat demostra que la tela que Josep Aragay va exposar a les Galeries Laietanes havia estat una obra molt pensada, molt buscada, molt sofrida i amb una sèrie d’elements irrenunciables que es mantindrien essencialment intactes fins a l’acabament de l’obra.

7.5- L’estructuració final de l’obra: composició, perspectiva i tècnica

Aragay, finalment, va estructurar la gran tela en parcel·les molt ben delimitades, cercant en tot moment una composició equilibrada, simètrica i ordenada. El primer pla de la composició és reservat per als diferents grups de personatges. Cada grup és tractat de manera independent, com si l’artista hagués pintat diverses obres dins d’una sola obra. Cada acció té vida pròpia i no es relaciona directament amb la del costat.

La figura d’una dona jove ocupa el centre de la composició i marca un eix de simetria entre els diferents personatges que té a dreta i a esquerra. La noia, que avança sola en direcció a l’espectador, al bell mig de la tela, rep un tractament aïllat que la distingeix de la resta de personatges. No té cap punt de contacte amb les altres figures i és l’única que no avança en paral·lel a la línia de l’horitzó. El paisatge retalla el contorn de la figura en tot el seu perímetre i una brisa que acompanya dolçament el seu passeig ens transmet una aura especial de llibertat. El blau de la mar ressalta, sense noses, la seva expressivitat.

A la dreta, seguint aquest primer pla de la composició, trobem un grup de sis figures: dos cavalls, dos genets i dos palafreners. Les sis figures es reparteixen en dos registres repetits. El primer registre ens presenta una amazona muntada en un cavall blanc que és conduït per un dels palafreners cap al centre de la tela. A continuació, el segon registre està format per un jovenet damunt d’un cavall negre i conduït per un altre palafrener en la mateixa direcció que els primers. El grup avança de forma unitària cap al centre, totalment aliè a la figura central. El trot dels cavalls no preveu cap obstacle en el seu camí. Cavalls, genets i palafreners avancen decidits en línia recta, paral·lelament a la línia de l’horitzó.

A l’altra banda de l’eix de simetria, que ens marca el personatge central, una parella de joves, vestits d’esport, també es dirigeix cap al centre de la

composició. L'eix de simetria situa la parella just a l'altra banda del cavall blanc i del primer palafrener. El noi i la noia passegen plegats, com si tota la tela fos per a ells, i ignoren també qui tenen al davant i els qui avancen cap a ells des del cantó oposat. Darrere dels joves d'esport, i seguint la mateixa direcció, una altra parella de joves amb una motocicleta ocupen la part esquerra del primer pla de la pintura. La motocicleta és l'element de la pintura situat més a prop de l'espectador.

Així doncs, tenim un primer pla de la tela totalment figuratiu. La mirada de l'espectador pot resseguir de forma ordenada i sense alteracions la distribució lineal dels personatges: des de la banda dreta, amb el grup dels genets, cavalls i palafreners; passant pel centre, amb la jove com a eix de simetria; seguint més a l'esquerra amb la parella que passeja, i acabant amb els dos personatges de la motocicleta que tanquen per l'esquerra el primer pla de la composició.

El segon pla ens reserva dues composicions ben diferenciades i situades estratègicament una a cada banda de la tela per compensar el pes dels dos extrems. Un temple corinti ocupa gairebé tota la part esquerra de la pintura i queda retallat en la part superior. Tres pins ocupen verticalment la part de la dreta. L'artista utilitza els arbres per compensar el pes visual que té el temple a l'altra banda de la pintura. El fust estriat de les columnes del temple està en perfecta harmonia amb els troncs alts i prims dels tres pins, que sembla que van ser plantats l'un al costat de l'altre esperant que algun dia l'Aragay els pogués pintar. L'artista busca en la part més alta de la tela un diàleg mesurat, serè i elegant, entre els capitells corintis del temple i la copa dels tres pins. Dues orenetes, que trenquen el gran espai que ocupa el blau del cel, són testimonis excepcionals d'aquest diàleg entre natura i escultura.

Entre les columnes del temple, una figura femenina precedeix el grup de cinc personatges que es troba a l'entrada de l'edifici. El grup està format per una dona que té cura d'un nen, un personatge masculí que porta a coll un altre infant més petit, i un personatge femení que té mig cos a l'interior del temple. Aquest grup de personatges i el temple carreguen amb molta força la part esquerra de la pintura. A l'altra banda, enmig dels troncs dels tres pins, un poblet damunt del penya-segat acaba de fer la balança que necessita la part de la dreta per mantenir l'equilibri.

Al fons, la línia de l'horitzó separa mar i cel. Dos vaixells en dos plans diferents, que avancen en sentit oposat, distreuen l'ull de l'espectador de la immensitat del mar, acotada a dreta i a esquerra pels entrants i sortints de la costa. El fons el tanca el vaixell de veles tibants, que navega prop de la línia de l'horitzó i que coincideix amb el punt de fuga de la perspectiva lineal de l'obra.

Terra, mar i cel ocupen en tres franges longitudinals els 10,66 metres quadrats de la pintura. Aragay reparteix la franja de terra, a primer pla, en dues parts. Una primera part de gespa i de floretes de colors està reservada per al tragí dels personatges i per ubicar-hi el temple. La segona part està formada per una terrassa d'inspiració clàssica, que dóna al mar. La franja longitudinal central, més estreta que les altres dues, l'ocupa el mar amb els dos vaixells i el poble.

Per últim, en la tercera franja, la més ampla, Aragay pinta el cel amb els dos ocells.

Aragay va plantejar una composició ordenada i perfectament equilibrada. Va deixar que cada part de la tela expliqués de forma independent un missatge diferent, però que el conjunt digués amb una sola veu tot el que calia dir.

Hem destacat algunes obres anteriors a 1923, com ara *Roma* o *Fantasia romana*, totes dues de 1920, concebudes i estructurades de forma molt semblant a *Vacances* i amb un programa iconogràfic ple de coincidències. Certament, aquest exercici d'aproximació a l'obra feta abans de *Vacances* és una eina útil per garbellar tot allò que l'artista ha estat expressant de forma sistemàtica al llarg dels anys i que plasmarà definitivament en aquell "quadro gran" de 1923. És probable que *Vacances* també hagués estat inspirada, en més o menys mesura, per altres obres d'altres autors. En aquest sentit, però, fent cas a les pretensions de l'artista, cal acotar el camp de recerca i centrarnos en obres que es conjuguin amb el caràcter italianitzant d'aquesta pintura. Tal com reconeix el propi artista una vegada i una altra, els referents són a Itàlia i molt concretament a Florència. Curiosament, una de les obres que està organitzada de forma molt semblant que *Vacances* és *El naixement de la Venus* (fig. 22), de Sandro Botticelli. Aragay és podria haver inspirat perfectament en aquella obra que havia vist a Florència i que, sens dubte, també havia vist reproduïda en molts llibres o revistes d'art. Així, pel que fa a la composició, les dues obres tenen una estructura similar i alguns dels elements estratègics es repeteixen, igualment, en les dues teles.

Josep Aragay, igual que Botticelli, carrega tota la força de la composició en la primera línia de la pintura. Un primer pla que ambdós autors han volgut totalment figuratiu. El mestre florentí situa la protagonista de la pintura al centre de la tela. Així, la jove Venus, damunt d'una petxina, actua com a eix de simetria entre els dos zèfirs per una banda, i l'Hora i uns arbres, per l'altra. Aragay també utilitza un personatge femení al centre de la tela com a eix de simetria entre els dos grups de personatges que té a dreta i a esquerra. Les figures centrals d'ambdues obres gaudeixen d'un espai vital que no tenen la resta de personatges, l'aire circula lliurement al voltant dels seus cossos. Els altres personatges són representats als extrems, cercant, amb certa dificultat, la posició més idònia per encaixar en la composició.

Aragay utilitza el mateix recurs que Botticelli a l'hora de plantejar el fons de la composició: mar i cel es troben en la línia de l'horitzó. Totes dues obres acoten els límits de la mar amb les irregularitats de la costa i situen uns arbres a la dreta per contrastar el pes figuratiu de la banda oposada. Per altra banda, veiem com els dos artistes busquen un referent directe per a la seva obra en el món clàssic. L'artista noucentista utilitza l'arquitectura d'un temple corinti i el mestre del Quatre-cents s'inspira en personatges de la mitologia grega.

Pel que fa a la perspectiva, cal dir que *Vacances* es va realitzar sota els paràmetres de la perspectiva cònica o lineal (fig. 23). L'artista situa el punt de fuga a la línia de l'horitzó, on coincideixen el mar i el cel, molt a prop de la proa del vaixell de veles tibants. El punt de fuga coincideix, també, amb l'eix de

simetria que passa pel centre de la tela. Aragay aconsegueix amb aquest tipus de perspectiva donar profunditat a la seva composició. Les rectes de profunditat coincideixen, per exemple, amb la línia que separa la gespa i la terrassa; i també amb la que separa la terrassa i el mar. La línia de l'horitzó queda perfectament definida amb el canvi de colors que separa el mar i el cel. El temple corinti, les escales i la terrassa segueixen rigorosament la projecció de les línies de fuga. Amb tot, però, l'artista trenca deliberadament les *regles del joc* entre la primera línia figurativa i el vaixell de vela llatina. El canvi de plans és molt sobtat, la qual cosa provoca que el vaixell es vegi massa petit tenint en compte que és molt a prop de la terra.

La pinzellada d'Aragay és fina, subtil, d'una tenuïtat extrema. L'artista insisteix en la definició dels contorns de les figures. Hi ha un predomini clar de la línia per sobre del color, amb una concreció clara i destacada de les figures com a contrast del fons i del paisatge. L'autor aconsegueix una gran lluminositat i un gran equilibri cromàtic que no es perd en cap moment i que dóna la uniformitat necessària a tota la composició. Aragay utilitza bàsicament colors freds i suaus. L'aplicació d'una pinzellada gairebé imperceptible donarà la uniformitat i l'harmonia que el pintor busca en la totalitat de la seva obra. *Vacances* defineix Josep Aragay com un artista amb un sentit molt refinat del cromatisme.

7.6- El personatge central: de les excel·lències d'una “Ben Plantada” a la condemna de l'estètica romàntica

El centre de la tela l'ocupa una jove que passeja lentament, d'esquena al mar (fig. 24). Una brisa suau i capritxosa li fa volar lleugerament el vestit, que es fica entre les cames de la noia. La situació de privilegi en la composició, la mirada perduda i el somriure contingut converteixen la figura central de *Vacances* en un personatge enigmàtic. És un d'aquells personatges que semblen pintats per tal que se'n facin infinitat d'interpretacions. Marcel·lí Trunas i Clos, director i conservador del Museu Municipal Josep Aragay de Breda durant més de trenta anys, insinuava a “Josep Aragay. Notes per a una biografia”⁹ que podríem relacionar aquesta figura amb “una senyora de classe benestant” que Aragay havia pintat moltes vegades durant aquells anys. Si prenem com a vàlida aquesta premissa, és fàcil identificar aquesta jove, per exemple, amb la model utilitzada a *Nu a la Galeria*, un oli de 1921 (fig. 25) o amb algunes de les pintures que ja hem analitzat, com *Victòria* (fig. 7) i *Retrat de dona* (fig. 4). La imatge d'aquesta figura la podem trobar, també, en alguns esbossos conservats en el fons del museu de Breda (fig. 24). La model havia estat dibuixada en diverses posicions abans no va prendre la forma definitiva a *Vacances*.

La representació de la dona –és ben sabut–, s'havia convertit en un tema recurrent de la iconografia noucentista. Tot plegat, té molt a veure amb la publicació de *La Ben Plantada* (1911), d'Eugeni d'Ors, l'obra literària fonamental del Noucentisme. D'Ors utilitza Teresa, la protagonista del relat, com una icona de la dona catalana ideal, per encarnar el codi ètic i estètic del

⁹ TRUNAS, Marcel·lí; NASPLEDA, Joan: “Josep Aragay. Notes per a una biografia” dins de *Jospe Aragay, Pintura Bíblica*. Ed. Parròquia de Breda, Palahí Arts Gràfiques, S.C., Primera Edició, octubre 1991, pàg. 20.

Noucentisme. I així mateix ho havien fet, per exemple, la majoria dels pintors del Noucentisme, com ara Joaquim Sunyer, amb l'emblemàtica *Pastoral* (1911); Maillol, amb la seva *Mediterrània* (1905), i tants altres artistes que havien plasmat repetidament aquesta idea a través d'un nu, d'una banyista o d'una maternitat davant de les aigües blaves i calmoses de la Mediterrània. No és estrany que Aragay vulgui que aquesta figura femenina, més o menys "ben plantada", ocupi el lloc més destacat de *Vacances*.

Eugeni d'Ors i Josep Aragay havien treballat plegats. D'Ors va confiar a Aragay la direcció artística de *l'Almanach dels Noucentistes*, editat el 1911, el mateix any que es publicava *La Ben Plantada*. Aquest encàrrec evidencia la relació entre l'ideòleg del Noucentisme i un dels més fervents teoritzadors del moviment. En analitzar els principals textos d'Aragay ja hem posat de manifest la reciprocitat que existeix en l'obra d'aquest i la de Xènius. Davant d'aquesta connexió de caire personal i ideològica, no podem passar per alt, tampoc, el lligam que hi ha entre l'obra plàstica d'Aragay i els principis preconitzats per D'Ors. *Vacances* n'és un bon exemple.

És fàcil adonar-se, per exemple, que alguns fragments de *La Ben Plantada* estan en perfecte sintonia amb allò que Aragay plasmarà a *Vacances*. Així, d'entrada, la posada en escena de les dues obres es planteja en un mateix context i s'edifica a partir de tres premisses idèntiques. En primer lloc, l'objectiu dels dos autors és destacar la seva protagonista per damunt dels altres personatges: D'Ors assegura que Teresa "ha florit més alta que les demés" i Aragay li reserva el millor lloc de la tela. En segon lloc, l'escenificació d'una i altra obra, es desenvolupa a l'estiu, durant el període de vacances, en un indret idíl·lic de la costa. I en tercer lloc, les aigües blaves de la mar reforcen, de manera especial, l'èmfasi mediterraneista, que és, en bona part, l'essència del discurs. Eugeni d'Ors ens diu:¹⁰

"I és per això que ara voldria cantar-vos la Ben Plantada, qui ha florit, més alta que les demés, en aquests dies de calda i d'or, dins d'un humilíssim lloc d'estiueig, tot petit, petit i tot blanc, blanc vora l'amplitud i la blavor del mediterrani."

Rere les lliçons moralitzadores de la *Ben Plantada* no hi faltaran mai els referents amables que configuren la iconografia noucentista. *Vacances* reuneix tota aquesta simbologia i és per això que, contínuament, les escenes d'una obra ens recorden les de l'altra. A *Vacances* "l'aparició" de la jove, trencant l'alineació dels altres personatges, passejant pel jardí a prop del mar i amb un llaüt com a teló de fons, fa que ens preguntem allò mateix que exclama D'Ors en una de les escenes que dedica a exaltar les meravelles de la Ben Plantada.¹¹

"D'a on surt l'estrella, d'a on surt la minyona bonica? Anàveu a mirar un jardí, anàveu a mirar una barca, anàveu a mirar la mar, quan us ha sorprès la testa d'ella, per damunt de les testes de ses germanes."

¹⁰ D'ORS, Eugeni: *La Ben Plantada*, Ed. Quaderns Crema, S.A., Barcelona, 2005, pàg. 15 – 16.

¹¹ D'ORS, Eugeni: *La Ben Plantada*, Ed. Quaderns Crema, S.A., Barcelona, 2005, pàg. 7.

Aquesta iconografia esdevindrà una eina de cohesió bàsica per a l'estètica noucentista, i s'anirà repetint una vegada i una altra, en totes les arts, com a base de la seva estratègia pedagògica. Així, Josep Aragay, com tants d'altres artistes, reunirà molts dels elements utilitzats a la *Ben Plantada* o al *Glosari* o a qualsevol dels seus textos fonamentals com una eina de definició i d'identificació amb el moviment. D'Ors, sense complexes, utilitza Teresa com un símbol de "Raça", tradició, catalanitat, mediterraneisme o classicisme i la proclama com un referent ineludible:¹²

"Ara la veiem a n'ella, la veiem tota i son sentit, i sabem per què importa tant a la Raça, tant que ella ens dóna, a la quieta, amb cada un dels seus gestes, amb cada una de les seves dites lacòniques, una lliçó de catalanitat eterna, de tradició, de patriotisme mediterrani, d'esperit clàssic. La Ben Plantada ha estat aquest estiu el nostre llibre de text, i aviat ens en podrem examinar."

Aragay fa els deures. Defensor i divulgador de la doctrina del "glosador", supera amb èxit un examen fet a mida on no li suposarà cap esforç transcriure en una tela els valors essencials del codi ètic i estètic del catecisme orsià.

La presència de la figura central de *Vacances* davant del blau del mar i la calma de les ones pot suscitar, encara, un altra via d'interpretació estretament lligada a l'ideari noucentista. Aquesta seqüència, amb el passeig plàcid de la noia i la recreació d'un paisatge prototípic, amb els pins, la mar, el llaüt i els turons ondulants de la costa, conté una càrrega simbòlica que cal considerar. Tot plegat, és l'antítesi de l'estètica romàntica. Aquest fragment de l'obra, al nostre entendre, pren un to clarament antiromàntic, un to que sintonitza amb la condemna despietada que el propi Aragay havia dedicat a l'estètica del segle passat ("Allí veureu mil coses en desordre, mil petites coses sense valor, sense emoció, sense bellesa; ni el color que les fa visibles és bell, ni és bella la forma que les fa comprendre..."¹³) o, en aquest mateix sentit, amb els arguments utilitzats per Xènius en tantes ocasions: "Nuestra acción de nuevecentistas se ha cifrado precisamente en el exorcismo perpetuo contra todas esas cosas! Contra el Romanticismo, la tradición clásica inmortal..."¹⁴. O també, des d'una altra vessant: "Nosaltres havem definit alguna vegada, a la manera filosòfica, l'essència del Romanticisme com "la temptativa de prescindir en l'obra personal, de la col·laboració del món de la Cultura"...".¹⁵

Conscients que la condemna estètica del Romanticisme és utilitzada, sovint, com una eina de combat, no trobem exagerat considerar, en aquest sentit, que l'escena de la jove davant al mar, pugui simbolitzar aquest antagonisme. Aquest fragment, de fet, trenca radicalment amb les grans composicions dels romàntics francesos o alemanys. Théodore Géricault, per exemple, en *El rai de*

¹² D'ORS, Eugeni: *La Ben Plantada*, Ed. Quaderns Crema, S.A., Barcelona, 2005, pàg.81.

¹³ ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. "Publicacions de la Revista", Barcelona, 1916, pàg. 25.

¹⁴ D'ORS, Eugeni: "El Renovamiento de la tradición intelectual catalana", *Cataluña*, núm. 170-171, 1-14 de gener de 1911, pàg. 2-7.

¹⁵ ¹⁵ D'ORS, Eugeni (Xènius): "Il Romanticismo in germania per A. Farinelli", glosa publicada el 2-IV-1911. Vegeu: *Eugeni d'Ors. Glosari*, selecció a cura de Josep Murgades, Ed. 62 i "la Caixa", dins de "Les millors obres de la literatura catalana, Barcelona, 1982, pàg. 141-144.

la Medusa, pinta una mar agitadíssima que provoca el naufragi d'un grup de colons que viatjava al Senegal. Géricault pinta la desesperació i el dramatisme en els rostres dels seus personatges, la convulsió dels seus gestos, l'enfrontament fatalista amb la naturalesa, entre colors lluminosos, núvols elèctrics i onades furioses. Tot el contrari, doncs, d'allò que representa Aragay en la seva obra. La fascinació pels agents de destrucció mostren l'aspecte més dinàmic de l'estètica romàntica, amb les tempestes, els allaus, els terratrèmols o els naufragis. Aquest dinamisme contrasta amb l'ordre, la mesura, l'harmonia, l'equilibri i totes les constants que perfilaven l'estètica noucentista com un mirall de classicisme.

La jove de *Vacances* –d'esquena al mar– també gira l'esquena al *Sturm und Drang* dels romàntics alemanys i a l'actitud contemplativa envers la naturalesa de les pintures de Caspar David Friedrich. Obres com *Monjo vora el mar*, o *Penya-segats de l'illa de Rügen*, per exemple, són l'antítesi de *Vacances* i de la pintura noucentista. A *Monjo vora el mar*, l'artista alemany situa el personatge davant la immensitat d'un mar i un cel nòrdics, amb una atmosfera fosca, confusa, hivernal, dominada per núvols i boires. L'únic personatge de la pintura –de cara al mar– contrasta amb la grandesa d'aquest paisatge que s'imposa davant d'una mirada íntima que hom pot suposar pensadora, nostàlgica, melangiosa.

Així, els personatges de Friedrich, a la intempèrie, miren els abismes, les muntanyes, les grans roques entre la boira i queden reduïts al no-res davant la immensitat del paisatge, davant del sublim. Allò que fem nosaltres en veure una obra de l'artista alemany és “contemplar una contemplació”. Madame Sevigné, il·lustrada del segle XVIII, ens deia: “Les muntanyes són encantadores en el seu accés d'horror”. I en aquest mateix sentit, en l'epistolari de John Dennis es pot llegir, també, en forma d'oxímonon: “Un espectacle horrible, però que provoca un horror deliciós i un goig terrible”. Aquestes pintures tenen la voluntat manifesta de desbordar els límits de la pròpia representació, trencant la vella idea de la finestra Albertiana i cercant la representació de l'infinit a través del finit. Els grans treballs de Friedrich són pintures de petit format. Es tracta d'això: amb el mínim representar el màxim. Helene-Marie, esposa del pintor Gerard von Kügelgen, després de veure en una exposició la pintura de Friedrich, *Monjo davant del mar*, va escriure:

“Un espacio aéreo infinito. Abajo el mar agitado y en primer término una franja de arena clara, por donde se desliza un ermitaño vestido o cubierto de negro. El cielo es puro y está indiferentemente sereno, no hay viento, ni sol, ni luna, ni tormentas; una tormenta incluso me consolara y me gustaria, pues en tal eterna mar no se ve ni un bote, ni un barco, ni siquiera un monstruo marino, y en la arena no brota ni un tallo verde, sólo unas pocas gaviotas aletean alrededor, haciendo que la soledad sea más solitaria y mayor”.

Amb Friedrich, però també amb Constable o amb Turner, oblidem “la llum dels grecs” identificada amb la raó, amb el coneixement. Els romàntics introdueixen la boira i la nit en el nucli de les seves creacions fascinats per les coses incompletes o inacabades. Per ells la nit és enigma, és misteri, és poesia.

La pintura noucentista, que evocava, sovint, la perfecció dels nostres paisatges, evitava aquestes representacions de tradició romàntica on la natura es desferma i es mostra inabastable, enorme, potent o desafiant davant la petitesa i la vulnerabilitat de l'home. El Noucentisme gira l'esquena a allò sublim; així, cal evitar les tempestes, les boires, la foscor o els grans paisatges on la vegetació és agressiva i salvatge. La pintura noucentista reconciliava l'ésser humà amb la natura, hi havia un apropament, una integració, una fusió. Els noucentistes recreaven en les seves composicions la natura ordenada, el paisatge civilitzat, humanitzat i harmònic. Tal com havia pontificat Eugeni d'Ors: "després de la tempesta modernista havia d'arribar la calma noucentista". Antoni Rovira i Virgili també s'havia manifestat en aquest sentit en un article publicat a la revista *Iberia* l'any 1916, on reivindicava l'esperit mediterraneista com una realitat cultural pròpia i en clara oposició a les propostes que venien del nord.¹⁶

"Aquesta mar tan nostra que dóna el prestigi clàssic i la joventut eterna dels pobles civils que habiten les seves ribes, aquesta petita mar mediterrània és, per essència, la mar d'Europa... No es pot deixar vèncer per les terres del nord, que tenen una mar gris, brumosa, dura..."

Joaquim Torres-Garcia es manifestava en termes semblants, l'any 1913, a *Escrits sobre Art*, refusant les influències de l'art europeu i a favor de la "construcció" d'un art nacional català.¹⁷

"...crec que devem establir un límit entre l'esperit del nostre art i el dels pobles del nord. Massa que aquest art de les terres boiroses va influir-nos. A no ser així, tindríem obres a estudiar, més en harmonia amb la nostra lluminosa i riallera natura, i més en consonància amb aquest tan esmentat blau del nostre mar i del nostre cel."

És sota aquests paràmetres que la Mediterrània noucentista esdevé blava, lluminosa i tranquil·la, i és sota aquests supòsits, també, que en els paisatges s'hi arrengheren les vinyes i els solcs de la terra llaurada. Aquesta idealització i ordenació de la natura, però, fa que la presència de pins i atzavares o de roures i alzines esdevingui més pròpia d'un jardí de casa bona que d'una terra de traginers, bosquerols i carboners.

En un article a *La Revista* publicat el novembre de 1924, Agustí Esclasans feia una bona crítica a *Vacances* i a les altres obres que l'acompanyaven a l'exposició de les Galeries Laietanes. Una crítica totalment positiva i entusiasta de l'obra de Josep Aragay, on Esclasans demostrava que coneixia l'artista i compartia les seves conviccions. Entre els elogis a l'obra i a l'artista, Esclasans no pot amagar, tampoc, els seus arguments antiromàntics:¹⁸

¹⁶ ROVIRA I VIRGILI, Antoni: *L'ideari de la Guerra: la llum de la mar*. *Iberia*, any II, núm. 57, 6 de maig de 1916, pàg. 6-7.

¹⁷ TORRES GARCÍA, Joaquim: *Escrits sobre Art*, Barcelona: Edicions 62 i La Caixa, 1980. (MOLC, núm. 44)

¹⁸ ESCLASANS, A.: *La Revista*, novembre de 1924 (dins l'article: Les arts plàstiques. L'Aragay, pintor neoclàssic).

“Potser, avui, millor que classicisme i romanticisme, caldria dir salvatgeria i civilització. I de la mateixa manera que la civilització no és res més que la salvatgeria urbanitzada, potser el classicisme, en definitiva, no és altra cosa que el romanticisme sociabilitzat.”

Si bé es cert que a *Vacances* no hi ha cap element directe on s'explíciti un atac frontal contra el Romanticisme, sí que funciona –pel que té de “document” i amb tot el seu pes iconogràfic– com un autèntic element de contrast. Podríem dir, en tot cas, que Josep Aragay, a través de *Vacances*, expressa el seu esperit antiromàntic amb subtileza, elegància i delicadesa. Aquest esperit antiromàntic, de fet, com ja hem vist, s'havia consolidat com un dels eixos vertebradors del l'ideari noucentista. I així ho ha considerat la historiografia moderna que utilitza l'antagonisme entre Romanticisme i Noucentisme com un element definidor del moviment. És en aquest sentit, per posar un exemple, que J. Murgades a *Història de la literatura catalana* assenyala:¹⁹

“Els supòsits ideològics del Noucentisme es tradueixen, en l'àmbit estètic, en la condemna del Romanticisme i en l'exaltació del classicisme, en l'apologia de l'obra ben feta i de la perfecció formal, en el menysteniment tant del naturalisme i del costumisme –atès allò que tenen de realisme– com de l'art per l'art –atès allò que té de gratuïtat–, en la postulació d'un art que exemplifiqui programàtic quins han de ser els grans ideals de vida comunitària.”

Tal com hem avançat, *Vacances* és una pintura que sintetitza molt bé els “supòsits ideològics del Noucentisme”. Com veiem, el programa iconogràfic establert per Aragay sembla fet a mida per tal d'identificar, sense problema, una vegada i una altra, cada fragment de la pintura amb els postulats essencials del moviment. És en aquest sentit, probablement, que *Vacances* ha passat a la història més com un “manifest” o com un “document”, que no pas com una gran obra d'art en el sentit estrictament plàstic.

7.7- El grup de la dreta, un diàleg entre tradició i modernitat

A la part dreta de la pintura, en primer pla, Aragay representa un grup de sis figures. El grup està dividit en dos registres gairebé repetits i representats l'un rere l'altre. Cada registre està format per tres figures. En el primer, una amazona vestida de negre munta un cavall blanc que avança al trot i que és conduït per un palafrener. En el segon registre, el cavall és negre i una mica més esvalotat que el primer, el genet és un jovenet i el palafrener intenta dominar el trot massa airós del cavall. La composició està inscrita en un espai ben delimitat, i les figures estan perfectament alineades. Els personatges, en moviment, avancen en un sol sentit, cap al centre de la tela.

Aquest fragment posa de manifest la voluntat expressiva del pintor, dominada per la senzillesa, la sobrietat i la simplicitat de les formes. Certament, una escena d'aquestes característiques dona joc per cercar les posicions més difícils dels animals i recrear-se en l'anatomia, el moviment i l'expressivitat, o buscar el gest efectista i dramàtic del genets com si es juguessin la vida dalt del

¹⁹ MURGADES, J.: *Història de la literatura catalana*, OC, vol. 2, Edicions 62, Barcelona 1989, pàg. 156.

cavall. Les intencions de Josep Aragay, però, són ben lluny d'aquesta mena de plantejaments. Aragay no busca els escorços dels cavalls que, per exemple, Paulo Ucello representava en les escenes de cacera, ni l'atapeïment de les grans batalles de Marià Fortuny on una disbauxa de cavalls i genets es confonen entre la pols del desert. Ni tan sols recorre al nervi, a la força i a l'expressivitat de les figures que ell mateix havia plasmat en tants dibuixos al carbó (fig. 28) o a les il·lustracions per a *Papitu* o *Picarol* (fig. 26, 27 i 29). Josep Aragay fuig del gest gratuït, de l'ornamentació innecessària, de l'efectisme, de les situacions límit.

L'artista busca una construcció harmoniosa, elegant i ordenada de les formes, vol els personatges amb l'actitud serena, sigui quina sigui la seva funció en el quadre. És una representació equilibrada, lineal i estàtica. Les figures desfilen, hieràtiques, en processó, en un plantejament que és a un pas d'una formulació gairebé esquemàtica. La linealitat i la repetició de registres són elements més adients per al disseny de la ceràmica decorativa que no pas per a una pintura a l'oli de gran format. Aquest recurs ens situa conceptualment i formalment molt prop de les formes d'expressió utilitzades a l'antiguitat i molt concretament a la seva aplicació a la ceràmica o en l'elaboració de relleus.

La voluntat expressiva de l'artista, a través d'aquest filtre d'inspiració clàssica, posa de manifest que l'objectiu de *Vacances* no és la plasmació de la realitat. És per aquest motiu que els personatges de *Vacances* tenen aquest regust arcaïtzant, i és justament per això que les sis figures de la dreta provoquen aquesta sensació d'encarcament i ens transmeten, d'entrada, el mateix efecte que el de la imatge congelada d'una pel·lícula. No és fàcil, ni avui, ni el 1924, mirar *Vacances* a través del vel classicista de Josep Aragay. No és estrany que, per exemple, si parem atenció en la posició i la construcció anatòmica del primer palafrener, tinguem la sensació de ser molt a prop d'una imatge captada pel "fotofinish". Podríem dir, per tant, que Aragay fa una reproducció estàtica del moviment.

Aquest estatisme, típic a les representacions de l'antiguitat, reproduït a *Vacances* i present en tantes obres del Noucentisme, l'havia definit molt bé Eugeni d'Ors quan diferenciava els valors d'estètica "classicista" dels valors d'estètica "barroca". En l'assaig *Tres horas en el Museo del Prado* i en referència a allò que ell mateix ja havia anat desenvolupant al *Glosari*, Ors es refereix a aquests dos conceptes estètics amb els següents termes:²⁰ "Mundo de las formas que vuelan y mundo de las formas que se apoyan, he llamado alguna vez a cada uno de ellos. Para entendernos más deprisa, adelantemos que debe llamarse en arte Clasicismo la tendencia a la supremacia de las formas que se apoyan, y Barroquismo, el culto de las formas que vuelan." Carlos d'Ors –nebot del glosador– en un article per al catàleg de l'exposició del centenari de la *Ben Plantada*, utilitza les mateixes premisses que el seu oncle quan es refereix a les característiques bàsiques que configuren la plàstica noucentista. Carlos d'Ors destaca "l'amor als valors de l'estructura, forma,

²⁰ D'ORS, Eugeni: *Tres horas en el Museo del Prado*. Ed. Tecnos, Madrid, 1989, pàg. 11.

dibuix i el ritme i una defensa de les formes clàssiques estàtiques “que pesen”, en contrast amb les formes dinàmiques “que volen”.²¹

El Noucentisme, que buscava les arrels del país en totes les manifestacions artístiques i culturals de l'antiga Grècia, fonamentava les bases de la seva creativitat en els preceptes estètics d'aquest passat esplendorós, i utilitzava, sistemàticament, les fons del llegat grecoromà en moltes de les seves obres. Una de les iniciatives més engrescadores i que, a més, legitimava aquesta connexió cultural, van ser les excavacions a Empúries, amb les conseqüents descobertes arqueològiques, com ara l'estàtua d'Esculapi i el petit bust de Venus o Afrodita. Com ja hem comentat anteriorment, el mateix Josep Aragay – a instàncies d'Eugeni d'Ors– havia dibuixat la petita testa de Venus trobada a Empúries a la portada de *l'Almanach dels Noucentistes*. Aquest fet posa de manifest, una vegada més, que l'interès de l'autor de *Vacances* envers el llegat de l'antic bressol cultural de la Mediterrània és latent, és viu, és simptomàtic. La reproducció de la testa de Venus en el lloc més destacat de *l'Almanach* escenificava un nexa d'unió cultural. D'aquesta manera, Aragay –d'acord amb les preferències del *glossador*– triava una manifestació artística de l'art grec com a element identificador de la plana major del Noucentisme.

És a través d'aquesta evocació classicista, tan present en l'ànima del Noucentisme, que ens podem aventurar a establir una relació entre algunes manifestacions de l'art antic i la traducció, més o menys intencionada, que Aragay en farà a *Vacances*. Així, la presència de cavalls, genets i palafreners, desfilant linealment, ens situa al llindar d'una les representacions més emblemàtiques de la iconografia antiga. El tema de les processons ja havia estat utilitzat a l'Orient Mitjà, en els relleus que decoraven l'apadama –que és la sala de recepcions principal del rei– als palaus de la ciutadella de l'antiga Persèpolis durant el darrer quart del segle VI aC (fig. 30).

Al basament del temple de Persèpolis es desplegaven tres nivells sobreposats de baixos relleus amb la representació de la “Processó dels portadors d'ofrenes”. En aquests relleus desfilen, davant del rei Dario I, els súbdits del govern persa per oferir-li les ofrenes típiques de cada regió. Entre la varietat d'objectes i animals que la comitiva de jònics, armenis, assiris o tracis porten al sobirà aquemènida hi apareixen, també, genets, cavalls i palafreners disposats de manera semblant a com ho farà Aragay a la seva pintura. Els relleus perses, esculpits en honor a l'imperi aquemènida per artistes jònics i lidis al servei del gran rei, estaven inspirats, en part, en elements de la tradició meda, mesopotàmica, grega o egípcia. La “Processó dels portadors d'ofrenes” sintonitza amb aquest fragment de *Vacances*, a banda d'algunes coincidències iconogràfiques, per la linealitat de la composició, el ritme, la seqüencialitat, la serenitat expressiva i el tractament “estàtic” del moviment.

Aquesta iconografia també va ser utilitzada en la decoració dels marbres del Partenó d'Atenes durant el segle V aC. L'hostilitat entre grecs i perses fa que

²¹ CARLOS D'ORS: Catàleg de l'exposició *La Ben Plantada*, Centenari del Noucentisme (1906-2006), pàg. 38. Ed. Bancaja, Museu Diocesà de Barcelona, Museu d'Art Modern de Tarragona i Museo Nicanor Piñole de Gijón, Diputació de Tarragona i Associació de Bibliòfils de Barcelona. Cosmogràfic, S.A, Barcelona, 2006.

Pèrcles ordeni la decoració del Partenó amb un fris que superi l'obra de Persèpolis. L'execució dels relleus va ser obra de Fídies, l'escultor paradigmàtic del classicisme grec. De tots els treballs que decoren el Partenó destacarem l'immens relleu de la "Processó de les Panatenees", una composició contínua, elaborada segons el principi dels frisos jònics, que donava la volta a la cella del temple. El programa escultòric reproduïx la "Festa de les Panatenees", un esdeveniment ritual en honor a la deessa Atena en el qual participava tota la ciutat. En una gran processó, la deessa era obsequiada amb un sumptuós *peplos* brodat. En el fris de Fídies i del seu taller hi apareixen tres-cents seixanta personatges: cent quaranta-tres genets, dos-cents animals i deu carros, que recorren en processó, els cent seixanta metres lineals de marbre.

De ben segur que aquesta obra mestra, considerada com una de les més representatives de la Grècia Clàssica, va ser un dels referents arquetípics de Josep Aragay i de tots aquells artistes i intel·lectuals sensibles als valors estètics del classicisme. Els punts de contacte entre els relleus del Partenó i aquest fragment de *Vacances* són més que notables. Enric Jardí²² i Joan Ainaud de Lasarte²³, ja havien apuntat aquesta relació. El mateix Eugeni d'Ors havia fet alguns suggeriments semblants en referir-se, per exemple, a la *Caça de Meleagre*, de Poussin, quan posava en relació aquesta pintura amb les desfilades que apareixen en els antics relleus.²⁴

"Está pintado –pintado apenas– más genéricamente diríamos: tratado –como un relieve–. Está compuesto como un friso. Es un *desfile*, una *procesión*, que en griego se dice *théoria*. Sí, una teoría, como las Panateneas, como los *Triunfos* del Mantegna (y también, a su modo, la tapicería de la reina Matilde, en Bayeux)... Los jóvenes príncipes griegos acompañan a Meleagro y a la bella Atlanta a cazar el jabalí; pero no es la caza lo que aquí se nos muestra, sino la salida para la caza."

Aragay, a més de recuperar aquesta iconografia, assoleix un tractament de la forma i un plantejament de la composició molt semblant als marbres de *La Processó de les Panatenees*, on apareixen els cavalls i els genets, en registres lineals, intercalats, successius i reiteratius. Evidentment, establir una comparativa entre dues obres de disciplines diferents i d'una ambició tan desproporcionada resulta un exercici arriscat i difícil. Malgrat tot, hi ha alguns paral·lelismes dignes de ser destacats.

En el fris oest del Partenó, on Fídies representa la sortida de la processó, els genets es disposen a pujar als cavalls, molts d'ells esvalotats. Una vegada calmats es posen en marxa. Aragay escenifica una seqüència semblant i extremadament resumida en dos grups de figures. En el grup del darrera, el

²² "... encara perdura l'antiguitat amb l'amazona, el petit cavaller i els servents ens recorden en la intenció del pintor un dels frisos del Partenón..." Enric Jardí Casany: *El Noucentisme*, Proa. Aymà S.A. Editora, Barcelona, 1980, pàg. 184.

²³ "... va intentar una síntesi de l'Antiguitat i del futur en obres com la gran composició que du per títol "Vacances" (Breda, Museu Aragay), amb uns cavalls en actitud semblant als del Partenó i una motocicleta." Joan Ainaud de Lasarte: *La pintura catalana (del S. XIX al sorprenent S. XX)*, Skira Canoggio S.A. Edicions (Patrocinat per la Generalitat de Catalunya i la UNESCO), 1991, pàg. 75.

²⁴ D'ORS, Eugeni: *Tres horas en el Museo del Prado*. Ed. Tecnos, Madrid, 1989, pàg. 17.

palafrener intenta calmar el cavall esvalotat que porta al genet més jove. En la seqüència del davant el palafrener lliga curt l'animal que marxa a un pas tan elegant, tranquil i segur que permet l'amazona muntar de costat, en una posició –tot s'ha de dir– francament difícil. Així doncs, els dos registres d'aquest fragment de *Vacances* coincideixen amb el programa narratiu que es desenvolupa en aquesta part del fris (fig. 31 i 32).

El relleu de Fídies recrea, amb extrema habilitat narrativa, una situació de confusió i d'incertesa per augmentar la sensació de "multitud", com si la processó fos encara més concorreguda. Aquest efecte multiplicador l'aconsegueix, en part, solapant l'acció dels diferents personatges i animals. En la pintura de Josep Aragay, malgrat l'ordre, l'harmonia i la senzillesa de l'escena, també podem establir, en aquest sentit, una aproximació al relleu grec. Si observem la superposició dels plans i la intercalació de les figures que hi ha, sobretot, en la part inferior de la composició, veurem com les cames dels palafreners, les potes dels cavalls i fins i tot la soca dels tres pins s'intercalen i es barregen provocant una sensació *ordenada* de desordre.

Més enllà del referent cultural que va inspirar Aragay, del desplegament narratiu paral·lel entre les dues obres o del plantejament similar d'ambdues composicions, hi ha una coincidència formal entre el relleu i la pintura que no ens pot deixar indiferents. Es tracta de la semblança extraordinària que tenen el perfil dels rostres d'alguns dels cavalls (fig. 34 i 35). El cavall negre que pinta Josep Aragay sembla arrencat d'un dels relleus del mestre grec. La forma de les dues crineres, retallades, rectes i amb la separació entre els pèls tan ben remarcada, és pràcticament idèntica. I així, les formes es van repetint en les dues obres gairebé sense excepció. Els dos cavalls tenen les orelles pràcticament iguals, els morros són en els dos casos prim i allargats, la posició de l'animal és la mateixa, així com l'expressió de la mirada i la definició del contorn. Un altre detall gairebé idèntic és la representació de tres arrugues entre el cap i el coll dels dos cavalls provocades per la pressió de les brides. En l'obra d'Aragay, les arrugues estan pintades amb tres corbes blanques damunt del pelatge negre de l'animal, en l'obra de Fídies, definides per tres incisions, també corbes, damunt del relleu del marbre. Cal assenyalar, en aquest sentit, que en alguns esbossos de 1923, Aragay havia dibuixat el perfil d'un cavall (fig. 33) que, sense variacions remarcables, coincideix amb el que es representa en el fris grec i, en conseqüència, amb el perfil definitiu del cavall negre representat a *Vacances*. Així mateix, l'esbós d'un cavaller signat per Aragay el 1923 i un dels cavallers que Fídies va esculpir en els marbres del Partenó tornen a ser dues figures gairebé idèntiques. L'escena és la mateixa: els dos genets munten un cavall al trot i giren el tors per tal de mirar enrera. El tors dels cavallers és nu en ambdós casos (fig. 36 i 37). Malgrat tot, la versió definitiva d'Aragay es concreta amb la representació de l'amazona i del jove genet.

Si Josep Aragay el 1911 reproduïa el bust d'Afrodita a l'*Almanach dels Noucentistes* fent una citació literal de l'antiguitat, en aquest fragment de *Vacances* fa una interpretació adaptada al seu temps. Els cavallers de Fídies són substituïts per joves burgesos dels anys 1920, vestits segons la moda de l'època o amb la típica indumentària per practicar l'equitació. Els atenencs cavalquen en processó per homenatjar la deessa Atenea, mentre que els

genets d'Aragay prenen un rumb incert, cap al centre de la pintura on, en tot cas, qui sap, potser retran homenatge a la *Ben Plantada*, que els mira de reüll des del bell mig de la tela.

El rellotge de polsera del primer palaferener aporta el punt de contrast més evident entre modernitat i antiguitat. Amb aquesta solució, l'artista deixa clar que els dos conceptes són complementaris i aporta una particular visió de "classicisme modern", on formula, subtilment, que els ideals de l'antiguitat tenen un lloc en el present i en el futur. Aquesta convivència entre antiguitat i modernitat tornarà a aparèixer a *Vacances* amb la representació d'una motocicleta i un altre rellotge de polsera que llueix, en el canell dret, una de les dones que forma part del grup de personatges del temple corinti.

El retorn a l'antiguitat de Josep Aragay a *Vacances* és, doncs, un fet evident, més enllà de si fa una citació literal, com en el cas del temple corinti, o de si es tracta d'una interpretació com la que intuïm en el grup dels genets. Amb tot, Aragay sap prou bé que la font d'inspiració que dóna sentit a la seva pintura és la mateixa que van utilitzar els grans artistes del Renaixement italià. Els mestres del Quatre-cents o del Cinc-cents ja havien fet aquest viatge a l'antiguitat. Els noucentistes pujaran al mateix vaixell que els humanistes florentins i el seu art ens retornarà a la bellesa del classicisme. Aragay, per tant, igual que els mestres italians, farà una citació culta de l'antiguitat, inspirada en els antics relleus i en tota la imatgeria clàssica. Aquest exercici, no és res més que una traducció plàstica dels seus ideals.

Cal dir, d'altra banda, que en aquesta escena típicament burgesa, amb els joves practicant l'equitació, Aragay estableix un distanciament evident entre els protagonistes de la pintura i la realitat social i econòmica de la gran majoria de famílies catalanes del primer terç del segle vint. L'escena no connecta, ni de bon tros, amb la Catalunya rural, menestral o obrera. Aquest artifici, doncs, té molt a veure amb el bell somni noucentista de la "Catalunya ideal", que havia de portar els catalans cap a una societat modèlica, culta, pròspera i benestant.

Aragay representa els personatges amb un posat serè, pensarós i elegant. Aquest joves distingits van equipats amb la millor indumentària: els homes llueixen les típiques botes de muntar amb esperons i la noia, més pretensiosa, inclina el cos per tal de mostrar-nos l'elegància d'un vestit d'amazona que podria ser, fins i tot, l'enveja de moltes pubilles de casa bona. Aragay, l'any 1919, ja havia dibuixat una amazona amb la indumentària típica per practicar l'equitació (fig.38): americana curta de color negre, pantaló blanc ajustat, barret i botes de muntar.

7.8- Els joves de la motocicleta: una al·legoria de progrés contra el Futurisme de Marinetti

Pintar una motocicleta en un entorn d'evocació a l'antiguitat pot ser interpretat com un element estrany, anacrònic, o fins i tot provocador. Malgrat tot, si seguim el plantejament general de l'obra, sense perdre el fil, tot fa pensar que Aragay, una vegada més, estableix un diàleg entre antiguitat i modernitat.

Aquesta dualitat apareix especialment contrastada en el fragment on hi ha dos joves amb una motocicleta, just al davant del temple corinti (fig. 39).

La motocicleta és un símbol de modernitat, de progrés i de futur, mentre que el temple expressa el retorn als valors del classicisme. Amb aquest plantejament, Aragay torna a utilitzar dos conceptes bàsics de l'ideari noucentista per reivindicar l'antiguitat com un complement irrenunciable per a la Catalunya moderna. Aquesta integració ens suggereix que el país ha d'avançar cap al futur sense renunciar a les seves arrels grecoromanes.

Aquesta forma de progrés podríem associar-la, de forma específica, a les rodes de la motocicleta: el país funciona, es mou de pressa. Les rodes de la motocicleta, malgrat que aquesta és arrossegada lentament per un dels joves, estan representades com si anessin a gran velocitat. El progrés modèlic del país, que és en mans dels joves, es tradueix, simbòlicament, en el moviment dels raigs de la roda. Els personatges de la motocicleta són dos joves burgesos del *nou-cents*, és a dir, aquells a qui pertoca afrontar els reptes del *nou* segle, els qui han de continuar el projecte polític de Prat de la Riba i en conseqüència, doncs, els qui han de consolidar el projecte noucentista. D'aquesta manera, el bell anhel de "la feina ben feta" el reflecteixen els joves que empenyen la motocicleta de la mateixa manera que cal empènyer el país: amb fermesa, amb seguretat, tocant de peus a terra.

La formulació d'aquesta metàfora de progrés i de modernitat, abanderada per joves ben vestits i pentinats, forma part, també, de l'artifici noucentista, obstinat en maquillar la realitat social del país. Sota el vol plàcid de les orenetes i més enllà dels vaixells que salpen entre les aigües calmoses de la mediterrània o de les dones que s'ajacen, nues, entre pins, roures i alzines, hi ha el país de veritat, hi ha el país que viu sota una tensió social i política de dimensions històriques.

L'Estat espanyol perdia, l'any 1898, les darreres colònies: Cuba, Puerto Rico i Filipines. Catalunya encetava el nou segle amb una agitació social extrema i vivia episodis especialment convulsos, com ara les vagues de 1901 entre les quals cal destacar la vaga dels tramviàries de Barcelona o la gran vaga general de 1902. L'anomenada *Llei de Jurisdiccions*, promoguda pel govern liberal de Segismundo Moret, significava un greu atemptat contra la llibertat d'expressió i provocava el rebuig i la indignació de la ciutadania. El novembre de 1905 un grup d'oficials de l'exèrcit assaltava les redaccions del setmanari satíric *Cu-cut!* i del diari *La Veu de Catalunya*. El mes de juliol de 1909 es produïen els fets de la Setmana Tràgica, que acabarien amb greus represàlies i amb diverses execucions, com la del pedagog i fundador de l'Escola Moderna, Francesc Ferrer i Guardia. El fenomen del pistolisme portava al límit els enfrontaments entre la classe obrera i la patronal amb un tràgic encadenament d'assassinats d'un i altre bàndol. L'agost de 1917 es produïa la vaga general dels ferroviàries i el 1919 l'anomenada vaga de "La Canadenca". Amb el cop d'estat de Primo de Rivera, l'any 1923, el mateix any que Aragay pintava *Vacances*, es tancava gairebé de forma definitiva el "període noucentista". Aquest clima, doncs, contrasta amb allò que expressaven les teles noucentistes, que no reflectien, ni de lluny, la realitat que es vivia a les fàbriques o al carrer.

És en aquest sentit que podríem establir una relació entre la representació de la motocicleta d'Aragay i un altre dels fragments de la *Ben Plantada*, on Eugeni d'Ors, mostra la cara més perversa del seu ideari. Xènius, després d'una recepta ètica on diferencia les bones i les males maneres en el comportament i les formes, planteja una situació absolutament quotidiana per desprestigiar l'anarquisme. La motocicleta de *Vacances* sembla pintada per no ofendre D'Ors ni molestar les famílies distingides que estiuegen al poble de la *Ben Plantada*:²⁵

“... el dels posseïdors d'automòbils qui passen rabents per les carreteres, aixecant un núvol de pols i obligant a que se la mengin els pacífics viatgers de xarretes i tartanes no és massa ben vist. L'altra dia un senyor, hisendat respectable, qui feia el trajecte en la diligència, al trobar-se en tal circumstància, va declarar tot estossegant: - ¿Veuen? Això és lo que fa que hi hagi anarquistes.”

La motocicleta d'Aragay és un vehicle silenciós, que avança amb prudència per no aixecar la pols d'un país convuls, polaritzat per les tensions entre la burgesia i el proletariat, entre el seny dels “hisendats respectables” i la rauxa dels anarquistes.

Malgrat tot, no és cap casualitat que Josep Aragay utilitzi la motocicleta com un dels elements claus per al programa iconogràfic de *Vacances*. La representació de motocicletes no és un tema nou, sinó que és un element que l'artista repetia, apassionadament, en molts dels seus dibuixos. Tant és així –ja ens hi hem referit–, que molts dels acudits publicats als diferents setmanaris satírics semblen només una excusa per recrear-se en les formes dels nous models de motos i cotxes. Certament, en moltes d'aquestes il·lustracions sembla que l'artista ens digui: “primer dibuixarem el cotxe o la moto i després ja pensarem l'acudit”. Aragay, per tant, no s'està d'utilitzar a *Vacances* un altre dels temes més representats del seu imaginari artístic (fig. 40 i 41).

La signatura de l'obra apareix a la part inferior del pneumàtic de la motocicleta, amb la grafia “Josep Aragay MCMXXXIII”, que segueix la línia corba de la roda. És ben cert que el lloc triat pels artistes per estampar-hi la signatura respon a criteris ben diferents, però és especialment suggeridor que Aragay triï justament aquest espai per signar. Sembla com si l'artista subratlli –per si no ens n'havíem adonat– l'element més enigmàtic de la seva pintura. Aquest fet ens empeny a fer un pas més, a anar una mica més enllà. Per fer-ho, cal recuperar el detall de la roda de la motocicleta que gira a gran velocitat.

D'entrada, resulta sorprenent l'autonomia en el moviment ràpid de la roda en relació a la marxa molt més lenta del vehicle. Aquest factor, que trenca la unitat i l'harmonia del conjunt, situa l'escena fora de tota lògica i racionalitat, evitant, així, una lectura plana i literal de la pintura. La incorporació d'aquest element provocador a *Vacances* obre, doncs, una nova via d'interpretació. Aquest toc d'atenció no és casual ni involuntari, aquesta advertència rau, sens dubte, en el

²⁵ D'ORS, Eugeni: *La Ben Plantada*, Ed. Quaderns Crema, S.A., Barcelona, 2005, pàg.48.

rebuig públic i publicat²⁶ que Josep Aragay mostra envers un dels moviments d'Avantguarda que havien sacsejat el panorama artístic europeu, el Futurisme. La roda de la motocicleta, certament, distorsiona l'harmonia de *Vacances*, de la mateixa manera que el Futurisme havia distorsionat l'art i la cultura europees arran de les proclames del poeta italià Filippo Tommaso Marinetti a partir de 1909.

Així, amb la incorporació d'aquest element dinàmic, Aragay al·ludeix les formes d'expressió més característiques del Futurisme: la representació del moviment i de la velocitat. Els preceptes bàsics d'aquest moviment artístic s'havien plasmat en el "Manifesto della pittura futurista", l'any 1910, per part d'un grup d'artistes propers a Marinetti. El redactor del text, Umberto Boccioni, amb el suport d'altres pintors com Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla i Gino Severini portaven a la pràctica artística els principis del moviment. Els títols de les obres, d'acord amb allò que s'expressava en les teles, convertien el tema de la velocitat i el dinamisme en l'eix vertebrador del seu llenguatge plàstic. Boccione va pintar obres com *Ciclista* (1913) o *Dinamisme d'un ciclista* (1913); Severini pintava *El dinamisme d'una ballarina* (1916), *Tren blindat en marxa* (1915) o *Ballarina en blau* (1912); Balla s'expressava amb obres tan suggeridores com *La nena que corre pel balcó* (1912) o *Automòbil més llum* (1913), i Carrà amb *Allò que em va dir el tramvia*.

En la pintura futurista tot es mou, tot corre, tot passa de pressa. Aquest dinamisme és un reflex de la modernitat, dels ritmes frenètics de la vida urbana, de l'estrès de l'activitat industrial. L'objectiu de la plàstica futurista és recrear una acció més que no pas la contemplació d'una forma. Així, cal evitar les natures mortes, els paisatges interiors o les figures immòbils; allò que cal és equiparar el nou art amb les conquestes de la ciència moderna, copsar els progressos de la tècnica, de l'enginyeria, de la mecànica.

Amb aquestes premisses, l'art futurista s'oposava sistemàticament a l'estàtica classicista i a les formes hieràtiques. Marinetti, en una de les declaracions més suggeridores de l'art futurista, definia una peculiar visió "d'humanisme dinàmic": "Declarem que l'esplendor del món ha estat enriquida amb una bellesa nova: la bellesa de la velocitat. Un automòbil brogidor, que sembla córrer sobre la metralla, és més bell que *La Victòria de Samotràcia*."

Com ja hem vist anteriorment, Josep Aragay havia condemnat amb rotunditat les tesis futuristes. Aquest debat entre classicisme i avantguarda preocupa molt l'autor de *Vacances*. Tant és així que, fins i tot, en els versos del seu poemari *Itàlia*, desautoritza explícitament el Futurisme com un art de referència a Itàlia i reivindica la vigència dels valors del classicisme a través de l'art del Renaixement:²⁷

"Que podràs tu esperar, Itàlia, en l'avenir
sinó que el demà s'assembli al d'ahir?
Com pots ser futurista tu, si el Renaixement

²⁶ Vegeu, ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l'Art*. Publicacions de "La Revista". Barcelona, 1920. Aragay mostra aquest rebuig contra el Futurisme en el capítol: "Els avantguardes de l'art", pàg. 21-29.

²⁷ ARAGAY, Josep: "Itàlia", *Itàlia, poemes*. Publicacions de "La Revista". Barcelona, 1918, pàg. 49.

és fet amb la llevor que lleva eternament?”

Efectivament, la llavor del classicisme és la que va germinar en les arts i les lletres durant el període del Renaixement italià i és la mateixa llavor que havia d'esclatar, com una primavera, entre les formes i els colors del Noucentisme. Aquesta reacció contra el Futurisme no és casual, no és una al·lusió momentània ni aïllada; el rebuig d'Aragay contra els moviments d'avançada s'havia convertit en un dels eixos centrals del seu ideari que, com hem vist, explicitarà categòricament en l'assaig *El Nacionalisme de l'art*.²⁸

“Però ni la força ni la intel·ligència ni la claredat no són les característiques d'allò que ens han proposat els avantguardistes estrangers per fer evolucionar endavant el nostre concepte estètic amb el cubisme i el futurisme, tots dos incomprendibles”.

Aragay titlla els moviments d'avantguarda de poc intel·ligents i intel·ligibles. Aquesta afirmació no és més que el començament d'un seguit d'objeccions i retrets que radicalitzen, com mai, el discurs d'Aragay contra Marinetti i els futuristes. Aquesta actitud explica, encara més, el fet que l'artista torni a expressar aquest rebuig a *Vacances*, això sí, de forma més subtil. Aquesta hostilitat no és una reacció visceral, al darrera hi ha una ferma convicció estètica, fruit del bagatge cultural de l'artista. Però alhora, també, s'hi barreja un recel de caràcter ètic i personal, a partir de l'experiència viscuda per l'artista durant el sojorn italià. Tal com havia explicat en el *Diari* i tal com ho expressava a *El Nacionalisme de l'Art*, Aragay va presenciar “en directe”, al teatre de la Pèrgola de Florència, una de les proclames futuristes de Marinetti en el marc d'una mena de representació teatral i a propòsit d'un acte de beneficència de la primera Gran Guerra. L'escenificació i el parlament de Marinetti van indignar Josep Aragay:²⁹

“... sobretot recordo aquell formidable parlar eloqüent d'en Marinetti, l'apostol que parlava en mig d'aquelles rialles, amb aquell aplom mai igualat, que li venia del seu despreci cap a nosaltres.”

Aragay, a propòsit del discurs de Marinetti, torna a confrontar aquesta lluita entre dues realitats estètiques: d'una banda, la tradició classicista heretada de l'antiguitat i, d'altra banda, les noves propostes futuristes que pretenen esborrar qualsevol indici que ens remeti al passat. Per als defensors dels nous valors de la modernitat, la tradició classicista pesava com una llosa, significava viure perpètuament sota la influència inesborrable de l'antiguitat o del Renaixement. L'art que tant fascinava Aragay, per a Marinetti i els seus esdevenia una condemna.³⁰

“Però allà s'hi estripava quelcom. Hi havia, sota la insolència d'aquell conferenciant i d'aquells actors inaudits, com una desesperada convulsió, com una íntima tragèdia d'alliberament. Era la Florència nova gemegant sota el pes de la Florència antiga. Això va ésser el que a mi va privar-me de riure. Hi havia

²⁸ ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l'Art*. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1920, pàg. 21.

²⁹ ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l'Art*. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1920, pàg. 22.

³⁰ ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l'Art*. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1920, pàg. 23.

en tot aquell gesticular i en tot aquell desgavell una amargura desesperada. Volien cremar els museus i les biblioteques i ensorrar els monuments i esmicolar les estàtues. Volien alliberar-se de la cultura de la tradició de la Història. Volien viure lliurement una vida nova per a la Itàlia de l'esdevenidor, tota d'ells, tota seva de cap a cap. No volien, no volen ésser els fills d'un país de turistes, vivint de rendes de la Flama antiga..."

La topada amb Marinetti no el va deixar indiferent. Les paraules del poeta italià, defensant els postulats rupturistes i iconoclastes de la "Itàlia nova", havien crispat Aragay. Era un discurs inacceptable per a un home de fermes conviccions, per a un artista que havia viatjat a Itàlia per aprofundir en les tècniques de la pintura mural, per estudiar les manifestacions més significatives de l'art del Renaixement, per conèixer de prop el llegat artístic i cultural de l'antiga civilització grecoromana. No és estrany, doncs, que Aragay s'expressi amb rebuig en els seus poemes, en els seus assaigs o en la seva pintura en referir-se al discurs de Marinetti. I no és menys estrany, per tant, que el detall de la roda en moviment que pintarà a *Vacances* ens remeti, d'alguna manera, a l'escenificació futurista de Florència, al cor de la Toscana, al bressol del Renaixement. Aragay no escatimarà retrets en referir-se a aquell "lamentable esdeveniment".³¹

"Hi havia en aquestes paraules d'En Marinetti quelcom de profundament commovedor i quelcom de molt digne. Però la Itàlia nova, l'art nou de la Itàlia nova, la mostra de la Itàlia de l'esdevenidor, la que havia de suplir l'antiga, la que es presentava a la Pèrgola, allò era una Itàlia que feia riure, allò era una vergonya."

Josep Aragay veu l'art futurista o el cubista com "una fugida d'estudi", com un camí còmode per no haver d'enfrontar-se al treball, al rigor i a la disciplina que exigeix una sòlida formació artística. Aragay, que havia estat un dels alumnes més destacats de l'escola de Francesc Galí i que exercia com a professor de l'Escola dels Bells Oficis, interpreta les noves tendències d'Avantguarda com a "desercions de les dureses de la tècnica de l'ofici i de l'aprenentatge".³² Defensor de l'ordre, la mesura i de les belles formes, pròpies de l'estètica classicista, es veia sobrepassat, ofès i sorprès per uns raonaments, segons ell, incomprensibles. Per Aragay, l'Avantguarda és el caos, és el desgavell. És un camí fàcil, sense perseverança, sense mètode; és l'exercici que no requereix el mínim sacrifici. Les avantguardes són l'antitesi de la "feina ben feta" o dit en paraules seves: "Són el desordre, la follia, la confusió que farien fracassar tots llurs propòsits sincers i raonables i tots llurs intents de classicisme."³³

Josep Aragay fa una apel·lació a la "intel·ligència antiga", és a dir, als defensors del classicisme, per combatre els excessos cubistes i futuristes. És important recordar, en aquest sentit, els arguments exposats per l'artista quan es referia a la pugna entre Avantguarda i Classicisme com una "declaració de guerra".³⁴

³¹ ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l'Art*. Publicacions de "La Revista". Barcelona, 1920, pàg. 23

³² ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l'Art*. Publicacions de "La Revista". Barcelona, 1920, pàg. 24

³³ ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l'Art*. Publicacions de "La Revista". Barcelona, 1920, pàg. 27

³⁴ ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l'Art*. Publicacions de "La Revista". Barcelona, 1920, pàg. 26

“Els homes de l’antiga intel·ligència havem de defensar-nos. Havem de defensar els nostres prejudicis de gravetat estabilitat i ordre; havem de dir que aquests éssers són folls, abans que ells ens ho diguin a nosaltres, i els havem de declarar la guerra a mort.”

Les manifestacions antiavanguardistes publicades a *El Nacionalisme de l’Art* mostren un nivell de crispació i de rebuig poques vegades igualat en cap altre assaig de l’època. Cal recordar, també, quan Aragay, en referir-se als defensors de les noves tendències, ens deia: “... no podem veure-hi sinó excessos d’esnobisme, temptatives desaforades de modernitat o desgavells de vera o fingida follia.”³⁵ Aragay s’expressa sense embuts i porta fins al límit de l’insult la seva croada particular contra l’eclosió futurista: “... bé es podria dir que els homes dits ara d’avantguarda no tindran mai un manicomi a gust seu”.³⁶

La bel·ligerància d’Aragay contra els futuristes italians queda, per tant, més que demostrada en la inacabable i redundat col·lecció de retrets que l’artista els dedicarà a les pàgines de *El Nacionalisme de l’Art*. És per aquest motiu, doncs, que un estudi mínimament acurat de *Vacances* no pot obviar aquest capítol clau de la seva estada a Itàlia i relacionar-lo amb un element que es prefigura com una al·lusió directa a l’estètica futurista. Òbviament, no és el mateix exposar una “opinió” en un assaig que expressar-se en una tela. És per aquest motiu que per documentar el posicionament d’Aragay contrari a les avantguardes cal fer-ho a partir dels seus llibres o conferències i no tant a partir de la seva creació artística. Malgrat tot –i tenint sempre en compte la bibliografia de l’artista–, si considerem com a vàlid l’element “antifuturista” que s’introdueix a *Vacances*, haurem de reconèixer, també, l’enginy, la subtilesa o fins i tot la ironia d’Aragay a l’hora d’expressar-se en aquest sentit.

Per raons òbvies, una bona manera de combatre el Futurisme des del punt de vista plàstic, és no pintar com els futuristes i servir-se, per exemple, de la disciplina i de les formes d’inspiració classicista. En tot cas, però, la dificultat arriba quan cal mostrar-se explícitament antifuturista en una pintura. Així, plasmar aquesta voluntat en una tela tan noucentista com *Vacances* té un grau de dificultat que Aragay ha sabut resoldre amb discreció i amb gran originalitat expressiva. Aragay aconsegueix aquest efecte amb l’aportació iconogràfica de la motocicleta, que és un tema típicament futurista, i amb la representació dels raigs de la roda en moviment, prenent l’efecte del dinamisme com una de les constants vitals d’aquest corrent artístic.

És poc probable que Aragay s’inspirés directament en alguna obra futurista a l’hora de pintar la motocicleta. En aquest sentit, i ja ens hi hem referit abans, l’artista estava ben proveït de models, i a més, les formes “inintel·ligibles” del Futurisme italià no encaixaven, ni de bon tros, en la tela d’Aragay. En tot cas, fent un gran esforç d’aproximació a les interpretacions més “figuratives” del Futurisme, els motoristes d’Aragay tenen més a veure amb obres com *El ciclista* (1913), de Natàlia Goncharova, en una de les variants russes de l’estètica Futurista. La bicicleta de Goncharova (fig. 43) també expressa velocitat i dinamisme a través dels raigs de les rodes i, malgrat l’actitud

³⁵ ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l’Art*. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1920, pàg. 24

³⁶ ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l’Art*. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1920, pàg. 29

competitiva del ciclista, el conjunt transmet la mateixa sensació de calma, serenitat, amabilitat i d'aparent ingenuïtat que els motoristes d'Aragay.

Cal recordar que Goncharova, esposa del pintor Mijail Laionov, pertanyia al grup futurista rus que havien fundat els germans Burliuk el 1910 i que s'havia desenvolupat, sobretot, en l'àmbit literari a partir de Vlademir Chlebnikov i de Maiakovski, el poeta més actiu de l'Avantguarda russa. Malgrat tot, la relació d'aquest corrent del Futurisme continua no tenint res a veure amb l'exaltació classicista d'Aragay. En qualsevol cas, com a curiositat, com a fruit d'una reacció paral·lela i només a tall d'anècdota, cal assenyalar que els futuristes russos, majoritàriament socialistes, havien escridassat, per burgès, a Marinetti en una visita a Moscou l'any 1913. Aragay "l'escridassa" públicament el 15 de maig de 1920 en la conferència pronunciada a l'Ateneu Barcelonès i que dona com a resultat l'assaig més polèmic i més venut de Josep Aragay, *El Nacionalisme de l'Art*.

Tal com hem anat demostrant, l'exercici de condemnar els ideals d'altres corrents estètics no és nou. Aragay, tant en els seus articles i assaigs com a través dels seus llapis i pinzells, ja havia rebutjat, per exemple, els ideals estètics del Modernisme. Com ja hem apuntat anteriorment, aquesta pràctica s'havia repetit en més d'una ocasió a les pàgines de *Papitu* i de *Picarol*, en les quals Aragay i tants d'altres dibuixants no s'havien estat de ridiculitzar l'estil de la generació anterior. Bon exemple d'això és una il·lustració d'Aragay publicada a *Papitu* (fig. 42) fent sàtira de l'obra de Gaudí. Els manifestos antimodernistes eren una pràctica habitual entre la jove generació noucentista. No és estrany que Eugeni d'Ors assegurés, en aquest sentit que "era massa per al nostre país haver de patir el pes i la grandesa de les sublimes anormalitats de la Sagrada Família i de la poesia maragalliana". I no és estrany, per tant, que en aquesta gran "pintura-document-manifest", Aragay ens suggereixi, a través de la representació de certs elements, la condemna dels moviments artístics antagònics. És per aquest motiu, doncs, que Aragay podria haver utilitzat la "roda futurista" (fig. 44) com un element de distorsió, com un element provocador, com un element que no s'adiu amb la resta de la pintura. Així, la "roda futurista" té un encaix difícil en les *Vacances* d'Aragay, de la mateixa manera que el moviment futurista italià de Marinetti, té un encaix difícil o impossible –des del punt de vista de la militància noucentista– en el renaixement de les arts a casa nostra.

7.9- Els dos esportistes: una evocació elitista en pro del classicisme modern

Al costat de les escales del temple, entre els joves de la motocicleta i el personatge femení del centre de la tela, Aragay pinta dos joves vestits d'esport, equipats per jugar a tennis segons la moda dels anys vint (fig. 45). El noi porta una cinta al canell i la noia una petita bola o pilota, aquests dos atributs funcionen, d'entrada, com a elements identificadors d'aquest esport. És l'única escena de la pintura on un personatge dirigeix la mirada a un altre. La noia, una mica més avançada, gira el cap a la dreta per poder mirar el seu acompanyant o per dirigir-li unes paraules. El gest de la noia transmet a l'espectador una

lleugera sensació de tendresa. La forma de mirar pot donar a entendre que el noi que l'acompanya és la seva parella.

L'arcàdia de felicitat noucentista es torna a presentar en aquest fragment a través d'una parella de joves ben plantats, esportistes, burgesos, que passeja en un marc incomparable i gaudeix, paradisiàcament, de la placidesa i la tranquil·litat d'unes vacances. Aquí, l'artifici noucentista es manifesta sota l'aparença d'una imatge idíl·lica, que sedueix l'espectador, l'estira, el convida a entrar a la pintura i a compartir el moment que viuen els dos joves. L'escena torna a ser, alhora, temptadora i perversa si tenim en compte que ni la classe obrera, ni la menestralia, ni la majoria de ciutadans del país sabia què eren unes autèntiques vacances. El tennis, als anys vint, era un esport elitista practicat majoritàriament per burgesos i aristòcrates; per tant, la incorporació d'aquesta escena a *Vacances* atorga als representats una posició de prestigi social i projecta les activitats esportives com un referent cultural necessari per al futur de la nostra civilització.

La idea de l'esport com una eina cultural d'influència social té molt a veure, també, amb els anhels de modernitat que busca el projecte noucentista i que, una vegada més, torna a trobar el seu model de referència a l'antiguitat. Entre els temes que apareixen en molts relleus, ceràmiques o escultures de l'art grec es destaca la pràctica esportiva com un dels grans esdeveniments de l'antiga civilització. Així ho demostra, també, el valuós testimoni que ens ha arribat a través dels diferents vestigis arquitectònics o de la tradició literària grega que ens recorda la celebració de les famoses olimpíades, que, segons el mite, van ser instituïdes per Heràclit el 776 aC. D'aquesta manera, ciutats com Delfos, Nemea o Atenes s'havien bolcat per celebrar els jocs amb tota la solemnitat i per donar-los la màxima transcendència. Les ciutats de l'antiga Grècia invertien part dels recursos en la construcció dels *gymnasion* preparats per a la pràctica de les diferents activitats esportives. D'aquesta manera, l'esport o la gimnàstica tenien una implicació col·lectiva i una dimensió social determinants, que formava part del procés educatiu i formatiu del ciutadà. Aquest fet cultural distingia els grecs dels bàrbars, de la mateixa manera que el reflex elitista que es planteja a *Vacances* distingeix l'educació i els hàbits entre la societat benestant i les classes populars. Així, amb l'esport com a connector entre antiguitat i modernitat, es torna a posar de manifest un diàleg que emergeix a totes les escenes de *Vacances* i que funciona com l'autèntic fil conductor de l'obra.

Lluís Folch, en una crítica publicada al *Diario de Barcelona*, amb motiu de l'exposició de les Galeries Laietanes, posa de manifest la connexió entre antiguitat i modernitat que Aragay estableix a *Vacances*. En aquest sentit, destaca la pràctica de l'esport com un llegat cultural dels avantpassats grecs, de manera que els joves esportistes de *Vacances* són presentats com els "hereus naturals" dels esportistes que competien a Atenes:³⁷

"Todo el primer término, ocupado por gente; gente que hace pensar en los patrios lares de la antigua Grecia que pisaron siglos atrás aquel suelo, y que

³⁷ FOLCH, Lluís: *Diario de Barcelona*, 8 de maig de 1924.

por yacer debajo de él, reviven en sus habitantes. Los antepasados dejaron sentada sin duda en el “Stadium” de Atenas, en alguna de sus olimpiadas, la fama que se merecían los helenos de Poniente. Los “sportmen” y “sportwomen” de este cuadro son bellos ejemplares raciales capaces de repetir a través de los siglos los hechos de sus antepasados en cualquiera de nuestras modernas olimpiadas. Y el pintor, que no se ve, en el cuadro, podría decorar con el poema de nuestra raza los muros de la pinacoteca de otros propileos de una nueva Acrópolis que construyéramos.”

En el mateix article, Lluís Folch reivindica “l’esperit grec” que hi ha a *Vacances* i insisteix una vegada i una altra en el concepte de “raça” per legitimar, encara més, la recerca de les nostres arrels en l’antiga civilització. Així mateix, el crític ens confirma que la pràctica de determinats esports és una exclusiva per als joves burgesos.³⁸

“Pocas veces un pintor con temas tan modernos como los que figuran en esta composición, ha dado la profunda sensación del alma griega rediviva en esos tipos raciales del Poniente mediterráneo. No tan solo los héroes de esta pintura visten la indumentaria contemporánea, sino que en cierto modo es además una indumentaria de “gente bien”, y además los útiles de “sport” que para sus ejercicios olímpicos utilizan son la modernísima motocicleta, y los otros del aristocrático tenis”.

Si la idea de l’esport plantejada a *Vacances* pot situar-nos conceptualment a prop d’una de les manifestacions culturals més representatives de l’antiga Grècia, hi ha certs elements formals de la pintura d’Aragay que també ens apropen a la iconografia antiga. Així, igual que en altres escenes de *Vacances* la unió entre forma i concepte consolida aquesta imatge que Aragay ens vol retornar a partir de les antigues formes.

Amb la representació dels dos esportistes, es torna a manifestar l’aspecte de linealitat i seqüencialització que Aragay introduïa en el fragment dels cavallers com un reflex dels relleus elaborats a l’antiguitat. La concepció de l’espai, la composició de l’escena o la disposició i l’estatisme dels personatges són fórmules que també coincideixen, en gran mesura, amb els criteris de representació que es plantejaven en molts d’aquests relleus. L’efecte multiplicador de les cames o la intercalació i el solapament de les figures són altres aspectes coincidents que també cal tenir en compte.

Així mateix, la proximitat entre els dos personatges i la paret de l’escala del temple fa que les figures semblin enganxades al mur; és a dir, semblen esculpides, com si es tractés d’un relleu. La manca d’espai i de profunditat reforcen aquesta idea, sobretot, en la part de les cames dels personatges, que és el lloc on aquest efecte és més suggeridor. Aquí, l’ombra de les cames de la dona és projecta a la paret d’igual manera que la part dels esglaons que sobresurt lateralment del mur. L’ombra, que ressegueix de manera uniforme el contorn de cames i escales, sembla definir i modelar els falsos volums. Aquest

³⁸ FOLCH, Lluís: Diario de Barcelona, 8 de maig de 1924.

fet provoca un efecte d'integració de les figures al mur i pot donar la sensació que les dues figures sobresurten uns centímetres de la paret.

D'aquesta manera, l'artista revalida alguns registres utilitzats com a model de referència, per exemple, a partir de la processó de les Panatenees. Cal dir, però, que en aquesta escena de *Vacances* els elements iconogràfics no es manifesten amb tanta evidència com en l'escena dels cavallers: aquí no hi ha cavalls, ni genets, ni figures prou suggeridores per establir-ne certes coincidències formals. Això fa que, d'entrada, si aïllem l'escena del seu context original, aquesta relació esdevingui forçada o sense sentit. Malgrat tot, hi ha un gest, aparentment insignificant –relacionat amb la bola que sosté la noia–, que ens apropa iconogràficament als models antics. Si bé Aragay pinta la parella d'esportistes com a principals actors de l'escena, hi ha un detall que desvia el protagonisme dels dos joves cap a aquesta bola que porta la jove. La noia alça la bola blanca amb la mà dreta, per damunt del pit, formant un angle d'uns quaranta-cinc graus entre el braç i l'avantbraç. Amb aquest gest la bola queda aïllada del cos, situada al davant i mostrada com si fos un objecte important, la qual cosa sembla indicar que la finalitat del passeig dels dos joves està directament relacionat amb aquest objecte.

Amb l'acció de la noia s'aconsegueix que la bola esdevingui el centre d'atenció i es converteixi en un element clau de l'escena. És en aquest sentit que l'escena podria funcionar com una traducció iconogràfica d'antics relleus o escultures. La bola és mostrada amb la mateixa transcendència que ho fan els personatges que desfilen davant d'un rei o d'una divinitat per fer-los un oferiment o per pagar un tribut i no tant com ho faria un tenista o qualsevol esportista abans de jugar un partit. El tema dels donants havia estat molt utilitzat en les diferents etapes i en les diferents disciplines de l'art antic; la figura d'Aragay sembla una peça més d'aquesta tradició. Si intercalem la parella de *Vacances* en la comitiva d'alguna d'aquestes representacions, ens adonarem que existeix una autèntica sintonia entre les dues figures i els antics personatges. Així mateix, podem identificar d'igual manera la “noia de la bola” (fig. 46) en el relleu d'un fris clàssic que en els treballs d'alguns escultors arcaics que van precedir Fídies. Podem comparar-la, per exemple, amb una *kóre* arcaica del 530 aC i ens adonarem com les dues figures aguanten la bola o l'ex-vot amb una posició semblant, amb el màxim de respecte i emfasitzant l'objecte com l'element principal de la representació (fig. 47). Ho fan, totes dues, amb la mà dreta i tenen lleugerament inclinat el braç esquerre que es troba en repòs. Certament, establir una relació entre dues imatges en contextos tan diferents pot semblar un exercici agosarat, però també és cert que les coincidències que es manifesten a nivell gestual i conceptual no ens deixen indiferents.

Aquest joc de semblances o coincidències, més o menys buscades per l'artista, ajuden a escenificar, una vegada més, el lligam cultural amb l'antiga civilització. Aquest exercici, però, només és possible quan al darrere d'una obra hi ha un “noucentista militant” que es deixa seduir per les formes de “la flama antiga”, quan l'home que va dibuixar la Venus d'Empúries manté inalterable aquest referent com a base de la seva creativitat.

7.10- Breda, el poble

Entre els tres pins que hi ha a la banda dreta de la pintura, veiem com les ones es trenquen contra les roques de la costa. Damunt del penya-segat, Aragay pinta un poble. A *Vacances* no hi podia faltar la imatge del poblet a la vora del mar, una de les representacions emblemàtiques de la iconografia noucentista, que en reforça el caràcter mediterraneista i honora el marc escènic que Xènius havia escollit, també, per a la seva obra fonamental. Eugeni d'Ors havia marcat la pauta, convençut que la millor localització per desplegar les excel·lències i els encants de la *Ben Plantada* havia de ser un indret de la costa, en aquest cas, molt probablement, inspirat en Cadaqués. Malgrat tot, el poble d'Aragay s'escapa de l'estereotip d'una vila marinera de cases blanques que miren al mar: en el poble d'Aragay no hi ha platja, ni barques, ni xarxes, ni pescadors. L'artista, però, té motius per defugir d'aquesta representació arquetípica. S'estima més fer una interpretació de Breda, el poble de la seva mare, un municipi de tradició terrissaire a la falda del Montseny, on passava els estius i on no trigaria a instal·lar-se definitivament.

Aragay va pintar el poble de Breda prenent com a elements de referència els edificis arquitectònics més destacats, com ara l'església, el campanar, l'ajuntament o alguna de les cases més singulars. A partir d'una aproximació a l'entramat urbà i situant aquests edificis més emblemàtics en el lloc que els correspon, aconsegueix que el conjunt s'identifiqui ràpidament amb Breda (fig. 48).

Vacances va ser pintat íntegrament a l'estudi de l'artista, situat al carrer Urgell de Barcelona. Per tant, Aragay podia haver pintat el seu poble d'estiueig a partir d'alguns apunts, dibuixos anteriors, fotografies, postals i, sobretot, inspirat pels records i ajudat per la imaginació. Aragay coneix bé el poble i la seva gent, les cases, les places i els carrers, els horts, els camins i els racons. L'havia pintat dotzenes de vegades i en coneixia de memòria els trets més significatius. Així, en repassar els seus treballs és fàcil adonar-se que la imatge de Breda s'havia convertit en un altre dels temes recurrents que repetirà en molts dibuixos, pintures, aiguaforts o ceràmiques (fig. 50 i 51).

En la representació de *Vacances* es destaca la part monumental més emblemàtica del monestir benedictí de Sant Salvador de Breda, que està formada, bàsicament, per l'església gòtica, construïda entre els segles XIV i XVI, i el campanar romànic d'estil llombard del segle XI. A pocs metres del campanar que van aixecar els monjos benedictins, hi ha el campanar de l'antiga església de Santa Maria, conegut com "el campanar de les hores". És de secció octogonal, rematat amb un tram de secció més reduïda i coronat amb una estructura de ferro que actua com a suport de les campanes. Va ser construït al segle XVIII, en una de les diferents intervencions que ha sofert l'antiga església parroquial de Breda. Després de la desamortització aquest edifici va ser convertit en la seu de l'Ajuntament. Els dos campanars, que dibuixen la línia del cel de Breda, són elements patrimonials ben singulars en el paisatge urbà de la vila. Aragay pinta aquest conjunt de forma, gairebé, literal. El turonet que hi ha darrere del campanar romànic recorda l'autèntic teló de

fons de l'edifici i, fa pensar, a més, en la vall de Breda, completament encerclada de muntanyes. Ocupen un lloc destacat els arcs de la façana oest de Can Callís, el malaurat edifici que va ser enderrocat durant els anys vuitanta del segle XX. Recordem que Aragay havia pintat aquesta casa el mateix any 1923, en l'obra titulada *Els casals* (fig. 10), un dels millors olis de l'exposició. Davant del conjunt monacal i a prop de Can Callís, hi endevinem el mur d'un mirador anomenat popularment "la Miranda", que s'alça damunt dels horts on hi ha un antic molí que s'utilitzava en època monacal. Així, amb la representació d'aquests elements (fig. 49), Aragay s'esplaia en un dels temes preferits i que mai no es cansarà de pintar.

Aquesta identificació és, certament, un tema secundari, que cal valorar en un context general i no tant pel que es desprèn de la pròpia localització. Malgrat tot, la crítica de 1924, havia fet algun intent d'aproximació al fragment cometent algunes imprecisions descriptives. Així, Lluís Folch, des del *Diario de Barcelona*, contagiats per l'eufòria renaixentista d'Aragay, confon l'estructura de ferro que sosté les campanes del "campanar de les hores" amb una inexistent "soberbia cúpula".³⁹

"... a la derecha floreciendo en el cabo que cierra la cala, una villa, de abolengo románico por su campanario y de buenos recuerdos renacentistas por la soberbia cúpula que domina las construcciones del burgo."

Com ja hem apuntat, aquesta identificació amb Breda no transcendeix directament en l'obra; l'autor podria haver-se inspirat en qualsevol altre indret sense que això en modifiqués el sentit. Malgrat tot, però, Aragay sentia la necessitat de representar Breda i no un altre lloc. La imatge del poble li retornava els millors records de la infantesa i de la joventut, era una imatge viva, entranyable, que es reflectia de forma impulsiva en moltes de les seves obres. De ben segur que aquest sentiment té molt a veure, per exemple, amb l'experiència de Picasso a Horta de Sant Joan i a Gósol, amb la fascinació de Joan Miró per Montroig del Camp o amb el fort lligam de Salvador Dalí amb Cadaqués i Port Lligat, per citar-ne alguns exemples paradigmàtics. No és estrany, doncs, que de forma més o menys explícita, un artista plasmi en una tela els vincles més emotius d'identificació amb el paisatge, d'amor a la terra, d'arrelament al país.

La vinculació d'Aragay amb Breda s'evidencia en l'obra artística, però també en alguns dels seus textos. Recordem, si més no, les ratlles inicials del *Diari* del viatge a Itàlia, en les quals Breda apareix com la primera evocació nostàlgica del manuscrit. Durant el trajecte en tren cap a Gènova, després de sortir de Barcelona, Aragay escriu:⁴⁰

"Quant el tren passava per Breda, vareig sortir a la finestra per despedirme d'aquest poble de la vall del Montseny ahont tantes hores felices hi he passat de noi i de jove. Cercava amb els ulls un conegut per saludarlo, per despedirme, tenia i tot el mocador a la ma. Pro en el pas dels expressos l'estacio es

³⁹ FOLCH, Lluís: *Diario de Barcelona*, 8 de maig de 1924.

⁴⁰ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Gènova, 15 d'abril de 1916.

deserta. El quefe de la estacio va donar pas al tren amb la seva bandera vermella i jo vareig donarme per despedit. Hauria volgut deturarme i anar fins a nel poble per veure els meus parents pro l'expres no's detura. Moltes altres vegades s'em presentava la idea de deturarme per fi he reaccionat i no he pensat mes en el que deixava, sinó en el que cerco". (15-IV-1916)

Més enllà d'aquest fet, però, la imatge de Breda a *Vacances* cal emmarcar-la en un context més general, cal donar-li una dimensió més àmplia i defugir del localisme i de l'anècdota. Així, el petit poblet, ubicat a la part més alta, damunt del penya-segat, esdevé una metàfora del país. El país està per damunt de tot. Allò que buscava l'artista, des d'un punt de vista més "universal", ho podem associar, ben segur, a la tradició històrica, artística, cultural o artesana que ha anat forjant Catalunya al llarg dels segles. Així, el campanar romànic, l'església gòtica, l'altre campanar d'època barroca, els casals dels indians o les casetes dels terrissaires esdevenen la síntesi d'un país que s'ha configurat atent als grans esdeveniments culturals i artístics d'Europa i amb la Mediterrània als peus, com un fonament essencial de la nostra civilització i com a principal transmissora de valors.

7.11- El grup del temple: la pervivència del classicisme com a model estètic de referència

Amb la representació del temple, Aragay expressa amb més força que mai, la voluntat de pervivència del classicisme com a model artístic de referència (fig. 52). És la síntesi d'un ideari; és la reivindicació estètica de la bellesa; és la primacia de l'ordre, la mesura, l'harmonia, l'elegància. Així, l'artista visualitza un pòrtic de columnes corínties, deixant fora del quadre la resta del suposat edifici. Cada columna reposa damunt d'una base circular amb una peanya de secció quadrada. El fust és estriat, format per cinc blocs –suposadament de marbre– i rematat per capitells daurats i esculpits amb tres nivells de fulles d'acant. La cornisa també és daurada i d'exquisida decoració.

Aragay, però, més enllà d'una al·lusió directa a l'ordre arquitectònic, vol recrear un instant imaginari del passat. L'artista no en té prou amb aquest testimoni "material" i torna a la vida sis personatges de l'època que situa sota el pòrtic. Retornar a la vida allò que forma part del passat no és altra cosa que una fórmula de reafirmació, en la qual es presenta el classicisme com una norma vàlida també per al present. Aragay ja havia introduït aquest joc en altres ocasions, on allò material o allò que forma part del passat pot esdevenir quelcom viu i ple de significat. Així, per exemple, en el llibre de poemes *Itàlia*, Aragay ens parla del patrimoni de la ciutat de Roma com una cosa viva, on els murs i les pedres ens expliquen el passat o tal com diu: "parlen de coses llegendàries". Aragay expressa la fascinació de revivre el passat entre les restes d'un llegat mil·lenari, que és l'essència del seu ideari artístic i que, per això, el veu i el vol més viu que mai. La Roma antiga sempre està per sobre de la Roma del present, allò que pertany a la tradició clàssica preval per damunt de qualsevol altra manifestació artística i, fins i tot, assegura, que "les pedres semblen més vives que la gent". És a dir, el passat és més viu que el present.

Recordem uns versos del poema dedicat a la ciutat de Roma⁴¹, en els quals Aragay expressa aquest sentiment:

“Veuríem allà viure les pedres solitàries,
amb un respir tan clar, tan pur, i tan potent
que els murs volen parlar de coses llegendàries
i les pedres us semblen més vives que la gent”.

És en aquest sentit que Aragay, a *Vacances*, desenterra un bocí de vida de l'antiguitat convertint el passat en present. Aquest exercici ha de donar una “projecció d'eternitat” al llegat grecoromà i evitar, així, que resti sepultat i oblidat en el passat o quedi eclipsat per les noves propostes d'Avantguarda. El temple corinti i els sis personatges donen a l'obra d'Aragay aquest alè d'eternitat que l'artista cerca per completar el seu programa. L'any 1916, durant l'estada a Roma, Josep Aragay rep una carta de Jaume Bofill i Mates on apareix dues vegades aquesta voluntat de “projecció d'eternitat”, referint-se, és clar, als valors immortals del classicisme estètic.⁴²

“Per la última veig que seguiu en plena embriaguesa d'art italià. Ara sou a Roma. El llegat romà pren sense violències en l'esperit de la gent de Catalunya que és una mena de fiola pel seu seny i altres coses, d'aqueixa Ciutat Eterna en l'ordre de la naturalesa i de la gràcia. Un esperit selecte i puixant com el vostre en rebrà d'aqueixa projecció d'eternitat una saludable influència.”

Les paraules de Bofill i Mates transmeten l'esperit de pervivència que ha de tenir l'art italià; un art que ens ve del passat i que ha de funcionar com a model d'influència per a les propostes creatives del present i del futur. Així, l'art de la “Ciutat Eterna”, de la ciutat on “les pedres semblen més vives que la gent” ha de ser la norma i el mirall dels artistes. Certament, tal com escriu Jaume Bofill, l'esperit d'Aragay va viure, davant de tanta bellesa, una autèntica “embriaguesa d'art italià” que podríem traduir, perfectament, com una mena de “síndrome d'Stendhal”. El poeta ja augurava que aquesta embriaguesa exerciria la “saludable influència” que Aragay demostrarà, anys més tard, en els versos d'*Itàlia* o a les pinzellades de *Vacances*.

La fórmula que utilitza Aragay per mostrar el llegat artístic de l'antiguitat com una cosa viva es concreta de forma extraordinària amb la presència de la jove del vestit llarg que apareix entre les columnes del temple, a la part alta de les escales (fig. 53). La jove es desmarca de la resta de figures que hi ha a sota del pòrtic. La bellesa i l'elegància de la dona es fusionen amb l'arquitectura de les columnes. Així, aquesta figura solitària i misteriosa, més integrada al treball de les columnes que no pas al grup de personatges, se'ns presenta com una al·legoria de l'ordre arquitectònic.

El cos de la dona, estilitzat i esvelt, està en perfecta harmonia amb els cànons que exigeixen les traces dels dos elements de suport que flanquegen la figura. Els plecs del vestit, que segueixen una rígida alineació vertical, sintonitzen amb les estries de les columnes; els peus coincideixen amb les dues bases, i els

⁴¹ ARAGAY, Josep: *Itàlia, poemes. Roma*. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1918, pàg. 15.

⁴² Tarja postal de Jaume Bofill i Mates a Josep Aragay. Barcelona, 29 de novembre de 1916.

fusts acanalats comencen, justament, on acaba el llarg vestit de la noia. L'alineació en perspectiva, entre el punt d'arrancada de les columnes i la part baixa del vestit, reforça, encara més, la integració de la dona en el conjunt arquitectònic. L'únic element que distreu, mínimament, la construcció uniforme de la figura és la mà de la noia, que contrasta amb els tons més foscos de la roba. Malgrat la insignificància del detall, Aragay compensarà el petit destorb cercant una analogia amb la primera columna, on la mà d'un noiet s'interposa, també, en el camí de les estries. La perfecta harmonia entre natura i arquitectura s'estableix, finalment, entre els rínxols rossos de la jove i els daurats capitells d'ordre corinti.

La integració d'aquesta figura en l'arquitectura del temple no és un fet casual, ni original, ni únic. Així, Aragay, amb aquest exercici, ens torna a situar al cor d'Atenes, a l'epicentre cultural i artístic del classicisme grec, on la jove de les columnes té un clar referent a l'Herecte de l'Acròpolis. En aquest edifici, sis escultures de sis dones joves actuen, també, com a elements de suport en el pòrtic de les *Cariàtides*. D'aquesta manera, s'estableix una relació inevitable entre les estàtues jòniques de l'Herecte i la representació de la figura que Josep Aragay pinta, discretament, com si fos una columna. Podríem dir, per tant, que la font d'inspiració de l'artista noucentista tenia molt a veure amb la pràctica utilitzada a la Grècia de Pèricles, durant el segle V aC, on la fusió entre arquitectura i escultura havia donat resultats tan espectaculars com el de les "estàtues-columna" de l'Herecte (fig. 54).

Lluís Folch, en una crítica sobre *Vacances* al *Diario de Barcelona* ja havia insinuat aquesta relació:⁴³

"Es que hay un espíritu "tout a fait" clásico informador de esta pintura; espíritu que viene informando desde tiempo y poco a poco la obra de Aragay, que inflamaba las velas de los bergantines, goletas, bricbarcas y demás veleros de los platos de antaño, que guiaba la mano del pintor por encima de la cual húmeda de sus frescos, que peina desde tiempo los rizos de las cabelleras de sus personajes, que llena de maternidad las figuras de sus nobles retratos femeninos y hace recordar ante sus figuras de doncellas aquellas otras doncellas de Karya que con su robustez como gracia sostienen el entablamiento en la gentil tribuna del Herecteón de Atenas".

En aquest sentit, Eugeni d'Ors també havia fet un exercici semblant a *La Ben Plantada*, on estableix una relació entre el cos de Teresa i el sistema de proporcions que requereix una acurada composició escultòrica o una perfecta construcció arquitectònica, a la manera de les que imperaven a l'antiguitat o de les que eren pròpies del Renaixement. Xènius, de fet, "construeix" una dona. Així, mesura, enumera, relaciona i compara les proporcions de la protagonista com si es tractés d'una escultura, de la mateixa manera que Aragay utilitza la dona de l'intercolumni per mostrar-la, també, com un exemple canònic de l'escultura. La descripció de Xènius s'adiu més a una Venus de marbre que no pas una dona de carn i ós:⁴⁴

⁴³ FOLCH, Lluís: *Diario de Barcelona*, 8 de maig de 1924.

⁴⁴ D'ORS, Eugeni: *La Ben Plantada*. Cap. II, *De la figura i condicions de la Ben Plantada*. Ed. Quaderns Crema, S.A., Barcelona, 2005, pàg. 18 i 19.

“Vet aquí, doncs, els detalls exactes. La Ben Plantada té metre vuitanta-cinc centímetres d'alçada. De terra a la cintura, un metre vint-i-cinc; seixanta centímetres de cintura enlaire. Entorn d'aqueixa inicial desproporció ditxosa s'agrupen en tot el reste de les més escaigudes proporcions. Així, el peu no és massa menut, però és fi i vivent en tota l'extensió, del taló a la punta. Els turmells pareixen tal volta una mica més amples, però és que la mitja blanca afaboreix. En el pas, s'endevinen els genolls rodons, poderosos i perfectes. I el problema d'unir les llargues viatjadores extremitats amb el tronc qui reposa sembla resolt per l'arquitectura natural, segons un amagat subtil artifici com el que el Renaixement va trobar amb la invenció de lo que s'anomenaren *duomos*.”

L'*ordre* i la *mesura* són dos conceptes fonamentals en l'ideal de bellesa de la Grècia clàssica. Els grecs s'encaren amb la realitat i descobreixen que més enllà dels canvis o les mutacions de la natura, la realitat està establerta en un cert ordre. Aquest ordre és en els cicles estacionals, en les plantes, en els animals, en les persones o en la contemplació de les estrelles. L'espectacle estel·lar, per exemple, que sembla inabastable, respon, també, a un ordre. Els grecs ordenen i classifiquen les estrelles i veuen com en aquella multitud infinita tot és al seu lloc, tot està ordenat amb un mateix recorregut circular a l'entorn de l'estrella polar. Fins i tot el moviment capriciós dels planetes i les estrelles està perfectament ordenat. Així mateix, la música, per exemple, és el resultat d'una ordenació harmònica, la qual, en sentir-la ens provoca una sensació de plaer i de bellesa. Si no es donés aquest ordre harmònic, ens provocaria rebuig. L'ordre és, doncs, fonamental en la concepció de bellesa de la cultura grega. En aquest sentit, doncs, no ens ha de sorprendre que Eugeni d'Ors acabi la seva particular visió de “bellesa matemàtica” comparant els encants de la Ben Plantada amb la música o l'astronomia:⁴⁵

“No puc dir res més, volent restar sempre en economia estreta, que si el moviment de la Ben Plantada és presidit per la Música, la gràcia de sos ulls deu caure baix la competència i jurisdicció d'Urània, musa de l'astronomia.”

Aquest ideal de “bellesa matemàtica” relacionada amb la fascinació de l'espai també va ser descrit per Eugeni d'Ors a *La Ben Plantada* quan fa referència a la bellesa dels ulls de la protagonista:⁴⁶

“Comprenc que dir de l'esguard de la Ben Plantada que és presidit per la musa de l'Astronomia, encara que sigui dir-ho tot, no és prou dir. Me fa por singularment, que la definició se doblegui a interpretacions ben errades. Pot, en efecte, entendre's que amb això se bé a comparà els ulls de l'excelsa minyona –com s'han comparat els de tantes més– a les estrelles o lluminars. I no és això. Més que no pas cap estrella, caldria en el nostre cas dur a comparança un cel enter, i no precisament un cel natural, un cel de viu en viu, baix diürn o nocturn aspecte; sinó –d'una manera estricte– *el cel d'una làmina astronòmica*,

⁴⁵ D'ORS, Eugeni: *La Ben Plantada*. Cap. II, *De la figura i condicions de la Ben Plantada*. Ed. Quaderns Crema, S.A., Barcelona, 2005, pàg. 18-19.

⁴⁶ D'ORS, Eugeni: *La Ben Plantada*. Ed. Quaderns Crema, S.A., Barcelona, 2005, pàg. 30

tal com el trobem en les atles o en els llibres que s'ocupen de la matèria. La comparació, presentada així, no s'ha de prendre com a metafòrica, sinó com òptica i com rigorosament literal.”

Els pitagòrics grecs sostenien que “tot és nombre”, és a dir, que tot es pot reduir a números. Per tant, tot allò que ens envolta es traduïble en formes geomètriques (tetraèdres, dodecaèdres...). El concepte de la mesura té molt a veure amb aquesta mirada aritmètica i geomètrica de les coses. Així, la relació de proporcions, per exemple, en una escultura, és un ordre estrictament numèric. Es tracta, doncs, d'una relació de les proporcions i no pas d'una concepció de mides. Per tant, s'estableixen una sèrie d'ordenacions matemàtiques absolutament indispensables per a l'elaboració d'una obra d'art, aplicades a l'escultura o a l'arquitectura. En una escultura, la utilització del *cànon* ens servirà per regular l'ordre interior d'un cos. Aquest *cànon* no ens ha de dir si una figura ha de ser masculina o femenina, ni si ha de portar uns o altres atributs, el *cànon* és una ordenació matemàtica en la qual s'estableix una norma, una fórmula.

Però caldrà preguntar-se, a partir d'aquests supòsits, on rau la bellesa de l'obra d'art. La bellesa està més enllà de l'amabilitat de les formes, de la polidesa dels marbres; la bellesa és en l'ordenació proporcional de diferents formes relacionades entre elles: estem parlant d'una “bellesa matemàtica”. Si apliquem aquests criteris a l'arquitectura, veurem que la bellesa d'un temple es manifesta a través de la correcta aplicació del *mòdul*, és a dir, a través d'una altra formulació matemàtica. Si l'escultura i l'arquitectura utilitzen el *cànon* i el *mòdul* per organitzar-se formalment, a la música li caldrà estructurar-se harmònicament per esdevenir bella, així com la poesia necessitarà ser elaborada a partir de síl·labes, versos i rimes. Totes les arts, per tant, estan construïdes a partir de criteris o formulacions matemàtiques del tot indispensables per assolir la bellesa formal. El càlcul esdevé l'instrument a través del qual podrem accedir a les formes belles.

Els noucentistes saben que el sistema de proporcions és fonamental en la creació artística. Cal deixar-ho clar i combatre, de passada, l'amnèsia dels nous moviments d'avançada, i servir-se dels cànons de bellesa que configuren l'estètica classicista, on allò que compta és el nombre, l'ordre, la mesura, la proporció, l'exactitud. Si Aragay fa una simbiosi entre la dona de l'intercolumni i l'ordre corinti, Eugeni d'Ors no s'està d'adjudicar el millor qualificatiu a Teresa en considerar el cos de la dona com un model hel·lènic i típicament clàssic. Així, Xènius vol que allò “hel·lènic” i allò “clàssic” inspire la moda del 1911. Una altra vegada –ara de la mà del glossador–, es presenten les formes harmòniques del passat com l'única fórmula estètica que ha de donar validesa a l'empresa noucentista:⁴⁷

“El tronc, doncs, generós i del tot hel·lènic, hauria estat excessiu en 1909, però s'escau d'acord plenament amb les modes blanques, folgades, clàssiques, hamoniosíssimes de 1911”.

⁴⁷ D'ORS, Eugeni: *La Ben Plantada*. Cap. II, *De la figura i condicions de la Ben Plantada*. Ed. Quaderns Crema, S.A., Barcelona, 2005, pàg. 19.

D'Ors estableix un paral·lelisme entre la Ben Plantada i alguns models canònics de l'antiguitat, prenent com a referent les estàtues clàssiques dels museus. Aquí, Eugeni d'Ors proclamava, també, la immortalitat d'allò clàssic. Aquesta proclama reforça, encara més, la concepció de pervivència o d'eternitat que plantejarà Aragay o Bofill i Mates o tants d'altres artistes i teòrics del Noucentisme.⁴⁸

“Folgança i escuma, al revés, no solament s'adiuen amb el cos normal de les nostres beutats típiques, mes s'adirien àdhuc amb el cos immortal de les estàtues clàssiques dels Museus. Estic segur que el blanc arranjament que lluïa a nit la Ben Plantada escauria tant a ella com a la Venus de Milo. Que potser en vida anava vestida així, i que potser se feia els vestits ella mateixa, perquè la Venus de Milo té cara de tenir molt bones mans.”

El mateix Aragay, en un poema dedicat a la ciutat de Tívoli, ja havia utilitzat aquest diàleg entre natura i arquitectura. En el poema, la descripció d'unes columnes esdevé una metàfora del paisatge, concretament, de les cascades del riu Aniene. Recordem que el desembre de 1916, durant el sojorn italià, Aragay visitava aquesta ciutat, situada al sud-est de Roma, a la riba esquerra de l'Aniene. A la banda est de l'Acròpolis, abocats al barranc per on salten les aigües del riu Aniene, hi ha els temples de Sibil·la i de Vesta que daten del segle I aC. El temple de Sibil·la és rectangular, tetràstil i d'ordre jònic; en canvi, el de Vesta és circular i amb columnes corínties. Aragay, fascinat per aquesta fusió entre natura i arquitectura, descriu les cascades de l'Aniene com si fossin columnes i en fa un símil amb les columnes “autèntiques” dels diferents temples.⁴⁹

Si veiéssiu les columnes
que la saben sostenir,
quantes hores de nostàlgia
us vindrien a entristir!
Mai no foren com són elles
ni tan belles ni gentils
les que aguanten tots els temples
en cadascun dels estils.
Car són fetes amb cascades,
com si fossin de cristall,
i aguanten tota la vila
(...)

La bellesa de les “columnes d'aigua”, és a dir, de l'espectacle de la natura, però, no superarà mai la bellesa de les columnes dels temples, que tal com diu: “mai no foren com són elles / ni tan belles ni gentils”. Aragay, per tant, quan utilitza aquesta metàfora eleva l'espectacle de la natura a la categoria artística. L'art supera la natura. Així, l'artista descriu els efectes de l'aigua de les cascades com si es tractés de columnes estriades, sense capitells, ni sòcol:⁵⁰

⁴⁸ D'ORS, Eugeni: *La Ben Plantada*. Cap. III, *De la manera d'habillament de la Ben Plantada*. Ed. Quaderns Crema, S.A., Barcelona, 2005, pàg. 22.

⁴⁹ ARAGAY, Josep: *Itàlia, poemes. Tívoli*. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1918, pàg. 19.

⁵⁰ ARAGAY, Josep: *Itàlia, poemes. Tívoli*. Publicacions de “La Revista”. Barcelona, 1918, pàg. 19 i 20.

Són sense fi, mil cascades
que baixen de dalt estant,
des de sota de les cases
sospeses com un encant;
sense capitells ni sòcol
i estriades gentilment
com si fossin pentinades
amb una pinta d'argent.
I Tívoli damunt d'elles
–les columnes de l'encís–
esguarda la vall romana
feta de planys i or macís,
(...)

Podríem plantejar, per tant, aquesta metamorfosi de l'aigua de les cascades convertida en columnes, com una prefiguració del recurs que Aragay utilitzarà a *Vacances* –cinc anys després–, quan la presència de la dona que apareix entre les columnes suggereix, també, un element de l'arquitectura del temple. Un dels actius patrimonials de Tívoli és la Vil·la Adriana, que es va construir entre el 118 i el 133 per ordre de l'Emperador Adrià, gran entusiasta de la tradició hel·lenística. Cal destacar, més enllà de la pròpia arquitectura de la vil·la, les escultures que formaven part del conjunt, entre les quals hi havia les “Cariàtides del Canope” (fig. 55), que són una imitació de les de l'Herecte atenenc, així com d'altres còpies originals de Fídies i Policlet. La presència de les “Cariàtides romanes” podia haver inspirat, també, d'alguna manera, la fórmula utilitzada a *Vacances*, on la dona de l'intercolumni del temple es converteix en una interpretació de l'original composició de l'Acropolis grega.

En aquest mateix sentit, quan Joaquim Sunyer pintava la famosa *Pastoral* (1911), l'artista fusionava, en aquest cas, el cos un d'una dona nua amb el paisatge. Així, les corbes de la dona es confonen amb l'orografia suau i sinuosa d'uns turons discretament poblats per pins i garrofers. El mediterraneisme i l'arcaisme de Joaquim Sunyer, inspirat bucòlicament sota les influències de Cézanne, no va deixar indiferent ni la militància noucentista ni tampoc els qui no s'ajustaven, estrictament, als perfils definidors de la doctrina orsiana. Joan Maragall, un dels poetes més significatius del modernisme, elogiava aquesta pintura i definia aquella dona nua, ajaçada entre els xais com a “carn del paisatge”.⁵¹

“Me pareció encontrarme en una encrucijada de nuestras montañas, de estos montículos tan característicos de nuestra tierra catalana, áspera y suave al mismo tiempo, simplemente enjuta, como nuestra alma. Y que el aire estaba tan limpio que el paisaje parecía sin atmósfera, sin distancias, y que por tanto todo parecía tocarse: ver las montañas era tocarlas; el relieve del suelo se nos metía en el alma, y nos sentíamos dentro de la caricia de sus líneas, la morbidez de su masa, y hasta el vaho del terruño. Y como sucede siempre que tenemos una sensación así fuerte de un paisaje, que sentimos enseguida la

⁵¹ MARAGALL, Joan: *Impresión de la exposición Sunyer, “Museum”* (Barcelona), 28 de abril – 15 de julio, 1911, pàg. 256- 259.

misteriosa afinidad de nuestra naturaleza con la tierra y empezamos a amarla con voluntad creadora (...) He aquí la mujer en la *Pastoral* de Sunyer: es la carne del paisaje: es el paisaje que, animándose, se ha hecho carne. Aquella mujer allí no es una arbitrariedad, es una fatalidad: es toda la historia de la creación; el esfuerzo creador que produjo las curvas de las montañas no puede detenerse hasta producir las curvas del cuerpo humano. La mujer y el paisaje son grados de la misma cosa.”

Així, per aquesta regla de tres, si la pastora de Sunyer simbolitza l'encarnació del nostre paisatge, la jove de les columnes de l'Aragay esdevé l'encarnació i la pervivència de l'estètica classicista. L'impacte de l'obra de Sunyer, considerada com un dels emblemes estètics de Noucentisme, coincideix amb l'essència conceptual i iconogràfica que donarà sentit, també, a l'obra d'Aragay.

Pel que fa a la resta de personatges que configuren l'escena del temple corinti, hi ha algunes qüestions dignes de ser comentades. D'entrada, la dona del mocador blanc al cap, que té cura d'un noiet, ens faria pensar en la típica “maternitat”, un dels recursos més habituals de la iconografia noucentista. Pensem, però, per diversos motius, que aquesta no era la intenció de Josep Aragay. La dona que s'ajup al costat del nen, sota el pòrtic, llueix un rellotge de polsera al canell de la mà dreta (fig. 56). El recurs del rellotge, que simbolitza aquesta comunió entre modernitat i antiguitat, ja ha estat utilitzat a l'escena dels cavallers, en un dels palafraners. L'artista té interès a fer evident la imatge dels dos rellotges, i és per aquest motiu que el palafrener el porta al canell esquerre i la dona al canell dret. És a dir, cal que l'espectador capti la presència dels elements de contrast i es qüestioni quina és la finalitat d'aquesta dualitat entre passat i present. Així, doncs, Aragay torna a utilitzar, una vegada més, aquest element de modernitat per advertir que el classicisme ha de conviure amb la contemporaneïtat.

Els personatges d'aquesta escena dirigeixen la mirada fora del quadre. És una mirada que coincideix amb la nostra, és una mirada disciplinada, atenta, pacient; tots ells saben que davant de la tela hi ha algú que els vol *retratar*. Cadascun dels personatges mostra l'actitud d'aquell que, en breus instants, serà fotografiat; tothom ja és al seu lloc i només falta el “clic” que ha d'*immortalitzar* el moment. Josep Aragay, doncs, s'ha convertit en un fotògraf de l'antiguitat.

La dona que es troba en primer terme, amb el mocador blanc al cap, s'ajup per donar les instruccions pertinents al nen per tal que aquest pugui sortir a la fotografia i no es quedi amagat darrera de la columna. El noiet, distret en altres coses, ha de ser convençut per la dona (possiblement la dida) de la importància del moment. L'escena recorda la típica reacció infantil, on els menuts que es veuen obligats a sortir a la fotografia, acaben retratats –morts de vergonya– entre les faldilles de la mare. L'estupor del noiet del barret vermell, davant de tanta solemnitat, fa que s'amagui darrera la columna impedit que el caçador d'imatges el capti de cos sencer.

El personatge masculí, en sortir del temple, s'ha afanyat a agafar el nen més menut a coll, no fos cas que quedés tapat pels altres i no sortís a la foto.

L'home, possiblement de classe social alta, llueix una sumptuosa capa. La dona del vel negre que encara no ha travessat el llindar de la porta mira el fotògraf de reüll i, qui sap si fa uns instants, li ha confiat l'infant al marit per tal que el mostri ben amunt. Cal dir que Joaquim Folch i Torres, en una crítica a la *Gasetta de les Arts*, destacava la figura femenina que hi ha sota el llindar de la porta com la més viva, la més bategant i la més humana de tota la composició.⁵²

Cal insistir, doncs, que el posat dels retratats no és característic d'aquells que han passat hores davant del cavallet d'un pintor. L'exemple més clar és el de la dona que reté, només per un moment, el noi del barret vermell: és una acció que preveu una feina ràpida. En aquest cas, l'artista no podrà ser mai un pintor, que necessita hores de preparació i requereix la paciència dels models. El fotògraf, en canvi, pot fer la feina en un espai curt de temps. Caldrà, per tant, preguntar-se que és allò que persegueix Aragay quan pinta aquestes figures com si fossin fotografiades.

L'estratègia de l'artista torna a suggerir una forma moderna de representació inspirada en el passat. Així, els "antics protagonistes" es col·loquen de "forma moderna" davant de l'artista, i aquest immortalitzarà el moment com si l'eina de treball fos una càmera fotogràfica i no pas el pinzell o una paleta de colors. Aragay lluita per tal que aquest plantejament deixi de ser un anacronisme. Aquest joc entre passat i present no cerca res més que el retrobament definitiu d'unes arrels, d'un model artístic, d'un referent cultural. Si podem fotografiar l'antiguitat vol dir que aquest model forma part del present i que, per tant, és quelcom viu, i té plena vigència en el panorama cultural de l'època.

En una visió més generalitzada, podríem dir, també, que el temple d'Aragay sembla "acabat d'estrenar" i els personatges del pòrtic feliços entre els marbres de l'edifici. Aquest doble component atorga a l'escena una càrrega simbòlica que va més enllà d'un estricte homenatge al classicisme. Així, en mostrar un edifici clàssic, ple de gent i amb tot el seu esplendor, l'artista s'allunya, novament, de qualsevol connotació que es pugui associar amb l'estètica romàntica, on els edificis en ruïnes captiven només la mirada nostàlgica de personatges solitaris. La proposta d'Aragay es torna a desmarcar de la típica atmosfera dominada pels paratges boirosos on les pedres apareixen entre matolls o males herbes, castigades pels anys o derrotades per les gestes heroiques. La proposta d'Aragay dignifica l'arquitectura, l'allibera d'inútils estigmes i omple de vida uns personatges que reivindiquen la vigència del classicisme i presumeixen d'un passat tan "modern".

Cal que aquesta voluntat de pervivència guanyi credibilitat i és per aquest motiu que, com ja s'ha dit, l'escena del temple és ubicada just al darrere dels joves de la motocicleta. Així, la representació de la motocicleta –que és l'element més "modern" de la pintura– i la representació del temple –que n'és l'element més

⁵² Joaquim Folch i Torres va dir que els personatges de *Vacances* no bategaven, no semblaven humans. Folch assegurava que en aquesta pintura només semblaven vius el mar i la dona representada sota la llinda. En referència a aquesta figura el crític va escriure: "On aquest sentit de l'humà s'hi sent més, és en la figura darrera del grup que està sota el porxe. Aquella testa de dona que està al dintell del portal (no sota les columnes, sinó al dintell de la porta) inicia quelcom del que volem dir". Vegeu FOLCH i TORRES, Joaquim: *Gasetta de les arts*, maig de 1924.

“antic”– són tan a prop per reafirmar, encara més, la prevalència indiscutible dels antics valors. En aquest sentit, doncs, tampoc no és estrany que a l'altra banda de la pintura els “cavalls del Partenó” tornin al trot com si els anys no haguessin passat.

7.12- La crítica

El 8 de maig de 1924, en un article al *Diario de Barcelona* signat per Lluís Folch, arran de l'exposició de les Galeries Laietanes, es destaca Josep Aragay com un dels millors ceramistes del moment. Amb aquest reconeixement l'autor del text transmet allò que, justament, molts dels seguidors d'Aragay van trobar a faltar en aquella exposició, la ceràmica.⁵³

“Este artista, que fue uno de los primeros decoradores de cerámica del renacimiento de nuestro arte, ofrece su obra artística al público en el salón grande de las Galerias Laietanas sin exponer ni una sola cerámica ni un solo proyecto para cerámica.”

Folch, per tant, comença l'article amb un elogi i un retret. El retret no és estrany, ja que el públic d'Aragay volia recordar, per exemple, l'èxit de la magnífica exposició de ceràmica que l'artista havia fet a les mateixes Galeries Laietanes nou anys abans, al costat del seu mestre, el ceramista sabadellenc Francesc Quer. En aquella exposició s'havia marcat un precedent, s'havia deixat el llistó ben alt. Narcís Comadira –molts anys després– en un article a *El País* qualifica les ceràmiques de l'exposició de 1915 com a “obres d'art absolutes”:⁵⁴

“El 1915 va exposar a les Galeries Laietanes un conjunt de ceràmiques que sobrepassen la seva destinació decorativa per convertir-se en obres d'art absolutes. La manera de dibuixar d'Aragay troba en el pinzell i en les tonalitats del blau amb què dibuixa sobre l'engalba un altre mitjà on donar el millor d'ell mateix. Són peces rotundes, de veritat magnífiques.”

Potser sí que l'absència de ceràmica va fer arronsar el nas d'alguns, però el veritable detonant de l'exposició va ser justament *Vacances*. Folch reconeix que la presència d'aquella tela de grans dimensions no havia deixat indiferents els visitants de les Laietanes.⁵⁵

“En cambio, hay un cuadro que es “el cuadro” de esta exposición y que discutido o no, señala un mojón en la carrera de su autor, y hará recordar esta su actual exposición. “Vacances” se titula y es una tela de una docena de metros cuadrados. Quisiéramos disponer de tiempo y de espacio para describir en detalle este cuadro que nos ha hondamente impresionado.”

Aragay, per tant, havia sorprès doblement un públic fidel i ben acostumat, que esperava veure Aragay fent d'Aragay; però que es va trobar sense ceràmica i

⁵³ FOLCH, Lluís: *Diario de Barcelona*, 8 de maig de 1924.

⁵⁴ COMADIRA, Narcís: *Aragay a Breda*. Dins la secció titulada “Composicions de lloc” del diari *El País*. Dijous, 13 d'abril de 2000.

⁵⁵ FOLCH, Lluís: *Diario de Barcelona*, 8 de maig de 1924.

davant d'una tela estranya, diferent i sorprenent, que eclipsava totes les altres. Com era d'esperar, el centre d'atenció i el punt de mira de la crítica va ser, precisament, "el cuadro". Així, Lluís Folch també vol deixar clar que aquesta pintura marca un abans i un després en la trajectòria de l'artista en dir-nos que *Vacances* "señala un mojón en la carrera de su autor". Aquest "mojón" no és res més que la constatació definitiva d'un canvi d'estil. És a dir, *Vacances*, és el punt culminant del procés d'italianització de la seva pintura.

Avui, amb tota la perspectiva històrica, hem anat situant aquesta obra, poc a poc, en el lloc que, probablement, li correspon. Si bé, però, des d'un vessant estrictament "tècnic" continua grinyolant, hi ha una opinió generalitzada que considera *Vacances* com una pintura emblemàtica, significativa, útil. Quan Ainaud de Lasarte⁵⁶, en una visita al Museu Municipal Josep Aragay, qualificava *Vacances* com l'obra més representativa del Noucentisme, sabia molt bé que aquesta era una pintura carregada de simbologia i imprescindible per visualitzar l'essència iconogràfica del moviment. A *Vacances* hi és gairebé tot. *Vacances* és un llibre obert, didàctic i ambiciós, que resumeix –segurament com cap altra obra– el codi ètic i estètic del Noucentisme. Tal com diu Narcís Comadira: "*Vacances* ha resultat ser un gran document". Comadira, però, sap que *Vacances* funciona més com a "document" que com a "pintura":⁵⁷

"A partir de 1918, va ser el moment de la segona generació noucentista. Va ser el moment d'Obiols. Aragay que es va voler reciclar italianitzant-se, es va perdre. Una enorme pintura, *Vacances*, exposada el 1924, va ser la riota de gairebé tothom. No és pas una gran pintura, cert, però ha resultat ser un gran document".

Certament, el 1917 acomiada la millor etapa del Noucentisme. Hi ha moltes frustracions, com ara el conegut i polèmic episodi en el qual Puig i Cadafalch obliga Torres-Garcia a abandonar la composició mural que està pintant per al Saló de Sant Jordi i que era un encàrrec de Prat de la Riba. No és estrany, doncs, que els "hereus" de Prat de la Riba no fessin cap encàrrec a Aragay en aquest sentit en arribar d'Itàlia aquell mateix any, malgrat que l'objectiu principal del viatge fos l'estudi de la pintura al fresc. La "torna", tal com ja hem explicat, va ser la decoració ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona. Així i tot, les rajoles de la font –avui considerades com una de les principals obres del Noucentisme– tampoc no van agradar a tothom. Només cal recordar, en aquest sentit, els articles publicats per Romà Jori o per Feliu Elias carregant durament en contra d'aquesta obra.

Donades les circumstàncies i vist el panorama, Aragay podia haver seguit, per exemple, l'estratègia de Torres-Garcia, que va saber donar un tomb radical a la seva obra. Torres-Garcia, el gran pintor de matriu classicista, pujava al tren

⁵⁶ Durant l'acte d'inauguració del Museu Municipal Josep Aragay de Breda, J.M. Ainaud de Lasarte, essent aleshores director del MNAC, va fer aquesta afirmació en el discurs inaugural. Marcel·lí Trunas recull aquest comentari en una biografia sobre Aragay on diu: "... el també director del Museu d'Art de Catalunya J. Ainaud de Lasarte digué: "*Vacances* és l'obra més representativa del Noucentisme." Vegeu TRUNAS, M.; NASPLEDA, J. a "Josep Aragay. Notes per a una biografia" dins de *Jospe Aragay, Pintura Bíblica*. Ed. Parròquia de Breda, Palahí Arts Gràfiques, SC, Primera Edició, octubre 1991, pàg.21.

⁵⁷ COMADIRA, Narcís: *Aragay a Breda*. Dins la secció titulada "Composicions de lloc" del diari *El País*. Dijous, 13 d'abril de 2000.

dels nous temps i, malgrat les adversitats, explorava les noves formes d'expressió de l'art d'avançada. Aragay, tossut, volia redreçar un camí tortuós i difícil. Aquest redreçament radical de signe italianitzant no arriba, creiem, en el millor moment. En qualsevol cas, no podem obviar que esdevé un element de contrast davant de les noves propostes, les noves exposicions, les innovadores iniciatives de l'art d'avantguarda que, en bona part, havien arribat de la mà dels artistes estrangers refugiats a Catalunya, a causa de la Primera Guerra Mundial. És per aquest motiu que podríem parlar del “problema” d'Aragay com una qüestió d'adaptació i de reciclatge. Comadira ho diu molt bé: “Aragay que es va voler reciclar italianitzant-se, es va perdre”. Qualsevol altre opció, però, hauria estat una renúncia, una deserció, una traïció a Itàlia. A la Itàlia antiga, és clar.

Per tant, les dues obres més emblemàtiques de Josep Aragay, *Vacances* (1923), i la decoració ceràmica de la font de Santa Anna de Barcelona (1918) ens arriben després de la “deflació” de 1917 que és, justament, l'etapa més italianitzant de l'artista. Paradoxalment, doncs, els dos treballs fonamentals d'Aragay es realitzen en un context artístic i cultural on comencen a canviar moltes coses i en el moment que l'artista experimenta el canvi d'estil més polèmic, menys acceptat i, a criteri de molts, tècnicament menys reeixit.

Vacances, però, havia sorprès. Aquesta pintura –tan infinitament qüestionada– havia despistat més d'un entès i havia provocat contradiccions prou evidents entre els mateixos crítics, fins al punt que un mateix aspecte de l'obra podia ser tractat en termes absolutament contraris. Així, en una crítica a la *Gasetta de les Arts* escrita per Joaquim Folch i Torres, després de l'exposició de les Laietanes, i en referència a *Vacances*, es qüestionava la versemblança dels personatges, assegurant que aquests no bategaven, que eren figures sense vida:⁵⁸

“... ha pintat ara una gran tela, que volia pit i que ha reeixit en moltes bandes; però en la seva tela hi ha el gran inconvenient d'un propòsit massa gros pels resultats que ha aconseguit, i naturalment, hi ha fallides. La principal fallida, és que en aquesta obra, plena, pesanta gairebé d'encís decoratiu, s'hi troba massa estil i s'hi sent a mancar la veritat. Les seves figures, el seu paisatge es mou, però no palpita. Únicament la mar palpita. La mar del fons és viva, i si una de les seves figures fos tant viva com aquella aigua que ha pintat, tindríem una gran conquesta aconseguida.”

Cal dir, doncs, en aquest sentit, que Joaquim Folch i Torres no utilitzarà, per exemple, els mateixos criteris que defensa Lluís Folch en una crítica feta al *Diario de Barcelona* quan analitza aquesta mateixa qüestió. Lluís Folch a banda d'elogiar l'aplicació d'una pinzellada subtil, destaca l'expressió, la construcció, el moviment i la vitalitat dels diferents personatges:⁵⁹

“Cabré también hablar de la técnica de este cuadro, de esa sutilidad de pincelada de Aragay, de esos ojos punzantes y serenos a un tiempo, de cómo están hechas esas frondosas cabelleras, de cómo los cuerpos palpitan bajo las

⁵⁸ FOLCH i TORRES, Joaquim: *Josep Aragay a les Galeries Laietanes*. Publicat a la *Gasetta de les Arts*. Número 1, maig de 1924, pàg. 6.

⁵⁹ FOLCH, Lluís: *Diario de Barcelona*, 8 de maig de 1924.

vestiduras, y de este movimiento de todas las figuras en el que parece haberse presenciado la actitud que adoptará en el momento siguiente.”

Els dos crítics, per tant, es contradiuen. En contrastar els dos articles, doncs, ens adonem, ràpidament, d'un problema de coherència en l'anàlisi. Així, en llegir el text de la *Gasetta de les Arts* el lector tindrà la percepció que els personatges de *Vacances* són poc creïbles: “les seves figures, el seu paisatge es mou, però no palpita”. L'article de la *Gasetta* descriu unes figures sense ànima on, fins i tot la mar, sembla més viva que els propis personatges: “si una de les seves figures fos tant viva com aquella aigua que ha pintat, tindríem una gran conquesta aconseguida”. La crítica del *Diario de Barcelona*, en canvi, afirmava que “los cuerpos palpitan bajo las vestiduras” i es refereix a “esos ojos punzantes y serenos a un tiempo” per dir-nos que la mirada d'aquells homes, dones i infants és el reflex més viu de llurs personalitats.

Aquesta contradicció (que ens ve de dues autoritats del món de l'art i la cultura) posa de manifest que *Vacances* no és una pintura fàcil; és una tela que agafada “en fred” –que, en part, és el que va succeir– pot generar opinions precipitades, polèmiques i contradictòries. Així, en contrastar el criteris d'anàlisi dels dos crítics, en un aspecte tan important de la pintura com és el tractament dels personatges, s'evidencia el grau de complexitat de l'obra. Malgrat aquesta complexitat, la crítica –com és lògic i natural– va fer la seva feina. En el terreny interpretatiu molt pocs s'hi van atrevir, però en el vessant pròpiament tècnic gairebé tothom hi va “ficar cullerada”. Tal com ja hem apuntat, l'anàlisi de *Vacances* –com la de tantes altres pintures– demanava temps, demanava distància, demanava perspectiva històrica.

Malgrat tot, Lluís Folch, conscient del canvi d'estil de l'artista, farà el possible per treure partit d'allò que pot aportar la nova tendència d'Aragay. El crític, que havia trobat tant a faltar la ceràmica a la mostra de les Laietanes, i potser també trobava a faltar aquell Aragay de traç ràpid i segur, fa un esforç per desvetllar les millors sensacions que li havia provocat aquella obra. Lluís Folch, que destaca Aragay com un home d'ofici a partir de les qualitats demostrades abans d'Itàlia, expressa la sensació de serenitat que desprèn la pintura en contrast amb l'austeritat i la formalitat d'uns personatges que es mouen d'ací d'allà, a dreta i esquerra de la pintura:⁶⁰

“Pero sería ocioso ante las consecuencias tan claras de todo ello por aquella (austeridad), por esas pupilas y por esta traza de hombre de oficio avesado a una pincelada pronta, rápida, definitiva y sin arrepentimientos, este cuadro de tal sensación de quietud, de serenidad, de magnitud espiritual en medio de tanta vida formal y de tanto movimiento.”

Rafael Benet, en una article sobre l'exposició de les Galeries Laietanes, publicat a *La Veu de Catalunya*, es tornava a referir al canvi d'estil experimentat per Josep Aragay. Benet, d'entrada, defineix la italianització de la pintura d'Aragay, com l'abandonament de la “força” que caracteritzava l'obra anterior i

⁶⁰ FOLCH, Lluís: *Diario de Barcelona*, 8 de maig de 1924.

on aflora la “gràcia” que vol sintonitzar, d’alguna manera, amb els grans mestres del Renaixement.⁶¹

“En aquesta exposició, s’accentua en la seva feina la tendència de la gràcia, abandonant un xic la pruija de la força que tant havia conreat en els seus primers temps. Podríem dir que l’Aragay, venint de Miquel Àngel i dels mestres castellans, també, se’n va cap a Rafael i cap els més purs: vers Ghirlandajo sobretot. En el sentit d’orientació estètica, l’obra actual de l’Aragay ens plau del tot.”

El crític, doncs, valora positivament aquesta voluntat de canvi, però de seguida en qüestiona els resultats, assegurant que Aragay no té una base tècnica prou sòlida per afrontar una tela tan ambiciosa com *Vacances*.⁶²

“En aquesta mena de realitzacions no hi ha manera de refiar-se de les casualitats; és aquí on es mostren explícites les caigudes, quan no es té una base tècnica prou forta”.

Rafael Benet fa evidents aquestes deficiències que, segons diu, són provocades per la manca d’ofici de l’artista. Benet explicarà que a *Vacances* hi ha errades de tota mena, com ara en la composició, en la forma o en l’anatomia de les figures. El to de l’article situa Aragay en la més absoluta mediocritat i assegura que l’artista no domina el sentit de les proporcions, ni té una base prou sòlida de dibuix.⁶³

“A l’Aragay li passa amb aquesta gran tela, el que passaria a tots els pintors de la nostra generació: on hi fracassa. Les dificultats de la composició no hi són vençudes, malgrat no haver-hi figures sinó en el primer pla; les dificultats de la forma no hi són superades ni molt menys. Per a pintar coses com les que vol pintar l’Aragay, es necessita abans que no res una base molt sòlida de dibuix, un coneixement molt exacte i molt viu de l’anatomia i, sobretot, tenir un gran domini de la proporció ajuntat a una educació profunda de la visió. La visió del pintor monumental ha de ser d’una seguretat absoluta.”

Benet ens ve a dir que l’experiència italiana de Josep Aragay ha estat poc profitosa i molt allunyada del treball dels mestres del Renaixement. Així, *Vacances* –suposadament inspirada en els models italians– no s’ajusta, ni als plantejaments dels artistes d’abans de Rafael ni molt menys als treballs del Cinc-cents italià.⁶⁴

“Nosaltres no hem tingut la sort de viatjar per Itàlia, com el nostre amic Aragay la tingué. Potser, doncs, direm una heretgia encara que ens sembli que estem carregats de raó. Els Benozzo Gozzoli, Massaccio, Piero della Francesca, etc.,

⁶¹ BENET, Rafael: *Josep Aragay*. Dins la secció “Cròniques d’Art” publicada a *La Veu de Catalunya* el 13 de maig de 1924.

⁶² BENET, Rafael: *Josep Aragay*. Dins la secció “Cròniques d’Art” publicada a *La Veu de Catalunya* el 13 de maig de 1924.

⁶³ BENET, Rafael: *Josep Aragay*. Dins la secció “Cròniques d’Art” publicada a *La Veu de Catalunya* el 13 de maig de 1924.

⁶⁴ BENET, Rafael: *Josep Aragay*. Dins la secció “Cròniques d’Art” publicada a *La Veu de Catalunya* el 13 de maig de 1924.

etc., els havem fullejat en els llibres, però ens ha semblat descobrir en la feina d'aquests grans artistes d'abans de Rafael, des dels més giottistes als més realistes, un respecte instintiu a la naturalesa jugant amb el subjectivisme. És a dir aquests grans italians han aconseguit sostenir-se amb aplom en el joc difícilíssim de moure's entre la realitat i l'ideal, fent d'aquest una superació intel·ligent, però orgànica de la realitat: la fantasia dels grans mestres que precedeixen el període, més clàssic del Renaixement com la idealitat dels Leonardo, Miquel Àngel i Rafael, està sempre ben basada en la realitat.”

Així, als ulls de la crítica, quan les conviccions d'Aragay prenen forma, es desmereix tot allò que l'artista havia receptat en els versos d'*Itàlia* o en el *Nacionalisme de l'Art*. A la pràctica, doncs, allò que havia quallat en discurs ara es perd en la forma, en la tècnica, en la versemblança, en l'ofici. Ben segur que la traducció plàstica de la “collita italiana” havia generat moltes expectatives, però els resultats no són, ni de bon tros, allò que s'esperava d'Aragay; on l'ideal o el concepte mantenen viva la flama italiana, la posada en escena esdevé, per contra, una autèntica decepció. En aquest sentit, el mateix Benet ens deia: “A la feina de l'Aragay hi sabem reconèixer una idealitat molt enlairada, però trontolla perquè no es lliga amb l'objectivitat”. Benet, però, anirà més lluny.

L'estil d'Aragay, fins feia poc, s'havia caracteritzat per un traç ràpid i enèrgic, personal i inconfusible. Aquell estil abarrocat, carregat de força, que deixava la pròpia empremta en els dibuixos i ceràmiques, ara cercava un punt de conciliació amb les formes italianes. Així, Aragay, a *Vacances*, “passa en net” l'experiència italiana i “posa en ordre” els fonaments bàsics de la iconografia noucentista. Aquest exercici, però, sembla més a prop de la “teoria” d'*El Nacionalisme de l'Art* que de la “pràctica” d'aquell que havia estat un dels millors alumnes de Francesc Galí.

Val la pena aturar-se en aquesta darrera afirmació, abans d'entrar de ple en les de les ratlles més “ofensives” de Benet, en les quals posa en dubte l'ofici de Josep Aragay. Certament, el mestre Galí –que havia alligonat els millors talents de l'època– destacava Aragay com el deixeble “més aprofitat i amb millors condicions artístiques”. Així, amb aquesta afirmació i coneixent avui la trajectòria de l'artista, es fa difícil d'acceptar que Benet en qüestioni “l'ofici” i consideri poc sòlida la “base” d'Aragay. Podríem dir, per tant, que Benet en feia un gra massa en dir que “per a pintar coses com les que vol pintar l'Aragay, es necessita abans que no res una base molt sòlida de dibuix, un coneixement molt exacte i molt viu de l'anatomia i, sobretot, tenir un gran domini de la proporció ajuntat a una educació profunda de la visió”. Cal dir, en aquest sentit, que no és el mateix posar en qüestió una pintura determinada, pels motius que sigui, que transportar “el problema” a tota una trajectòria i, el que és més greu, menystenir, en clau genèrica, la solidesa d'una tècnica, d'una formació. Malgrat tot, amb raó o sense, el crític intenta argumentar, pas a pas, la “desfeta” d'Aragay. Benet és dur i inflexible.⁶⁵

“Els seus dibuixos, fa ben poc exposats a l'Exposició de les Arts i dels Artistes, eren bocets d'al·lucinant, línies purament espirituals: el més bell de la producció

⁶⁵ BENET, Rafael: *Josep Aragay*. Dins la secció “Cròniques d'Art” publicada a *La Veu de Catalunya* el 13 de maig de 1924.

d'Aragay. Així, però, que aquestes línies, que tot just s'insinuaven en els seus apunts, es volen concretar i omplir de sang i d'anatomia, aleshores aquestes perden l'alta gràcia i resta gairebé sempre poc orgànica la realitat del volum.”

Rafael Benet posa un topall a les qualitats artístiques de Josep Aragay. El crític assegura que el seu desenvolupament artístic queda limitat al dibuix o, millor dit encara, a l'esbós. Així doncs, a criteri de Benet, Aragay se'n surt prou bé amb les seves “línies purament espirituals” (els dibuixos) que, segons sembla, són “el més bell de la producció d'Aragay” i fracassa com a pintor, ja que quan les línies del dibuixant “es volen concretar i omplir de sang i d'anatomia”, aleshores perden la gràcia, el volum, la versemblança, la realitat. La sentència de Benet, però, continua.⁶⁶

“L'Aragay, com Matisse, com tots o gairebé tots els artistes de la darrera etapa triomfa en el gargot, en ço que resta inconcret. Aragay té però, el valor de no accontentar-se de tan poca cosa, però aleshores –cal dir-ho francament– ensenya les vergonyes. Tots els pintors d'ara o gairebé tots, s'accontenten amb molt menys, s'accontenten no ensenyant-les.”

Benet es reafirma en el convenciment que la pràctica artística d'Aragay queda limitada al dibuix, però puntualitza, a més, que es tracta d'un dibuix indefinit, inacabat, sense concrecions en l'anatomia ni en el volum. Aquesta pràctica, doncs, segons el crític, no és una qüestió d'estil, sinó una “manca d'ofici”. Benet creu que Aragay no fa cas de les pròpies limitacions i s'esplaiava en una aventura on queden retratades les mancances de l'artista. Així, en paraules del crític: Aragay “ensenya les vergonyes”. En aquest mateix sentit, Rafael Benet relaciona “els gargots” d'Aragay amb els “gargots” dels pintors d'Avantguarda. Aquesta associació que, per a alguns, podria resultar un atenuant, un afalac o, fins i tot, una via d'evasió, per Aragay –evidentment– representava tot el contrari. L'admirador de Gozzoli, de Piero, de Rafael o de Miquel Àngel no es podia mostrar gens complagut en veure's comparat amb aquells artistes o amb aquells corrents artístics que tant havia criticat. Aquesta comparativa, doncs, esdevindrà un nou insult a la seva obra, al seu pensament, a la seva dignitat com a artista. La crítica de Rafael Benet havia estat, sens dubte, una de les més dures. Benet no només havia posat en qüestió l'obra més polèmica d'aquella exposició, *Vacances*, sinó que havia aprofitat aquesta pintura per posar en evidència tota una trajectòria. Aragay, en conseqüència, quedava tocat anímicament i veia com es posava en dubte el seu prestigi com a artista.

A *La Publicitat* no hi van mancar referències a l'exposició de les Galeries Laietanes ni, tampoc, és clar, a *Vacances*. Així, en un article⁶⁷ publicat el 12 de maig de 1924 es parla de l'esperit obert i receptiu d'Aragay que, segons sembla, ha estat contagiats per una voluntat tan ambiciosa que ha eclipsat la sensibilitat de l'artista. Tot apunta que aquest article signat amb les inicials C.C.

⁶⁶ BENET, Rafael: *Josep Aragay*. Dins la secció “Cròniques d'Art” publicada a *La Veu de Catalunya* el 13 de maig de 1924.

⁶⁷ Article titulat “Exposició Josep Aragay”, signat C.C., publicat a *La Publicitat*, dimarts, 13 de maig de 1924.

correspon a Carles Capdevila⁶⁸ que tenia al seu càrrec la secció de “Les Arts”. L'autor ens diu:

“El seu apetit espiritual és formidable; però l'increment d'aquesta voluntat d'absorció ha cohibit la seva sensibilitat. Àdhuc en les teles petites, en les figures i en els retrats, la sensibilitat resta sepultada per un concepte de força – força en el sentit dinàmic, o força en el sentit de sotmetre-ho tot a un estil antic determinat, si us plau per força. En aquest aspecte, l'Aragay no fa “pastitxos” d'això o d'allò altre; sinó que quan adopta una fórmula –italiana, francesa del XVIII, espanyola– sembla que vulgui dir: M'ho apropio perquè la pintura ha d'ésser això, i ho faig.”

Aquesta receptivitat, cada vegada més condicionada, sobretot, per la influència italiana, per la influència “antiga”, provoca les reaccions més polèmiques de la crítica i de l'opinió pública. Així, l'article de *La Publicitat* coincideix amb la tesi de fons que havia exposat Rafael Benet a *La Veu de Catalunya* en el sentit que la creativitat d'Aragay entrarà en un conflicte interior en voler “aparcar” la pròpia patent per conjurar-se, cegament, amb els artistes del Renaixement italià. Segons sembla, però, una cosa no lliga amb l'altra. Segons sembla, doncs, tècnicament parlant, l'estil d'Aragay –tan definit, tan acotat, tan personal, tan identificable fins aleshores– és incompatible amb la grandesa dels grans mestres del Cinc-cents o, fins i tot, amb les teles del Neoclassicisme. Als ulls de la crítica, aquesta incompatibilitat pràctica (no pas teòrica) fa que la seva pintura entri en crisi.

Així, la gran tela de “dotze metres quadrats” esdevé el punt de mira de totes les objeccions, de tots els retrets. En aquestes ratlles de *La Publicitat*, *Vacances* es considera una “provatura”, “un anacronisme”, una tela gens reeixida i plena d'errades. A més, en sintonia amb el que ja havia sentenciat Rafael Benet, es qüestiona l'ofici de l'artista, ja que per “investir una tela d'aquesta magnitud cal un alè de brau i una preparació digne d'aquest alè”. En aquest mateix article s'admet, malgrat tot, la “veritat” i la “sinceritat” de l'artista. Amb aquests conceptes es vol posar de manifest, suposem, la validesa d'un programa iconogràfic que revela tota una ideologia, que porta implícit la “teoria” més pura del Noucentisme, però que, quan vol plasmar-ho damunt la tela, Aragay no se'n surt.⁶⁹

“Ara amb l'exposició que ens ofereix a les Galeries Laietanes ens dona la provatura més enorme de la pintura moderna catalana. Una vasta composició desenrotllada en una superfície de dotze metres quadrats tanmateix és una cosa imposant. Aquí no hi estem fets; del vuit-cents ençà se n'ha perdut la mena. Per investir una tela d'aquesta magnitud i plantar-hi agrupaments de figures, i arquitectures i paisatge cal un alè de brau i una preparació digne d'aquest alè. Jo us he de dir al meu parer lleial –vos sou d'aquells homes que tenen dret a tota la veritat a la màxima sinceritat– aquesta tela “Vacances”, no

⁶⁸ Carles Capdevila (escriptor, actor i periodista) va ser nomenat redactor en cap de *La Publicitat* el 1922, arran de la catalanització del periòdic. En va ser director des de 1929 fins a la seva mort, l'any 1938. Així mateix, a *La Publicitat* tenia al seu càrrec la secció de “Les Arts”.

⁶⁹ Article titulat “Exposició Josep Aragay”, signat C.C., publicat a *La Publicitat*, dimarts, 13 de maig de 1924.

és pas reeixida, no certament, però malgrat totes les falles –n’hi ha de dibuix, de valors, de tota mena, al menys jo ho veig així– us admiro lleialment, efusivament”.

Sovint, la crítica, entre les ratlles més dures, cerca uns mots per suavitzar l’agressivitat del discurs (“us admiro lleialment, efusivament”). Malgrat aquesta estratègia d’estil, però, no podem obviar que el missatge també gaudeix d’un reconeixement implícit, avalat per un bagatge, per una trajectòria. Ningú no oblidava, és clar, l’Aragay de *l’Almanach dels Noucentistes*, ni el dibuixant del *Papitu*, ni el ceramista de la Font de Santa Anna; ni tampoc l’autor d’*El Nacionalisme de l’Art* o el dels poemes d’*Itàlia*. Tanmateix, en topar amb *Vacances* tot és desmunta, fatídicament, com un castell de cartes.

Entre els pocs elogis i els mots retrets, a més, sempre hi havia un consell per a l’autor de *Vacances*. El missatge sempre serà el mateix: caldrà guarir Aragay de “l’embriaguesa italiana”. Tothom ho veu: l’Aragay de després d’Itàlia viu en un conflicte permanent amb ell mateix. Podríem dir que la “seva teoria” ha sotmès els “seus pinzells”. Aragay, malgrat tot, portarà fins a les darreres conseqüències aquest particular procés d’italianització de la seva pintura. Aquesta advertència també es fa palesa a l’article de *La Publicitat*.⁷⁰

“... la processó va per dintre i molt sovint sota la carcassa més dura hi ha les pitjors tempestats. I per nosaltres, l’Aragay fa temps que viu en plena tempestat interior. Però l’enormitat del conflicte artístic que se li suscita dintre seu fa que tot el que surt de les seves mans sigui enorme o pel concepte o per l’execució o pel propòsit.”

A *Vacances*, la serenitat dels personatges conviu amb la calma de les aigües de la Mediterrània. Aragay, fins i tot, ha domesticat aquells cavalls plens de nervi per tal que poguessin córrer –civilitzadorament– pels frisos del Partenó, entre aquells que Fidies havia esculpit tants anys abans. L’ànima grega s’havia apoderat de totes les figures, l’esperit d’Itàlia havia segrestat el talent l’artista. L’embriaguesa italiana aflorava una vegada i una altra entre les pinzellades d’Aragay. La crítica, però, considerava que aquella embriaguesa s’havia convertit en una mena d’inconsciència que el distanciava de la pròpia mà, del propi talent. Aragay era, segons sembla, massa agosarat.⁷¹

“... crec, estic segur, que si podeu tenir la fortuna d’agafar desconfiança en la vostra força i desgavanyeu la sensibilitat que fins ara l’haveu tractada amb excessiu rigor i fins amb menyspreu, ens donareu obres d’un nervi rotundíssim en les quals tot s’ordenarà i s’animarà amb aquell ritme nobilíssim que viu dintre vostre i que espera que us torneu d’aquesta embriaguesa que sense adonar-vos-en us fa inhumà i desorbitat.”

Malgrat tot, no tothom va veure amb tan mal ull l’exposició de Josep Aragay. En un article publicat a *La Revista*, Agustí Esclasans –que comença fent una

⁷⁰ Article titulat “Exposició Josep Aragay”, signat C.C., publicat a *La Publicitat*, dimarts, 13 de maig de 1924.

⁷¹ Article titulat “Exposició Josep Aragay”, signat C.C., publicat a *La Publicitat*, dimarts, 13 de maig de 1924.

defensa de la pintura figurativa davant la pintura de paisatge— mostra la seva aprovació i admiració per les obres d'Aragay exposades a les Galeries Laietanes: la majoria eren figuratives. L'article d'Esclasans esdevé un element de contrast important que, contràriament a l'opinió més generalitzada, elogia la mostra d'Aragay i també *Vacances*. L'autor de l'article parla de la pintura figurativa d'Aragay com un pintura plena de vida, amb personatges propers i versemblants. Esclasans destaca la mirada, l'encant i la bellesa de les figures femenines que qualifica "d'Eumènides casolanes" i, després d'una mirada general i generosa de l'exposició, el crític arriba a l'èxtasi en descobrir, al fons de la sala, *Vacances*. Allò que per a alguns havia estat poc menys que un escàndol per a Esclasans esdevé una "festa":⁷²

"Quina pintura més confortable! No son pas paisatges, això, gràcies a Déu! Son homes i dones! I si algun altre paisatge hi ha, és degut a que l'autor és un home bondadós i no s'atreveix a llançar-lo a fora. Jo, ja l'hauria tret! Quadros de diverses dimensions, coneguts la major part, ens mostren les cares masculines cremades per dintre i pàl·lides de febre i agitades silenciosament pel corretjam intern dels nervis i les venes, i les bellíssimes testes femenines, de pòmuls rascats amb el paper de vidre de la passió i d'ulls de flama closa com fanalets d'alabastre tèrbol, i de cabelleres eriçades com si les gràcils retratades fossin unes Eumènides casolanes; tota aquesta petita humanitat tan normal i tan nostra però tan inconfusible ja, tan ben recreada pel pintor, que quan veiem certs homes i certes dones pels carrers i els salons, no podem estar-nos de demana'ls-hi: —Ecolti dispensi: no viu dintre d'un quadro de l'Aragay, vostè?— I al fons, alt, ample, aplomat, dominant, convençut de que té raó, el quadro pel qual es fa la festa, i que duu per nom: "Vacances".

Agustí Esclasans també farà referència a l'obra anterior d'Aragay. Contrari a l'opinió més generalitzada, el crític celebra que l'artista hagi deixat enrera el nervi i la força d'un estil que, sovint, el situava al llindar d'una tendència "neoromàntica". És a dir, allò que tothom trobarà a faltar a l'exposició de les Laietanes, allò que la majoria destaca com la millor etapa de l'artista, per Esclasans només és un estadi que Aragay, afortunadament, ja ha superat. El crític i amic de l'artista, considera l'obra anterior d'Aragay com una mena de "feina bruta" que cal fer per arribar a la plenitud de la pintura. Aquesta plenitud arribarà amb *Vacances*:⁷³

"Perquè en l'esforç tumultuós de l'Aragay que en algunes teles s'aguantava sense perdre la veu però en altres es trencava o s'escorria, jo hi veia una pruïja obstinada d'home que vol fer-s'ho tot, d'artista que vol clavar les puntes de platí al cim del parallamps del palau del seu art, i que per fer-ho comença escombrant i fregant amb sabó i sulfumant les rajoles de marbre dels soterranis de l'edifici".

L'autor de l'article qualifica Aragay com a "Home de Renaixement", el més gran elogi que havia rebut l'artista després d'haver estat acarnissat per la major part

⁷² ESCLASANS, Agustí: *L'Aragay, pintor Neoclàssic*, dins la secció "Les Arts Plàstiques", publicat a *La Revista* el novembre de 1924, pàg. 177.

⁷³ ESCLASANS, Agustí: *L'Aragay, pintor Neoclàssic*, dins la secció "Les Arts Plàstiques", publicat a *La Revista* el novembre de 1924, pàg. 177.

dels crítics. Esclasans coneix i comparteix la intenció d'un Aragay que, costi el que costi, voldrà traduir "l'esperit italià" en les seves teles. O, si es vol, més que d'una traducció podríem parlar d'una interpretació, d'una mirada particular i única, gens fàcil d'entendre per a la majoria, però que, en paraules d'Esclasans, resultava una empresa gegant i envejable:⁷⁴

"Home de Renaixement, amb tota la Itàlia a dintre i la França a fora, obstinant-se en patir el turment espiritual que va fer grans els pintors antics i no resignant-se, per això, a renunciar a la vida i a l'art modern que el volten; l'empresa és de gegant, i confesso que li tinc una mica d'enveja."

Per Esclasans, doncs, *Vacances* és el resultat d'un procés complex d'italianització, que recull els valors del classicisme, bandeja les influències del Romanticisme i dels nous corrents d'Avantguarda ("amb tota la Itàlia a dintre i la França a fora"), però que és capaç, també, d'integrar certs elements de modernitat. Aquesta integració que podria esdevenir una transgressió, conviu en plena harmonia amb les formes més pures de l'antiguitat:⁷⁵

"En les obres anteriors, el turment espiritual de l'Aragay era una aspiració d'ordre, que en "*Vacances*" comença a aconseguir-se. Hi ha en aquest quadro, una gran lliçó pels poetes: la opacitat contra la brillantor de tons. Els personatges, sobretot els joves, són ben moderns i no obstant la seva manera de vestir sembla una adaptació de vestits antics a la moda d'ara. La natura, cosina germana de l'arquitectura, sèu al seu costat i fa conversa sense barallar-s'hi ni contrapuntar-s'hi. I si a banda i banda, a la part alta, les branques d'arbre i els capitells de columna s'allarguen la mà amb una mica d'esquerperia, al bell mig del quadro mar i cel s'espongen i fan com la boca i els pulmons per on respira la composició. I els cavalls i la motocicleta, la vila i els ocells fan joc, sense repel·lir-se, amb el pont dels navilis al fons."

Esclasans contrasta la força i el nervi que caracteritzava l'estil de "l'Aragay d'abans" amb la calma i la serenitat que "l'Aragay d'ara" imposarà a *Vacances*. El "filtre italià", per tant, obliga l'artista a contenir-se, per exemple, en la forma i en l'expressivitat dels personatges. Aquest exercici de contenció és una fórmula buscada, pensada i desenvolupada damunt la tela amb totes les conseqüències. La proesa de *Vacances*, segons Esclasans, rau, sobretot, en aquesta conjunció completament harmònica entre antiguitat i modernitat, que definirà Aragay com un "veritable autor neoclàssic". Agustí Esclasans ens diu:⁷⁶

"El cas de l'Aragay, és únic en la nostra pintura, i, pel meu gust el més interessant. És un pintor de foc, d'aquells que quan ho esguerren ho esguerren del tot, i quan ho encerten, també, i això és el que ha d'ésser; un artista que bull de passió i que aprèn, dolorosament, a contenir-se; un home que s'ha proposat la unió de tot allò que hom troba d'humà en la antiguitat i la modernitat, que lentament, amb passos curts, però segurs, va aconseguint-ho. I

⁷⁴ ESCLASANS, Agustí: *L'Aragay, pintor Neoclàssic*, dins la secció "Les Arts Plàstiques", publicat a *La Revista* el novembre de 1924, pàg. 177.

⁷⁵ ESCLASANS, Agustí: *L'Aragay, pintor Neoclàssic*, dins la secció "Les Arts Plàstiques", publicat a *La Revista* el novembre de 1924, pàg. 178.

⁷⁶ ESCLASANS, Agustí: *L'Aragay, pintor Neoclàssic*, dins la secció "Les Arts Plàstiques", publicat a *La Revista* el novembre de 1924, pàg. 178.

encara que mai ho aconseguís, encara que per arribar a les obres o als fragments vius hagués de saltar per damunt de les obres i els fragments morts (pel damunt de les tombes, avant! –Goethe), i ni així li fos dat d'arribar al final del camí, no per això el seu gran esforç mancat deixaria de situar-lo entre els nostres artistes com un veritable autor neoclàssic.”

Joaquim Folch i Torres, a la *Gasete de les Arts*, també es referia a aquest “exercici de contenció” que Aragay haurà de posar a la pràctica per tal d'apropar-se a l'ordre, a la mesura i a la serenitat que exigeixen les formes i l'esperit del passat grecoromà. Aragay, per tant, a partir d'un exercici de d'autoexigència i de sacrifici, haurà d'oblidar el camí que han traçat els seus pinzells, per descobrir i concretar, a la manera antiga, l'única via, l'única forma d'expressió que en aquell moment l'interessava.⁷⁷

“Cal no oblidar que l'Aragay ha tingut tanta o més feina a desaprendre que a aprendre. S'ha hagut de treure del damunt tot el bagatge que la seva facilitat pasmosa li havia acumulat, i no oblidar sobretot que si a son temps s'hagués volgut passar fadrí en un altre ram de la pintura, ara ja seria mestre.”

Agustí Esclasans va dedicar les lletres més agraïdes a l'artista. Un agraïment, però, que arribarà un xic tard, si tenim en compte que l'article publicat a *La Revista* apareixia el mes de novembre d'aquell any 1924 i que la “tempesta” durava des del mes de maig. L'autor escriu aquest article, doncs, amb certa perspectiva, conscient que *Vacances* no havia agradat i que, sobretot, no s'havia entès. Agustí Esclasans, però, al final del seu raonament, encara farà el darrer i més gran elogi a Aragay en considerar que cap obra feta aquell any no podrà igualar *Vacances*:⁷⁸

“La seva pintura, doncs, no serà pintura per tothom, perquè encara que molta gent digui que ho entén, aquestes coses no les entén tothom. Al costat de les “Vacances” de l'Aragay, que freda, que fluixa, que aigualida la pintura d'aquest any a Catalunya! Tan aigualida, tan fluixa i tan freda com la poesia catalana d'aquest any al costat de la “Elegia” d'en López Picó...”

El mateix mes de novembre de 1924, l'amic ceramista i crític d'art, Josep Llorens Artigas, des de París, feia arribar un article a *La Revista* titulat *Les Valors espirituals de la pintura d'En Josep Aragay* en el qual reconeix que el paper de l'artista no té un encaix fàcil en aquell moment en què –tal com ja hem apuntat– les noves propostes de l'Avantguarda europea van guanyant pes dins del panorama artístic català. Llorens Artigas, però, admet que la pintura d'Aragay està exercint una via d'influència per als joves autors catalans; aquells que avui coneixem com la segona generació noucentista. Llorens Artigas ens diu:⁷⁹

⁷⁷ FOLCH i TORRES, Joaquim: *Josep Aragay a les Galeries Laietanes*. Publicat a la *Gasete de les Arts*. Número 1, maig de 1924, pàg. 6.

⁷⁸ ESCLASANS, Agustí: *L'Aragay, pintor Neoclàssic*, dins la secció “Les Arts Plàstiques”, publicat a *La Revista* el novembre de 1924, pàg. 178.

⁷⁹ LLORENS ARTIGAS, Josep: *Les Valors espirituals de la pintura d'En Josep Aragay*. Article publicat a *La Revista* el novembre de 1924.

“En Josep Aragay és, dintre la pintura de Catalunya, un cas isolat. Obrint-se pas a través de les diverses tendències que han influenciat la moderna pintura catalana, sense cap connexió aparent amb elles, la seva personalitat adquireix un valor original. L’estructuració interna de la seva obra constitueix tot un sistema capaç, com a tal, d’influir i projectar-se sobre una part de la nostra jove pintura.”

Llorens Artigas, per tant, aporta un nou element de reflexió que cal considerar. Ja ens hem referit a les darreres propostes d’Aragay, les quals no han acabat de quallar entre l’opinió més generalitzada i, com és evident, tampoc no podien convèncer els defensors i els seguidors de la nova pintura moderna. Artigas, en aquesta reflexió –publicada mig any després de l’exposició de les Laietanes–, a més de destacar “l’originalitat” de l’artista, vol posar de relleu que Aragay, malgrat tot, continua sent un referent per a aquells que cerquen una forma d’expressió cultural i artística lluny de les formulacions avantguardistes:⁸⁰

“...la seva obra pren qualitats de precursora, i aquelles mateixes característiques que per estar en ella profundament accentuades repel·leixen el contacte amb l’obra veïna i creen el seu isolament, triomfen, en canvi, atenuades en l’obra dels seus seguidors.”

Artigas explicita aquesta connexió entre Aragay i els joves pintors amb el cas de Josep Obiols, el qual és capaç d’aplicar el discurs d’Aragay a la pròpia praxis artística sense que li esclati a les mans com així li havia passat mig any abans a l’autor de *Vacances*:⁸¹

“Aquest és el cas d’En Josep Obiols, qui, acoblant a les seves excepcionals qualitats personals (...) la teoria estètica de l’Aragay, és comprès i acceptat venent l’hostilitat que aqueixa mateixa teoria crea en l’obra d’aquest darrer. I és que així com en l’obra de l’Obiols aqueixes qualitats estètiques apareixen humanitzades per una adaptació conscient i reposada sobre el fons amable i propi de la seva personalitat, en l’Aragay es presenten amb tota l’aguditat de la reacció d’on són nascudes, vives de caires i en la nua ingenuïtat de llur naixença”.

Josep Llorens Artigas es refereix a *Vacances* com aquell quadre “que tan mal parat deixaren la crítica barcelonina i els comentaris professionals”, però admet que aquesta obra ha deixat una empremta inesborrable en el record dels defensors i els detractors d’una de les pintures més polèmiques del moment. Aquesta empremta, evidentment, no és fruit d’una casualitat. L’autor de l’article –malgrat manifestar que “no s’avenen el pensar i el pintar de l’Aragay amb la nostra manera de sentir i entendre la pintura”– fa un esforç d’objectivitat i intenta posar en valor algunes de les aportacions que *Vacances* ha estat capaç de generar en l’àmbit artístic i cultural del país. Mig any després, doncs, *Vacances* continua fent forat a les pàgines de la premsa i continua inspirant la

⁸⁰ LLORENS ARTIGAS, Josep: *Les Valors espirituals de la pintura d’En Josep Aragay*. Article publicat a *La Revista* el novembre de 1924.

⁸¹ LLORENS ARTIGAS, Josep: *Les Valors espirituals de la pintura d’En Josep Aragay*. Article publicat a *La Revista* el novembre de 1924.

crítica –ara amb pretesa distància–, que fa una reflexió més serena i mesurada d'aquella obra.⁸²

“De la darrera Exposició de l'Aragay han passat ja setmanes i mesos. La passió no enlluerna ja els sentits. S'han cicatritzat les ferides que certs detalls i procediments haguessin pogut produir. En la ment dels interessats en aquest ordre d'activitats de l'esperit, resta el record del quadre. Per quin motiu aquesta impressió no s'ha esvaït? Perquè l'Aragay posseeix el do, gens comú en la nostra generació de pintors, d'infondre a les seves representacions una altiva dignitat i d'ésser original en la plasmació dels seus personatges”

Així, de tard en tard –quan Aragay ja estava “tocat i enfonsat” – van arribant les crítiques més reflexives, les opinions més meditades. L'obra d'Aragay demanava un acte de justícia, lluny de les reaccions més abrindades que, l'endemà mateix de la inauguració de l'exposició de les Laietanes, sacsejaven la integritat professional d'un artista amb un bagatge intel·lectual i amb una trajectòria artística considerables. D'aquesta manera, la reflexió de Llorens Artigas a *La Revista* suposava un contrapunt a les reaccions més airades i al pòsit que havia deixat aquell ambient tèrbol i enrarit, ja que després de *Vacances* res no semblava el mateix. Llorens Artigas, per tant, a més de considerar que els fonaments teòrics i artístics d'Aragay funcionaven com un referent per a les joves generacions de pintors, reconeix també, per exemple, l'originalitat i la dignitat de *Vacances*. Artigas assegura que els “valors espirituals” d'Aragay són la base de la seva pintura i aprofita per rebutjar algunes consideracions que, al seu parer, semblen poc rigoroses.

Els diferents articles que van aparèixer amb motiu de l'exposició d'Aragay van coincidir a destacar “l'esforç” com un dels actius més importants de l'artista a l'hora d'enfrontar-se, sobretot, a una tela de la magnitud de *Vacances*. Artigas que ja ha atorgat els millors qualificatius a l'obra d'Aragay critica aquest “elogi” que sembla escrit més com un “premi de consolació” que no pas com una qualitat: “Són aquestes qualitats i no l'esforç, que algú volgué retreure, les que fan respectable la seva producció.” Efectivament, “l'esforç”, en aquest cas, és un valor intangible, relatiu, difícil de mesurar. Cal recordar, en aquest sentit, l'article de Rafael Benet publicat a *La Veu de Catalunya* quan afirmava: “També ens plau el gran esforç que representa el proposar-se terminar una tela de les grans dimensions i dificultats de “*Vacances*”. Així mateix es manifestava Agustí Escasans aquell mes de novembre a *La Revista* quan ens parlava de: “l'esforç tumultuós de l'Aragay, que en unes teles s'aguantava sense perdre la veu però en altres es trencava o s'escorria”. L'article de Carles Capdevila publicat a *La Publicitat* el mes de maig també es referia a *Vacances* en termes gairebé idèntics: “Moltes altres coses, en bé i en mal, ens suggereix el magnífic esforç d'aquesta tela”.

Artigas reconeix que Aragay ha estat objecte de crítiques massa dures i d'una manifesta hostilitat envers les seves qualitats com a artista i confia que sigui el temps qui jutgi l'obra i l'artista. Així, Artigas es qüestiona si *Vacances*, amb els anys, serà capaç de fer-se un lloc en la història de l'art: “són aquestes qualitats

⁸² LLORENS ARTIGAS, Josep: *Les Valors espirituals de la pintura d'En Josep Aragay*. Article publicat a *La Revista* el novembre de 1924.

suficients per a que una obra de la magnitud de “Vacances” pugui resistir el trontoll del temps? Aquest és el nostre dubte”. La qüestió no és nova, ja que – com és sabut– moltes obres han necessitat, també, molts anys per ser reconegudes o per trobar un encaix, més o menys just, en el panorama artístic universal. Amb tot, l'autor de l'article coincideix amb aquells que havien considerat la italianització d'Aragay com un empatx, com un embriaguesa, com una obsessió desmesurada que calia corregir o reconduir. Certament, gairebé tothom havia demanat a Aragay –més enllà dels resultats– una ampliació dels horitzons o, si més no, obrir una petita escletxa per tal de fer una ullada a les moltes altres propostes plàstiques. Aquest exercici, evidentment, era possible sense renunciar a les pròpies conviccions; malgrat tot, el camí d'Aragay és recte, sense dreceres, sense marxa enrere. En aquest sentit, Llorens Artigas ens deia:⁸³

“Nosaltres que havem anat seguint amb profunda simpatia els batecs de la pintura moderna, aconsellariem a l'Aragay una passejada pel Museo del Prado. Madrid seria potser el millor complement sedant a la seva Itàlia tivanta.”

A l'article publicat a *La Veu de Catalunya*, Rafel Benet ja havia comparat Aragay amb els principals mestres del Renaixement italià. Així, amb tota la “intenció”, Benet posava *Vacances* al costat de la pintura de Giotto, Benozzo Gozzoli, Masaccio, Piero della Francesca, Rafael, Miquel Àngel i Leonardo per tal de fer sentir més petit encara el mestre català i distanciar-lo, amb urgència, de la que –segons sembla– és l'única pintura veritable. En aquest sentit, Joaquim Folch i Torres, a *La Gasetta de les Arts*, es referia, també, a la recent exposició d'Aragay i a *Vacances* i apuntava, en un to més raonable, que: “Seria injust exigir a n'aquest home el que trobem en Rafael, que és cap allí on ell pica”. En el mateix text es reconeix positivament l'aprenentatge italià d'Aragay i es posen de manifest els valors que es poden adquirir a partir del “contacte italià” en contrast amb certes mancances de la pintura contemporània:⁸⁴

“Dotat, evidentment dotat, l'Aragay va sortir de Barcelona i se'n va anar a Itàlia. Allí va descobrir una cosa que els moderns han oblidat, i és que l'art pot arribar i ha arribat en el Renaixement, més enllà dels límits que ara ens acontenten. L'art modern ha intensificat però ha limitat.”

Quan Agustí Esclasans, a *La Revista*, etiquetava Josep Aragay com un “home de Renaixement, amb tota la Itàlia a dintre i la França a fora, obstinant-se en patir el turment espiritual que va fer grans els pintors antics...” sabia prou bé que, malgrat les dificultats, la font d'inspiració de l'artista es basava, exclusivament, en l'experiència italiana. Esclasans ens recordava, però, que l'impuls italià no és un fet exclusiu de *Vacances*, sinó que cal fer-lo extensiu a tota la seva obra: “en cada nova obra seva reconec el rastre de la flama antiga, per dir-ho amb paraules de Vigili.”

⁸³ LLORENS ARTIGAS, Josep: *Les Valors espirituals de la pintura d'En Josep Aragay*. Article publicat a *La Revista* el novembre de 1924.

⁸⁴ FOLCH i TORRES, Joaquim: *Jospe Aragay a les Galeries Laietanes*. Publicat a la *Gasetta de les Arts*. Número 1, maig de 1924, pàg. 6.

Els articles apareguts a la premsa –dels quals n’hem intentat reproduir i comentar els fragments més il·lustratius– són, avui, el testimoni més fidel de la reacció que va provocar l’exhibició de *Vacances* aquell mes de maig de 1924. A Aragay la crítica li va ser adversa, però això no exclou que –tal com hem intentat fer– en recollim, també, algunes de les opinions més favorables.

Les reaccions més adverses havien superat de llarg les que havien considerat positivament la pintura d’Aragay. Aquesta adversitat, segons sembla, també havia transcendit més enllà de la premsa escrita, havia estat en boca de la majoria dels professionals de l’art i circulava, a cor que vols, en les tertúlies intel·lectuals. L’existència d’aquests comentaris negatius –dels quals no en tenim constància escrita– s’esmenta, però, en més d’un article. Recordem, per exemple, quan Josep Llorens Artigas ens deia: “.. les seves darreres obres i, concretament, al seu quadre “*Vacances*” que tan mal parat deixaren la crítica barcelonina i els comentaris professionals”. Llorens Artigas, per tant, fa extensiu el rebombori de *Vacances*, també, als “comentaris professionals”, que podem interpretar perfectament com les opinions que havien sortit de tota aquella gent que participava de l’ambient artístic del moment.

La forta pressió de la crítica i aquest ambient advers van tenir un efecte fatal en l’ànim de l’artista. Moltes de les crítiques havien vingut de vells coneguts i amics i, com acabem de veure, massa vegades les opinions contràries havien acabat en descrèdit. Tot plegat el va afectar de tal manera que, aquell mateix any, amb només trenta-cinc anys, Josep Aragay decideix abandonar Barcelona i instal·lar-se a Breda, el poble de la seva mare.

7.13 La crisi i l’abandonament de Barcelona

L’exposició de les Galeries Laietanes va ser un revés artístic i, per acabar-ho d’adobar, també, un fracàs econòmic. De les vint-i-quatre obres exposades només va aconseguir vendre dos olis, *Del port* i *Paisatge*. Segons consta en el full de liquidació de l’exposició (fig. 57) –document conservat a l’arxiu del Museu Josep Aragay de Breda–, les dues pintures van ser venudes per quatre-centes pessetes cadascuna. Amb tot, però, una vegada deduïdes les despeses del lloguer de la sala (300 pessetes), la despesa d’unes cortines (30 pessetes) i la comissió del 10% del total dels beneficis que cobrava el galerista (80 pessetes), Aragay presentava una liquidació amb un saldo al seu favor de, només, tres-centes noranta pessetes. És a dir, els “beneficis” d’Aragay no superaven, ni tan sols, el que correspondria al preu de venda d’una única pintura.

Tot plegat va derivar en el que podríem considerar com la “crisi” més important de la seva carrera, almenys fins al moment. Aragay, amant de la polèmica, estava avesat a la crítica, a la lluita, a les caigudes, però, segons sembla, aquesta vegada s’havia anat massa lluny. Prova d’això és que aquell mateix any decidirà abandonar Barcelona. Amb tot, malgrat que el fracàs artístic i econòmic de l’exposició, amb la conseqüent carregada de la crítica, són motius de pes per fer-lo decidir a prendre una decisió com aquella, creiem que hi ha altres factors determinants que van empènyer l’artista a abandonar la ciutat.

Al nostre entendre, un dels motius claus que va precipitar la marxa d'Aragay, va ser la seva destitució com a professor de l'Escola Superior de Bells Oficis, on exercia, recordem, des del 1919. Així, el mes de maig de 1924 –el mateix mes i el mateix any de l'exposició de les Laietanes– va ser destituït de l'escola, junt amb altres professors, a causa de l'afer Dwelshauvers. Cal recordar que aquest conflicte esclata arran d'unes acusacions del baró de Viver, diputat de la Mancomunitat imposada per la dictadura, dirigides al filòsof i psicòleg belga M. Georges Dwelshauvers, encarregat del laboratori de Psicologia de la Universitat Industrial.

Aquell mateix any 1924, la dictadura de Primo de Rivera havia destituït Josep Puig i Cadafalch del càrrec de president de la Mancomunitat i, al seu darrere, tots els diputats. A partir d'aquell moment, la presidència seria ocupada per Alfons Sala, comte d'Egara, mentre que un dels diputats imposats pel règim era Darius Romeu i Freixa, segon baró de Viver. Un dels episodis que va posar de manifest l'hostilitat de les noves autoritats vers la llengua, la cultura i les institucions catalanes va ser, precisament, el que va de protagonitzar Darius Romeu, baró de Viver. D'aquesta manera, el 9 d'abril de 1924, el flamant diputat proposava a la Mancomunitat la suspensió del Laboratori de Psicologia Experimental, patrocinat per l'Institut d'Estudis Catalans i dirigit pel prestigiós professor M. Georges Dwelshauvers. La proposició seria aprovada immediatament pel Consell Permanent de la Mancomunitat i publicada íntegrament a *La Publicitat*, el dia 12 d'abril. El baró acusava el professor belga de no conèixer el castellà ni el català i, a més, assegurava que els treballs realitzats al laboratori barceloní eren "aprofitats" pel laboratori de Psicofisiologia de la Sorbona de París. La realitat, però, és que els dos centres havien establert un acord de col·laboració i publicaven els treballs realitzats conjuntament a *L'Anée Psychologique*.

La reacció de Dwelshauvers no es va fer esperar i tres dies després, a través del mateix diari, el professor replicava el tractament injuriós de què havia estat objecte. El mateix dia, més de cent professors signen una carta col·lectiva en solidaritat amb al professor belga, que també era publicada a *La Publicitat* i a altres diaris barcelonins. Així, el 15 d'abril de 1924, apareix a *La Publicitat* un text titulat *Lletra a M.G. Dwelshauvers*, signat pels molts professors de les diferents escoles de la Mancomunitat, entre els quals hi trobem el nom de Josep Aragay acompanyat del de Carles Riba, Pau Vila, Feliu Elias, Pompeu Fabra, Joan Civil, Francesc Martorell i fins a cent quaranta un noms més. La carta acaba dient:⁸⁵

"Volem, amb aquest acte afirmatiu d'estreta companyia, presentar-vos el nostre homenatge, per tal com gelosos de l'honor del nostre poble, desitgem contrarestar amb respecte i cordialitat la vulgar descortesia i la insinuació malevolent, i aprofitem alhora aquesta circumstància per fer ratificació de fidelitat constant al nostre esperit, proclamant, per damunt d'obstacles episòdics i de dificultats molestes, però estèrils, la nostra fe infrangible en l'ideal de la civilització catalana."

⁸⁵ *Lletra a M.G. Dwelshauvers*. Publicada a *La Publicitat*, el 15 d'abril de 1924.

El manifest va ser molt mal rebut per les autoritats que van instar al centenar de signants a retractar-se. Així, en un document enviat a cadascun dels professors, se'ls demana una rectificació pública i la retirada de la firma. En cas de no fer-ho se'ls amenaça amb la immediata destitució del càrrec. El document rebut per Josep Aragay, amb data 1 maig de 1924 (fig. 58), diu el següent:⁸⁶

“El Consejo Permanente de la Mancomunidad, en sesión del 30 de abril último, dispuso por esta Secretaria se pusiera en conocimiento de V. Lo siguiente:

“Visto el escrito publicado en el diario “La Publicitat” de esta ciudad correspondiente al 15 de abril último y la relación de personas que firman dicho escrito que figura en la edición del referido diario correspondiente al día 27 del propio mes, correspondiendo tales firmas entre otras personas a profesores y funcionarios de la Mancomunidad o que desempeñan cargos retribuidos dependientes de ella, en que se vierten frases de notoria descortesía y despectivas para el Consejero de la Mancomunidad Sr. Barón de Viver, y que dada la naturaleza del asunto afectan a todo el Consejo Permanente, cuales frases representan una falta grave de respeto al superior habiéndose empleado la prensa con lo que resulta agravada por la mayor publicidad que se da ofensa;

“Se advierte a V. como uno de los firmantes de dicho escrito que si no rectifica, retirando la firma del mismo, haciendo pública la rectificación dentro del plazo de quinto día por medio de los periódicos que han publicado el escrito de referencia y la relación de firmas complementaria, se entenderá ipso facto destituido con arreglo a lo dispuesto en el caso 2º del artículo 50 del Reglamento interior de la Mancomunidad.”

Barcelona, 1 de mayo de 1924

Contraris a un acte de retractació tan humiliant, tots els professors adherits van ser cessats el dia 13 de maig. Els de l'Escola Superior dels Bells Oficis van ser tots destituïts i l'escola va ser tancada definitivament. L'expulsió de Josep Aragay, per tant, posava fi a cinc anys de docència. En la notificació de cessament (fig. 59) dirigida a Josep Aragay, llegim:⁸⁷

⁸⁶ Document de petició de retracta expedit pel “Consejo Permanente de la Mancomunidad de Cataluña (Doc. Núm. 242), Barcelona, 1 de mayo de 1924. A l'atenció de “Sr. D. José Aragay Blanchar, Profesor de Estudios gráficos de Cerámica y Proyectos de la Escuela Superior de Bellos Oficios. Document conservat a l'arxiu del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

⁸⁷ Notificació de la destitució de Josep Aragay com a professor de l'Escola de Bells Oficis, expedit pel “Consejo Permanente de la Mancomunidad de Cataluña (Doc. Núm. 366), Barcelona, 15 de mayo de 1924. A l'atenció de Sr. D. José Aragay. Document conservat a l'arxiu del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

“El Consejo Permanente de la Mancomunidad en sesión del día 13 del actual dispuso que por esta Secretaria se pusiera en conocimiento de V. Lo siguiente:

“Atendido que ha transcurrido el plazo que se concedió a los profesores, funcionarios y otras personas que desempeñan cargos retribuidos dependientes directamente de la Mancomunidad para que rectificaran en la forma indicada en el acuerdo de 30 de abril último, respecto de lo consignado en el escrito publicado en el periódico “La Publicitat” de esta ciudad, correspondiente al día 27 del referido mes, sin que dicha rectificación se haya hecho, queda V. destituido, con arreglo a lo dispuesto en el artículo 50, caso 2º del Reglamento interior de la Mancomunidad, del cargo de Profesor de Estudios gráficos de cerámica y proyectos de la Escuela Superior de los Bellos Oficios, que desempeñaba (...)”

Barcelona, 15 de mayo de 1924

Josep Aragay perdia la feina (amb el corresponent de sou de 3.000 pessetes anuals) en el pitjor moment. Ho tenia difícil. Les coses no li podien anar pitjor. Amb la desfeta artística i econòmica de la recent exposició, sense feina i davant d'un panorama polític advers, no és estrany que l'artista abandonés la ciutat i intentés refer la seva vida lluny de Barcelona.

Segons sembla hi va haver, encara, un darrer motiu que va acabar d'empènyer Aragay a abandonar la ciutat. Es tracta d'un fet difícil de documentar, però que no podem passar per alt. El testimoni ens arriba de la mà de Marcel·lí Trunas i Clos –exdirector del Museu Josep Aragay de Breda i íntim amic de l'artista– en assegurar que el trencament d'una relació entre Aragay i una jove de “classe benestant” havia acabat de decidir-lo a marxar. El mateix Trunas a *Notes per a una biografia* insinua que la relació frustrada amb aquella jove hi havia tingut molt a veure:⁸⁸

“I m'arrisco a insinuar que la figura femenina de les pintures d'aquells anys, sempre la mateixa, inspirada en una senyora de classe benestant, acabà d'influir en la decisió.”

Tant pel que es desprèn del text com de les converses mantingudes amb l'exdirector del museu, s'endevina que Aragay havia patit un desengany amorós. Trunas, amic i confident de l'artista, passa de puntetes per aquest fet, suposem que per no trencar un irrevelable “secret de confessió”. Malgrat tot, és inevitable relacionar la figura central de *Vacances* amb una jove de carn i ossos que havia trencat el cor de l'artista. Efectivament, tal com apunta Trunas en el seu text i tal com hem anat demostrant amb alguns exemples, Aragay havia disposat repetidament de la mateixa model en moltes de les obres d'aquells anys. Així, aquella jove de la cabellera rossa i rinxolada que apareix a *Vacances* i que és pintada, també, a *Retrat de dona, Nu a la Galeria* i a *Victòria* podria haver estat el darrer detonant d'una marxa sense retorn.

⁸⁸ TRUNAS, M.; NASPLEDA, J. “Josep Aragay. Notes per a una biografia” dins de *Josep Aragay, Pintura Bíblica*. Ed. Parròquia de Breda, Palahí Arts Gràfiques, SC, Primera Edició, octubre 1991, pàg. 20.

Tal com hem avançat, aquest darrer episodi és difícil de documentar més enllà del testimoni de l'amic Trunas. Amb tot, però, en accedir a la documentació "privada" de l'artista, hem localitzat l'esborrany d'una carta que podria anar dirigida a aquella "senyora de classe benestant". Tot apunta que la carta va ser escrita des de Breda pocs dies després d'haver abandonat Barcelona. Aragay explica que ha començat a pintar els frescos de l'església de Santa Maria, la primera feina que va fer en arribar al poble. Un altre fet que demostra que l'artista s'acaba d'instal·lar a Breda és la menció d'un retall de diari, amb una crítica de *Vacances*, que –segons diu– li adjunta a la carta. Aquest darrer detall indica que "l'afer *Vacances*" és, encara, un tema de certa actualitat. Fixem-nos, a més, que "l'amiga" a qui va adreçada la carta té una relació evidentíssima amb les *Vacances* d'Aragay:⁸⁹

Amiga,
Mentres jo he comensat avuy a pintar damunt dels murs de l'iglesia, al carrer els bailets feien un estrepit formidable de jocs i de baralles i jo'm mirava aquelles parets nues i'm sentia lligat amb el passat d'aquelles pedres i amb l'esdevenidor d'aquells infants.
Pero alló era una il·lusio, are torno a ser a casa, veig la meva posicio present esguardo la meva taula i torno a sentirme allunyat dels camins de la meva vocacio. Deslligat de les pedres i dels infants i lligat a la meva infrangible voluntat de triomfar d'una manera o d'una altra.
T'envio junt amb aquesta lletra un comentari que s'ha publicat referent a la meva obra vacances i que potser pot interessarte a tu. Si alguna petita joia encara pot venir de les meves activitats preterites no'm dol de donarten una part, n'hi ha una altra que no te la donc jo sino que te la reconeixen els altres.
Potser Vacances, aquelles vacances sense argument contenen darrera d'un mot sense solta tot el filament nirviós d'una tragedia. Pot ser sí.
Com te dic, pero, are he comensat a pintar al fresc i com que estaré molt ocupat, (car desitjo acabar aviat) no t'escriure tant sovint ni desitjo que tu tant sovint m'escriguis.
Esperare lletra teva el dissapte i et contestare l'altre dissapte.
Estic be i estic content i desitjo aixo mateix per tu.
Adeu
Josep

En aquesta carta –escrita en un to de cert decaïment–, l'artista admet que el fet d'haver-se instal·lat Breda l'ha allunyat "dels camins de la seva vocació". Tot i que havia començat a fer realitat un dels grans reptes de la seva carrera, pintar

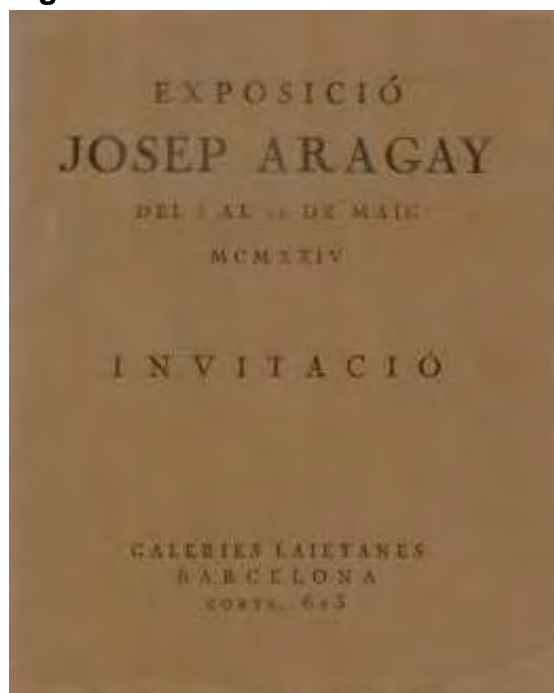
⁸⁹ ARAGAY, Josep (signat Josep): carta adreçada a una "amiga". Pel context de la lletra deduïm que ha estat escrita des de Breda (1924-1925).

al fresc, sap que és molt difícil tenir èxit lluny de Barcelona i és per això que sent la “infrangible voluntat de triomfar d’una manera o d’una altra”. Aragay, certament, és lluny de la gran metròpoli de l’art, però també és lluny de la dona que, molt probablement, ha estat la seva font d’inspiració dels darrers anys. No és estrany, doncs, que l’artista atorgui una part del seu èxit (per petit que sigui) a la destinatària de la carta: “Si alguna petita joia encara pot venir de les meves activitats preterites no’m dol de donarten una part...” Sembla ser, doncs, que la bellesa de la “model-amiga” ha estat determinant a *Vacances* (“t’envio junt amb aquesta lletra un comentari que s’ha publicat referent a la meva obra vacances i que potser pot interessarte a tu”) i en les darreres creacions. Aragay acaba reconeixent que al darrera de *Vacances* s’hi amaga “tot el filament nirviós d’una tragedia”, afirmació que constata el grau de complicitat d’una estreta relació que té molt a veure, alhora, amb la pintura en qüestió. En les ratlles de comiat, l’artista demana que les cartes s’espaiïn. El prec d’Aragay ens fa pensar en una mena de teràpia, que ha de guarir una ferida oberta, que vol temps, ja que encara no ha cicatritzat.

Fos com fos, tot plegat va provocar que l’artista es desmarqués del nucli intel·lectual barceloní. Josep Aragay, un dels homes fonamentals del Noucentisme, es convertia en un artista qüestionat, combatut i atrapat en un ambient advers i hostil, que buscarà refugi a Breda, al costat de la seva mare i d’una tia àvia.

Pel que fa a *Vacances*, cal dir que encara seria exposada a Barcelona amb motiu de l’Exposició Internacional de 1929. Després la tela va ser enrotllada i desada a les golfes de la casa de Breda on restaria uns quaranta anys. *Vacances* no tornaria a veure la llum fins al 1968, arran d’una exposició antològica a Breda, amb motiu de la celebració del novè centenari del monestir de Sant Salvador. Aquesta vegada, l’antològica va tenir una bona acollida entre els visitants i Aragay va decidir que la tela és quedés per sempre a la sala on havia estat exposada (avui Museu Municipal Josep Aragay) com una ofrena a Breda.

Figura núm.1



Catàleg de l'exposició de Josep Aragay, celebrada a les Galeries Laietanes, entre el 3 i el 16 de maig de 1924.

Figura núm.2



Josep Aragay: "L'espardenyer". Oli sobre tela, 1922. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm.3



Josep Aragay: "Avant-projecte de decoració d'un interior". Carbó sobre paper i pintat amb gouache, 1922. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm.4

Josep Aragay: "Retrat de senyora". Oli sobre tela, 1922. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm.5



Josep Aragay: "Retrat de senyora". Oli sobre tela, 1922. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm.6



Detall d'Artemis. Placa amb Poseidó Apol·lo i Artemis. Fris est del Partenó. Marbre del Pentel·lic, 442-438 aC. Museu de l'Acropolis d'Atenes..



Figura núm.7

*Josep Aragay: "Victòria".
Oli sobre tela, 1922.
Museu Municipal Josep
Aragay de Breda.*



Figura núm.8

*Josep Aragay: "Retrat d'un jove"
o "Princep feliç". Oli sobre tela,
1923 (la data inicial, 1914, va
ser retocada per Aragay).
Museu Municipal Josep Aragay
de Breda.*



Figura núm.9

*Josep Aragay:
"Interior d'una
cambra" o "Finestra
oberta". Oli sobre
tela, 1922. Museu
Municipal Josep
Aragay de Breda.*



Figura núm.10

*Josep Aragay: "Els
casals". Oli sobre
tela, 1922. Museu
Municipal Josep
Aragay de Breda
(Col·lecció Marcel·lí
Trunas).*

Figura núm.11



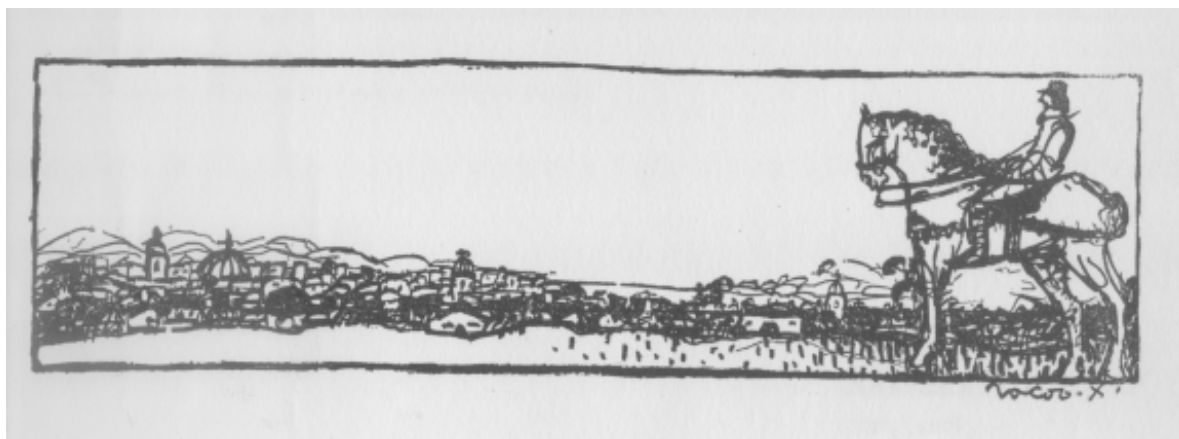
Josep Aragay, Vacances, 1923, oli sobre tela, Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm.12



Vacances, ocupa un lloc preferent al Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 13



Josep Aragay (signat Jacob), il·lustració per a la revista Papitu (núm.98), publicada el 12 d'octubre de 1910.



Figura núm. 14

Josep Aragay, il·lustració per a la portada de la revista Picarol (núm 1), publicada el 10 de febrer de 1912.

Figura núm. 15

Josep Aragay, La renúncia dels herois, 1913.



Figura núm. 16



Josep Aragay, Roma, 1920, aiguafort, fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 17



Josep Aragay, Fantasia romana, 1920, fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 18



Josep Aragay, Fantasia romana (detall), 1920, fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Josep Aragay, Vacances (detall), 1923, oli sobre tela, Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 19



Josep Aragay, Fantasia romana (detall), 1920, fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Josep Aragay, Vacances (detall), 1923, oli sobre tela, Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 20



Josep Aragay pintant Vacances a l'estudi del carrer Urgell de Barcelona en una fotografia feta el 5 de maig de 1921.

Figura núm. 21



L'estudi del pintor al carrer Urgell de Barcelona presidit per la tela Vacances una vegada acabada l'obra.

Figura núm. 22



Sandro Botticelli, El naixement de la Venus, 1486, Galeria dels Uffizzi, Florència.

Figura núm. 23



Josep Aragay, Vacances: perspectiva cònica.



Figura núm. 24

A l'esquerra, Vacances (1923), detall de la figura central. Al centre i a la dreta, tres esbossos de la mateixa model que, posteriorment, l'artista utilitzarà a Vacances. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 25

Nu a la galeria (1921). Josep Aragay, Museu Municipal Josep Aragay de Breda



Figura núm. 26

Josep Araray (signat Jacob).
Dibuix publicat a la revista Papitu,
núm. 34, el 14 de juliol de 1909.



Figura núm. 27

Josep Araray (signat Jacob).
Dibuix publicat a la revista Picarol,
núm. 5, el 9 de març de 1912.



Figura núm. 28

Josep Araray, Cavall roig, 1919.
Carbó. Fons del Museu Municipal
Josep Araray de Breda.

Figura núm. 29



Josep Araray (signat Jacob). Dibuix publicat a la revista Papitu, núm. 4, el 4 d'agost de 1909.

Figura núm. 30



Detall de l'apadama de Persèpolis, darrer quart del segle VI aC.

Figura núm. 31



Josep Aragay, Vacances (detall), 1923, oli sobre tela, Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 32



Placa del fris jònic del Partenó d'Atenes. La partida dels cavallers de Fides. Segle V aC., corresponent a la Processó de les Panatenees.



Figura núm. 33

*Josep Aragay.
Esbós del cap d'un cavall per a
Vacances (detall del cavall), 1923.
Col·lecció particular.*



Figura núm. 34

*Josep Aragay.
Vacances (detall), 1923.
Museu Municipal Josep Aragay
de Breda.*



Figura núm. 35

*Placa del fris jònic del Partenó
d'Atenes. Detall de La partida dels
cavallers de Fidies. Segle V aC.*

Figura núm. 36



Figura núm. 37



A l'esquerra, a dat i a baix (fig.36), esbós d'un cavaller per a Vacances, signat per Josep Aragay, 1923 ("A. 1923"). A la dreta (fig. 37), a dalt i a baix, detall d'un cavaller de La partida dels cavallers de Fidies. Segle VaC, corresponent a la Processó de les Panatenees del fris jònic del Partenó d'Atenes.



Figura núm. 38



*Josep Aragay, Amazona, 1919.
Dibuix al carbó.
Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.*

Figura núm. 39



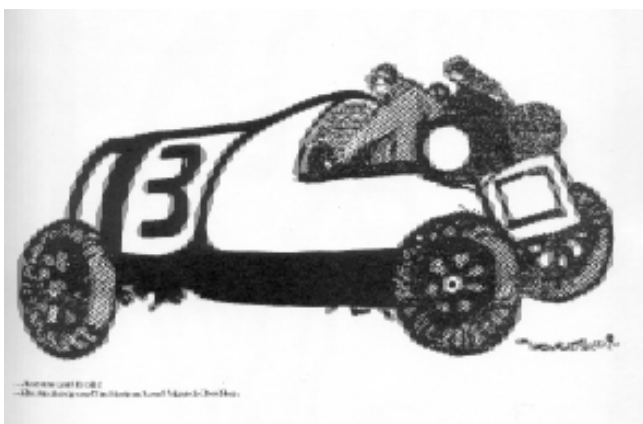
Josep Aragay, Vacances (detall), 1923, oli sobre tela, Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 40



Josep Aragay (signat Jacob). Dibuix publicat a la revista Papitu, núm. 28, el 2 de juny de 1909.

Figura núm. 41



*Josep Aragay (signat Jacob).
Dibuix publicat a la revista Papitu ,
núm. 32, el 30 de juny de 1909.*

Figura núm. 42



*Josep Aragay. Dibuix antimodernista publicat
a la revista Papitu, el 9 d'agost de 1911.*

Figura núm. 43



*Natàlia Goncharova,
El ciclista, 1913.*

Figura núm. 44



*Josep Aragay,
Vacances (detall), 1923.*

Figura núm. 45



*Josep Aragay, Vacances (detall), 1923,
oli sobre tela, Museu Municipal Josep
Aragay de Breda.*

Figura núm. 46



*Josep Aragay, Vacances (detall),
1923, oli sobre tela, Museu
Municipal Josep Aragay de Breda.*

Figura núm. 47



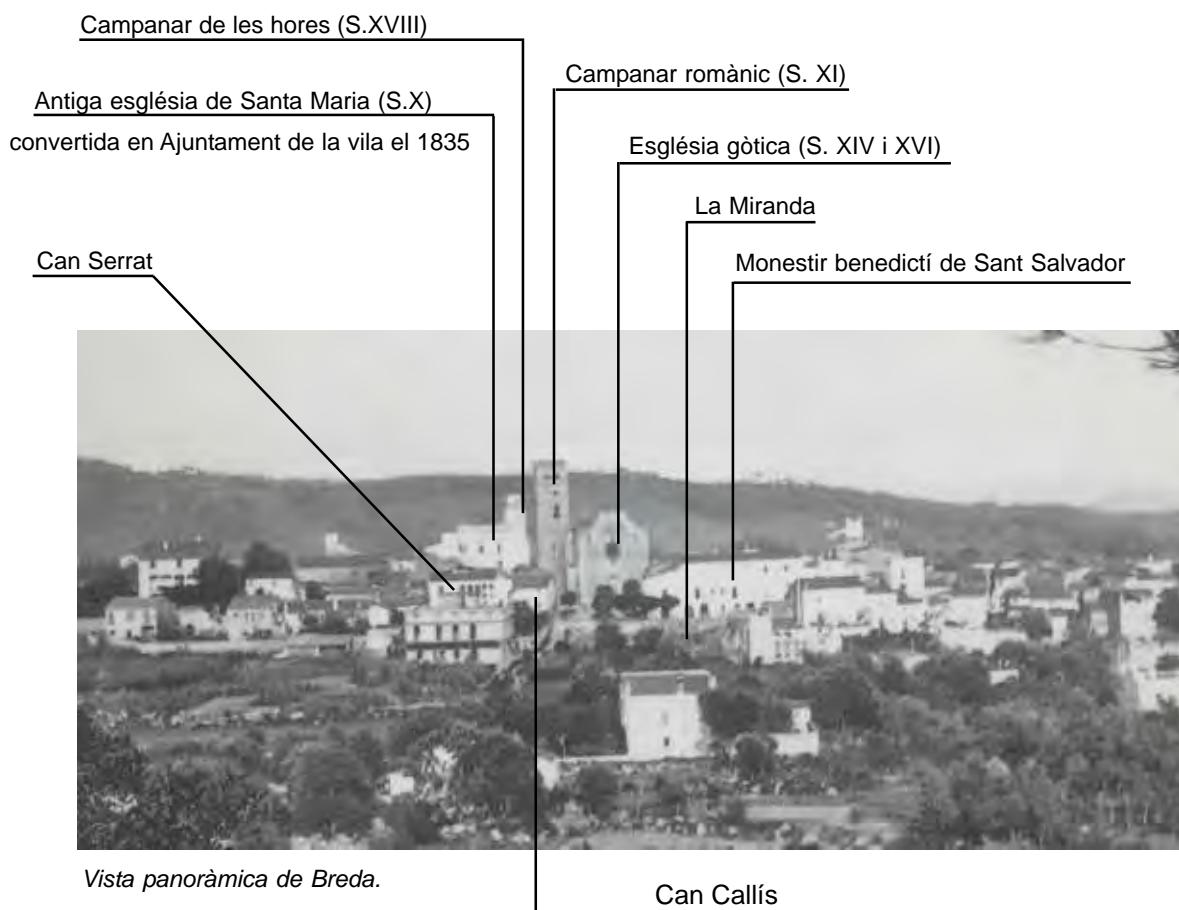
Kóre arcaica del 530 aC.

Figura núm. 48



Josep Aragay, Vacances (detall), 1923, oli sobre tela, Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 49



Vista panoràmica de Breda.

Figura núm. 50



Josep Aragay, Breda, aiguafort.

Figura núm. 51



Josep Aragay: Paisatge de Breda. Oli sobre tela, 1923. Adquirida pel Museu d'Art Modern de Barcelona. Avui al fons del MNAC.

Figura núm. 52



Josep Aragay, Vacances (detall), 1923, oli sobre tela, Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 53



Josep Aragay, Vacances (detall), 1923, oli sobre tela, Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 54



A dalt i a la dreta, pòrtic de les Cariàtides de l'Herecteü, a l'Acròpolis d'Atenes (s. V aC.).

Figura núm. 55



Cariàtides del Canope, a la Vil·la Adriana, a Tívoli (118 - 133).

Figura núm. 56




Josep Aragay, Vacances (detall), 1923, oli sobre tela, Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 57

GALERIAS LAYETANAS
GRANVIA 613
BARCELONA
 TELEF A 4902



LIQUIDACIÓ EXPOSICIÓ ARAGAY

Per 1 cuadro n.11		Pesetas 400.
" 1 " n.4		" 400.

Total		Pesetas 800.

A DEBITO		
Per gastos sala	Ptas -300	
cortinas	" 30	
Comisio 10 % s/5 800 Ptas	" 80.	" 410.

saldo al a/Dr		Pesetas 390.

Barcelona 31 Maig 1924

Full de liquidació de l'exposició de Josep Aragay, celebrada a les Galeries Laietanes, entre el 3 i el 16 de maig de 1924.

Figura núm. 58

MANCOMUNIDAD
DE CATALUÑA

2422.

Recibí el duplicado, pero con
la com. es prausiunt. protesta para
los efectos legales. Barcelona
cuiso Mayo 1924

Josep Aragay

El Consejo Permanente de la Mancomunidad, en sesión del día 30 de abril último, acordó que por esta Secretaría se pusiera en conocimiento de V. lo siguiente:

"Visto el escrito publicado en el diario 'La Publicitat' de esta ciudad correspondiente al día 16 de abril último y la relación de personas que firman dicho escrito que figura en la edición del referido diario correspondiente al día 27 del propio mes, correspondiendo tales firmas a las personas de profesores y funcionarios de la Mancomunidad o que desempeñan cargos retribuidos dependientes de ella, en que se violan expresamente la Ley de Imprenta y Reglamentación para el Consejo de la Mancomunidad de María de Villar, y que dada la naturaleza del asunto atañen a todo el Consejo Permanente, resulta expresamente una falta grave de respeto al superior habilitado mediante la prensa con lo que resulta agravada la falta por la mayor publicidad que se da a la ofensa;

"Se advierte a V. como uno de los firmantes de dicho escrito que si no rectifica, retirando la firma del mismo, haciéndolo público la rectificación dentro del plazo de quince días por medio de los periódicos que han publicado el caso 1.º de Valencia y la relación de firmas complementaria, se le entenderá ipso facto desvirtuada con arreglo a lo dispuesto en el caso 2.º del artículo 30 del Reglamento interior de la Mancomunidad.

Lo que, en cumplimiento del expresado acuerdo comunico a V. para su conocimiento y efectos correspondientes.

Dios guarde a V. muchos años.
Barcelona, 1 de mayo de 1924.
El Secretario del Consejo,

Josep Aragay

Sr. D. José Aragay Blanchar, Profesor de Estudios gráficos de Cerámica y proyectos de la Escuela Superior de los Bellos Oficios.

Petició de rectificació pública arran del fet Dwelshauvers, expedit pel "Consejo Permanente de la Mancomunidad de Cataluña (Doc. Núm. 242), Barcelona, 1 de mayo de 1924". A l'atenció de "Sr. D. José Aragay Blanchar, Profesor de Estudios gráficos de Cerámica y Proyectos de la Escuela Superior de Bellos Oficios". Document conservat a l'arxiu del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 59



Notificació de la destitució de Josep Aragay com a professor de l'Escola de Bells Oficis, expedit pel "Consejo Permanente de la Mancomunidad de Cataluña (Doc. Núm. 366), Barcelona, 15 de mayo de 1924". A l'atenció de "Sr. D. José Aragay". Document conservat a l'arxiu del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

8- ELS FRESCOS DEL BAPTISTERI DE L'ESGLÉSIA DE BREDA (1925)

8.1 Breda, el canvi d'aires

L'any 1925, instal·lat al carrer Nou, número 10, de Breda, Josep Aragay decideix fundar –amb l'ajut econòmic del seu germà Jaume– un taller de ceràmica. Aquell mateix any, durant la construcció del taller als afores del municipi, pintarà els frescos del baptisteri de l'església parroquial. L'arribada a Breda –malgrat l'aïllament cultural i artístic que podria suposar el fet de ser lluny de Barcelona– obria nous horitzons, noves il·lusions, nous projectes. D'entrada, doncs, Aragay tindrà l'oportunitat de posar a la pràctica els coneixements adquirits a Itàlia i pintarà l'únic fresc de la seva carrera artística¹.

Malgrat la distància, però, Aragay continua connectat amb Barcelona gràcies a les cartes dels amics, la premsa o les col·laboracions per a la revista *Borinot*, que seguirà enviant cada setmana, fins al mes d'abril, quan decideix plegar. Els viatges a Barcelona seran molt espaiats. El canvi d'aires, però –almenys durant els primers mesos a Breda–, encara no ha apaivagat l'ànim de l'artista. Tal com es desprèn d'una carta enviada a Josep Obiols, nou mesos després de l'arribada al poble, Aragay encara és un artista ressentit que vol mantenir-se “allunyat dels pincells” i al marge del debat estètic del país. El to de la carta posa en evidència, sobretot, el menyspreu vers els crítics que havien carregat contra *Vacances* i la seva obra en general, i que ara ho feien en contra de la de l'amic Obiols:²

“Us confeso que el meu estat d'esperit no es encare prou docil ni prou sociable per tornar a la palestra (...) La forma de la critica que us feu l'inoblidable Capdevila es una altra d'aquelles miserables i fastigoses espurnes de to inequivoc a les quals jo hauria d'estar acostumat de petit, pero a les quals comprenc que mai podre acostumar-me. Nou mesos de calma, nou mesos de reflexio fora del bullici i nou mesos al marge del enrenou intel·lectual ciutadana no m'han servit si no per afermarme en les meves idees de sempre i per ensenyarme al nu l'estructura misserable de certes conductes. Les questions de critica i de periodisme agafen cada dia a ciutat un caracter mes escandalos i jo penso que han sortit del tot del limit de les questions d'ordre artistic i intel·lectual per convertir-se en lluita de castell. En aquest estat no's pot parlar de res ni discutir res cal o apartarse bonament de la palestra o disposar totes les energies de qualsevol caracter que siguin per colpir allà on faci bot. Cal que vos i jo no ens fem ilusions, serem perseguits com dos empestats per aquesta allau fanatica de pintors poca soltes avars i covarts que crien la seva fama amb biberon i la seva pintura emfatica amb extracte de regalesia. Us confeso doncs que penso continuar allunyat dels pincells i de la pintura fins que aquestes criatures hagin realitzat el seu programa.”

¹ Segons Marcel·lí Trunas, Aragay pintaria el baptisteri de Breda en homenatge a la seva mare: “D'antuvi i “com a homenatge a la seva mare” (paraules seves) projectà el Baptisteri i el decorà amb magnífics frescos de clara influència italiana.” Text publicat en el programa oficial de la Festa Major de Breda (setembre de 1985).

² Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Sense data (pel context es dedueix que és escrita des de Breda, l'any 1925).

Segons Aragay la crítica artística ha degenerat. L'artista assegura que la majoria dels crítics només tenen ulls per als pintors de l'avantguarda (“poca soltes, avars i covarts que crien la seva fama amb biberon...”) i que els seus ideals estètics –els de la pintura noucentista– són ara combatuts i rebuts amb descrèdit i hostilitat (“serem perseguits com dos empestats”). Així i tot, res no treu que Aragay es mostri esperonat amb l'obra que acaba d'investir, la decoració al fresc del baptisteri de l'església parroquial³ de Santa Maria de Breda. El nou treball, segons diu, superava el projecte iniciat anys enrera, el qual, recordem, havia estat exposat en la mostra de 1924, a les Galeries Laietanes.⁴

“Tal com vos sabeu, estic en l'actualitat pintant al fresc el baptisteri de Breda. Desconec el valor que això pugui tenir però estic content perquè es la fi del meu programa ideològic. Haure fet el que havia anunciat i ningú tindrà dret a reclamar. Penso enllestir l'obra dintre d'una mesada. Penso haver millorat molt el projecte i qualsevol valor que pugui tenir, per poc que sigui seria difícil d'obtenir per aquesta casta de neofits pintors eminentment manipuladors de coloraines informes. M'agradaria molt que veniu un dia a veure-ho. M'interessaria tenir alguna notícia del que he fet per un de la meua corda i així deixar els pincells tranquil.”

Si bé és cert que amb els frescos del baptisteri Aragay feia realitat un dels grans reptes de la seva trajectòria, cal dir, tanmateix, que la intenció d'abandonar la pintura –per dedicar-se de ple a la ceràmica– és una posició cada vegada més ferma. Aragay, segons diu, espera una bona crítica o un bon comentari per poder “deixar els pincells tranquil”. Segons reconeix el propi autor, amb aquesta obra veurà completat el seu “programa ideològic”. Assolit el repte, doncs, Aragay podrà “plegar” tranquil. Malgrat tot, però, amb les pintures del baptisteri, a banda de treure's una espina que tenia clavada des del seu retorn d'Itàlia, mantindria encesa –encara que fos en un racó de món– la flama eterna del Classicisme. En l'univers particular d'Aragay, la tradició s'imposaria a la pintura moderna, als anomenats “manipuladors de coloraines informes” i a la crítica irreverent i tendenciosa.

8.2 El baptisteri de l'església de Santa Maria

Feia temps que Josep Aragay treballava amb la idea de pintar uns frescos per al baptisteri de Breda, com així ho demostren els esmentats projectes que l'artista havia exposat a les Galeries Laietanes l'any anterior. És molt probable, però, que “l'aterratge forçós” a Breda en precipités l'execució definitiva. El cas és que Josep Aragay, a la fi, aconseguia pintar l'únic fresc de la seva carrera;

³ Convé recordar que l'esmentada església és la que pertanyia a l'antic monestir benedictí de Sant Salvador. Durant el període monacal, la parroquial de Santa Maria era una església més petita, ubicada just al darrera del monestir. Amb la desamortització de Mendizábal, la petita església seria transformada en l'edifici de l'Ajuntament de la vila i l'església gòtica de Sant Salvador, convertida en església parroquial, amb culte a la Verge Maria.

⁴ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Sense data (pel context es dedueix que és escrita des de Breda, l'any 1925).

això sí, després de convèncer el rector del municipi, Mossèn Martí⁵. Els frescos del baptisteri es van realitzar a la primera capella situada a l'esquerra, segons s'entra a l'església gòtica de Santa Maria (fig. 1). D'acord amb models que havia vist a Itàlia, Aragay va tenir en compte la totalitat del conjunt. És per aquest motiu que, més enllà de l'estricta decoració dels murs, va dissenyar una reixa de forja, una pica esculpida en marbre de Carrara amb una tapa de fusta i un paviment, elaborat igualment en marbre, on s'alternaven les quadrícules en blanc i en gris.

El programa iconogràfic del fresc es va desplegar d'acord amb una selecció d'escenes bíbliques relacionades, lògicament, amb el baptisme de Jesús. El mur frontal, que és el més gran i el més visible, havia estat reservat per l'escena principal amb el tema de "Crist batejat per Joan al riu Jordà". El mur lateral dret es destinaria a una escena d'Adam i Eva amb la representació del "Pecat original". El mur esquerre estaria ocupat per una pintura on es representa, amb una sola escena, "La presentació de Jesús al temple", "La circumcisió de Jesús" i "La purificació de Maria".

Pel que fa a la volta del baptisteri, s'hi repartiren vuit figures que, de forma al·legòrica, representaven la fe, l'esperança, la caritat, el baptisme de sang (amb la matança dels innocents), el baptisme de desig (amb una figura orant), un colom portant una branca d'olivera a Noè, dos cérvols abeurats en una petxina i Moisès fent brollar aigua d'una roca. A l'interior dret de l'arc d'entrada al baptisteri hi havia la representació d'un àngel, la data i la signatura de l'autor. A l'interior esquerre d'aquest arc hi havia una escena de Jesús i la samaritana. Al frontal de l'arc, encarat a la nau de l'església, hi havia dos àngels i dos cérvols disposats en simetria.

8.3 El baptisme de Jesús

L'escena del baptisme (fig. 2) té com a figura principal Jesús inclinat, amb el cap cot, en posició orant i situat davant de Joan que el bateja tirant-li l'aigua amb una petxina. El personatge de Jesús, barbat, amb els peus dins l'aigua del riu Jordà, és presentat de perfil i tapat, només, amb una peça de roba blanca lligada a la cintura. Joan, davant seu, a la vora del riu, també és caracteritzat de perfil, amb barba, cabellera llarga i vestit amb robes de modesta factura. Entre els dos personatges, a la part superior, un colom amb les ales esteses, entre dos cercles concèntrics, representa l'Esperit Sant. A dreta i esquerra d'aquests personatges hi ha dos grups de figures que observen el bateig de Jesús.

Hi ha infinitat de pintures que podien haver inspirat Aragay en la concepció d'aquesta escena. De fet, la majoria d'artistes que al llarg de la història de l'art han pintat aquest passatge de l'evangeli mantenen, generalment, el mateix esquema. Amb tot, tenint en compte l'estada de Josep Aragay a Florència, és

⁵ Marcel·lí Trunas fa referència a aquest fet a "Josep Aragay. Notes per una biografia": "A sota el Cor de l'església hi havia un recambró, on entre altres coses es guardava el baiard dels morts. Aragay proposa al rector, Mn. Martí, de convertir-lo en el Baptisteri que manca a l'església, el qual accepta complagut..." Vegeu TRUNAS, M.; NASPLEDA, J. "Josep Aragay. Notes per a una biografia" dins de *Josep Aragay, Pintura Bíblica*. Ed. Parròquia de Breda, Palahí Arts Gràfiques, S.C., Primera Edició, octubre 1991, pàg. 22 i 23.

fàcil que l'artista es fixés, per exemple, en els plafons que Andrea Pisano havia elaborat, el 1330, per a les portes de la façana sud del baptisteri de San Giovanni. Un d'aquests plafons, dedicat al baptisme de Crist, proposa el mateix esquema que mantindrà Aragay per al fresc de Breda, on hi ha un grup de personatges a l'esquerra presenciant l'esdeveniment, la figura de Jesús de perfil en posició orant i Joan tirant-li l'aigua del Jordà. Una escena estructurada de manera molt semblant la podem trobar, també, en un fragment del complex i atapeït programa que es desenvolupa en els mosaics de la volta del mateix baptisteri de San Giovanni. Una altra obra que no deuria passar per alt a Josep Aragay és la pintura que, amb el mateix tema, es conserva a la Galleria degli Uffizi de Florència, pintada per Andrea del Verrocchio i acabada pel jove Leonardo da Vinci entre 1470 i 1475 o la que havia projectat Fra Angelico en els frescos del convent de San Marc, també a Florència, vers l'any 1441.

Així mateix, podríem referir-nos a la composició que Piero della Francesca organitzava en la famosa pintura del *Baptisme de Crist* pintada entre 1440 i 1445. En aquesta pintura, conservada a la National Gallery of Art de Londres, la figura de Joan presenta certes coincidències amb la que pintarà Aragay. No es pot descartar, doncs, que en aquest darrer cas –tenint en compte que estem parlant d'una de les pintures de referència de la història de l'art, imprescindible per a qualsevol defensor de l'italianisme cultural i reproduïda a bastament en moltes revistes o manuals d'art– Josep Aragay prengui el personatge de Joan pintat per Piero della Francesca com a font d'inspiració. Evidentment, en aquest apunt comparatiu cal deixar de banda –per motius obvis– les consideracions referides a la qualitat, la tècnica o les dimensions i subratllar les qüestions que afecten la composició, la iconografia o la concepció formal. Fet aquest incís, val la pena observar, per exemple, que la posició de les cames de Joan és idèntica en la pintura de Piero que en la d'Aragay (fig. 4). I cal anotar, també, que el caient de la roba fins al genoll rematada amb estrips és similar en una i altra pintura (els evangelis es limiten a dir que la roba de Joan era feta amb pèl de camell). El personatge és representat, igualment, de perfil i pren una posició semblant en l'acció de batejar (fig. 3). Altres coincidències menys excepcionals són la representació de la petxina, la utilització d'una única peça de roba, lligada a la cintura, per guarnir la figura de Jesús i, lògicament, la presència de l'Esperit Sant en forma de colom. La diferència més substancial rau en la figura de Jesús, que Piero va representar frontalment i Aragay de perfil. En ambdues pintures, però, Jesús apareix en posició orant, de la mateixa manera que és representat, també, per Pisano a les portes del baptisteri florentí, per Fra Angelico a San Marc i en la majoria d'obres que han desenvolupat aquest tema.

Les figures centrals de Jesús i Joan separen, simètricament, dos grups de personatges situats a dreta i esquerra de la composició. Dos arbres –un a cada extrem de la pintura i darrera de cada grup de figures– clouen en perfecte equilibri una composició simètrica, lineal i ordenada. Aquesta disposició lineal de les figures en un primer terme ens fa pensar, inevitablement, en *Vacances*. Cal recordar, a més, que la polèmica pintura de 1923 també estava disposada amb dos grups de personatges encarats, situats a cada extrem i separats, en aquell cas, per una figura central.

El grup de l'esquerra està format per quatre personatges que observen el baptisme de Jesús. El personatge més avançat, representat amb barba blanca i robes sumptuoses, recorda –sobretot pel seu paper d'intervenció en l'escena– el que va esculpir Pisano (fig. 5). Així mateix, la dona representada per Aragay, agenollada en primer terme i en posició orant, està disposada i integrada al grup de la mateixa manera que el Crist representat per Pisano. Amb aquests paral·lelismes no cerquem, en cap cas, un model de referència concret per a la pintura d'Aragay, però no podem obviar que l'interès de l'artista per la pintura del Renaixement italià el podia haver portat a documentar-se, més o menys, en aquestes o altres pintures de l'època.

Bàsicament, però, la principal font documental d'Aragay rau en els propis textos evangèlics, dels quals en fa una adaptació gairebé literal. Així, per exemple, observem que la iconografia utilitzada per l'artista s'adiu amb l'evangeli de Marc⁶, on l'escena ambientada al riu Jordà, protagonitzada per Jesús, Joan i l'esperit de Déu en forma de coloma, presenta totes les coincidències amb el text bíblic:

“Per aquells dies, Jesús vingué des de Natzaret de Galilea i fou batejat per Joan en el Jordà. I tot seguit, mentre sortia l'aigua, veié que el cel s'esquinçava i que l'Esperit com un colom, baixava cap a ell. I una veu digué des del cel. –Tu ets el meu Fill, el meu estimat; en tu m'he complagut.” (Mc 1,2-8)

El grup de figures de la dreta, que representa la gent del poble que s'acostava a Joan per tal de ser batejada, està format per una dona, un home i un infant (fig. 6). La dona, representada amb el cos encarat a l'espectador i el rostre de perfil, ens fa pensar en antigues pintures de l'art minoic més tardà. La figura que pinta Aragay s'endú la ma a l'alçada del pit en una posició difícil, hieràtica; només comparable a la que adoptava el *Príncep dels lliris*, representat de la mateixa manera en una de les pintures murals que decoraven el palau de Knossos vers el 1700 i el 1400 aC. (fig. 7). Aquesta solució ens recorda, també, la posició impossible d'una de les portadores d'aigua que Aragay havia pintat en un dels plafons de la font de Santa Anna.

En aquest mateix fragment hi ha un aspecte referent a la figura masculina digne de ser observat. Es tracta de la possibilitat que Josep Aragay es representés ell mateix entre aquells que presenciaven el baptisme de Jesús. Així, si ens fixem atentament en el personatge masculí que acompanya la dona i el nen, i el comparem amb una fotografia de l'autor, observarem que les semblances són més que evidents (fig. 8 i 9). Així mateix, si fem extensiva aquesta comparació a un autoretrat que l'artista va pintar l'any 1929 (quatre anys després), veurem que el nostre supòsit es converteix en afirmació (fig. 10). Josep Aragay, per tant, intentava immortalitzar la pròpia imatge en aquell fresc, de la mateixa manera que ho havia fet, per exemple, Sandro Botticelli a la famosa *Adoració dels Reis Mags* (1477), i igual que ho van fer tants artistes

⁶ Ens referim expressament a l'Evangeli de Marc perquè l'aparició de l'Esperit de Déu en forma de colom és simultània al moment que Joan bateja Jesús, tal com es representa a la pintura d'Aragay. Observem que en l'Evangeli de Mateu, per exemple, l'aparició és dóna una vegada batejat Jesús: “Un cop Jesús fou batejat, pujà tot seguit de l'aigua, i es va obrir el cel; i veié baixar l'Esperit de Déu com una coloma que anava cap a ell, i es va sentir una veu del cel que deia: Aquest és el meu Fill, l'estimat, en qui tinc posada la meua complaença”. (Mt 3,13-17).

al llarg de la història de l'art. Aquesta pràctica havia estat observada per Aragay a Orvieto, durant una visita a la catedral:⁷

"En el primer plafo de ma esquerre en la capella nova de la catedral, Signorelli s'hi va retratar en companyia de Fra Angelic en un grupu formidable". Orvieto, 4-VIII-1916)

Com a fons de la composició, Aragay va recrear les ribes del riu Jordà amb sinuosos turons. Aquesta orografia, tan mediterrània i a bastament representada en altres obres, continua fidel als estereotips més recurrents de la iconografia noucentista. El cel, tal com va fer a *Vacances*, ocupa més de mitja pintura.

8.4 La presentació de Jesús al temple

L'escena de la presentació de Jesús al temple ocupava el mur esquerre del baptisteri, al costat de la pintura principal (fig. 11). Cal precisar, però, que l'escena pintada per Aragay concentra tres moments concrets de l'evangeli de Lluç. En primer lloc, cal esmentar el passatge evangèlic on Jesús és circumdat:

"Quan van complir-se els vuit dies i hagueren de circumdar l'infant, li van posar de nom Jesús; era el nom que havia indicat l'àngel abans que el concebés la mare." (Lc 2, 21)

Així doncs, Aragay representa la "Circumcisió de Jesús" a través de la figura de Simeó, davant de l'infant, amb un objecte tallant. El segon moment que és recrea en aquesta escena és el de la "Purificació", representat mitjançant la figura de Josep, amb dues tórtoraes que oferirà en sacrifici, tal com s'expressa literalment en l'evangeli de Lluç:

"Quan van complir-se els dies que manava la Llei de Moisès referent a la purificació, portaren a Jesús a Jerusalem per presentar-lo al Senyor. Així ho prescriu la Llei del Senyor: *Tot primogènit mascle serà consagrat al Senyor*. Havien d'oferir en sacrifici, tal com diu la Llei del Senyor, *un parell de tórtoraes o dos colomins*." (Lc 2, 22-24)

El tercer moment que recullen les imatges d'Aragay és quan Maria, acompanyada de Josep, mostra Jesús infant al vell Simeó. La pintura d'Aragay, doncs, torna a ser una traducció literal dels textos bíblics, que ens remet directament a l'evangeli de Lluç:

"Hi havia llavors a Jerusalem un home que es deia Simeó. Era just i pietós, esperava que Israel seria consolat i tenia el do de l'Esperit Sant. En una revelació, l'Esperit sant li havia fet saber que no moriria sense haver vist el Messies del Senyor. Va anar, doncs, al temple, guiat per l'Esperit, i quan els pares entraven amb l'infant Jesús per complir amb ell el que era costum segons la Llei, el prengué en braços i beneí Déu dient:

-Ara, senyor,

⁷ ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*. Orvieto, 4 d'agost de 1916.

deixa que el teu servent
se'n vagi en pau,
com li havies promès.
Els meus ulls han vist el Salvador,
Que preparaves per presentar-lo
A tots els pobles:
Llum que es reveli a les nacions,
Glòria d'Israel, el teu poble..." (Lc 2, 25-32)

Josep, que ha estat caracteritzat amb barba, porta un llarg bastó i subjecta les dues tòrtors amb la ma esquerra. Maria ha estat representada alçant els braços en el moment que ofereix el seu fill al vell Simeó. Aquest darrer, de perfil, amb el cap cobert, i una barba llarga i blanca, es disposa a circumdar l'infant de Maria. Aragay ha pintat els tres personatges amb llargues túniques, la qual cosa ha permès l'artista recrear-se en els plecs de les robes, de la mateixa manera que ho havien fet els grans mestres italians. L'infant, amb el cap dret i eixerit, és exhibit amb el cos nu, de cara a l'espectador i amb els braços oberts.

L'escena ha estat ambientada en un marc arquitectònic que evoca el pòrtic del temple. L'espai recrea una galeria amb dos arcs dovellats de mig punt i un enrajolat que combina les quadrícules blanques i negres. Les dovelles dels arcs i el quadriculat del terra projecten les seves línies en perfecte perspectiva vers un punt de fuga situat a pocs centímetres de la base de la columna que centra la composició. A través dels arcs hom pot observar la llunyania d'un cel i uns turons que dibuixen el teló de fons del paisatge.

A la lluneta del registre superior, a tocar de la volta, hi ha dos àngels subjectant una petxina. Aquesta representació té el seu simètric al mur oposat del baptisteri on hi ha la pintura d'Adam i Eva.

8.5 El pecat original

Aquesta escena, pintada al mur de la dreta del baptisteri, reproduïx el moment que Eva ofereix un fruit prohibit –de l'arbre del bé i del mal– a Adam, en presència de la serp, que acaba de temptar la dona (fig. 12). Aragay il·lustra, amb tota fidelitat, aquest passatge del llibre del Gènesi, corresponent a l'Antic Testament. Eva, desobeint les ordres del Creador i ansiosa per conèixer els secrets del bé i del mal, accedeix a les incitacions de la serp:

"Llavors la dona, veient que el fruit de l'arbre era bo per menjar i feia goig de veure, i que era temptador de tenir aquell coneixement, en va collir i en va menjar; i va donar-ne també al seu home, que menjà amb ella." (Gn 3, 6-7)

Aragay opta per una composició equilibrada, harmònica i senzilla. La pinzellada, que s'endevina fina, delicada i subtil, recrea a dos personatges joves d'aparença afable i entenedidora. Adam i Eva, nus, integrats al paisatge, a la natura, desprenen una aura d'extrema sensualitat, que contrasta amb la presència de la serp que es veu astuta i malvada. Eva, complaguda, ha avançat d'esquerra a dreta fins a tocar Adam per oferir-li una poma. Adam, amb

el cos musculat i assegut al costat de l'arbre, contempla, tranquil, el fruit que li acosta la seva companya. La serp cargolada al tronc de l'arbre –tal com l'havia disposat Miquel Àngel a la volta de la Sixtina–, espera, atenta, la consumació del pecat.

Eva, amb la poma a la mà, és representada amb una llarga cabellera rinxolada i Adam, subjectant una petita branca, és caracteritzat amb un cos jove, atlètic i bru. Els dos personatges, d'aspecte juvenil, ocupen el primer pla de la composició i estan emmarcats per les branques ordenades de l'arbre de la vida. L'acurada organització de les fulles i dels fruits a les branques, converteixen aquest arbre en un obra d'art de la jardineria. Aquest artifici ornamental culmina amb la disposició helicoidal de la serp al voltant del tronc. Com a fons, s'estén una vall dominada pels meandres d'un riu, els turons sinuosos i uns arbres que semblen plantats d'acord amb l'harmonia del paisatge. Aquest paisatge, ordenat, pensat i mesurat, podria ser la “versió noucentista” d'un paradís terrenal, imaginat, en aquest cas, per Josep Aragay.

8.6 Jesús i la samaritana

A la part interior de l'arc d'accés al baptisteri hi ha la representació de dues escenes diferents. El costat dret és ocupat per la figura d'un àngel, la data d'execució del fresc i la signatura de l'autor. L'interior esquerre de l'arc ha estat reservat per il·lustrar el passatge bíblic de “Jesús i la samaritana” (fig. 21). Aquest episodi del Nou testament el trobarem, únicament, a l'evangeli de Joan. Els samaritans, que habitaven la part central de Palestina, eren vistos pels jueus com uns heretges; i és per això que en aquest relat –on Jesús es dirigeix a una dona de Samaria– es vol posar de manifest que el seu missatge és universal i que, en cap cas, no és exclusiu per al poble jueu:

“Jesús havia de travessar Samaria. Arribà, doncs, en una població samaritana que es deia Sicar, no gaire lluny de la propietat que Jacob havia donat al seu fill Josep; allà hi havia el pou de Jacob. Jesús, cansat de caminar, s'assegué allí a la vora del pou. Era cap al migdia. Una dona de Samaria es presentà a pouar aigua. Jesús li diu:

-Dóna'm aigua.

Els seus deixebles se n'havien anat al poble a comprar menjar.

Però la dona Samaritana preguntà a Jesús:

-Com és que tu, que ets jueu, em demanes aigua a mi, que sóc samaritana?

Cal recordar que els jueus no es fan amb els samaritans.

Jesús li respongué:

Si sabessis quin és el do de Déu i qui és el qui et diu: “Dóna'm aigua”, ets tu qui li n'hauries demanada, i ell t'hauria donat aigua viva.

La dona li diu:

Senyor, no tens res per pouar i aquest pou és fondo. D'on trauràs, l'aigua viva? El nostre pare Jacob ens va donar aquest pou, i en bevia tant ell com els seus fills i el seu bestiar. ¿Que potser ets més gran que no pas ell?

Jesús li respongué:

-Tots els qui beuen aigua d'aquesta tornen a tenir set. Però el qui begui de l'aigua que jo li donaré, mai més no tindrà set: l'aigua que jo li donaré es convertirà dintre d'ell en una font d'on brollarà la vida eterna.” (Jn 4, 4-14)

En un espai delimitat per la corba de l'arc i el mur lateral, Aragay plasmarà un moment d'aquell passatge –també relacionat amb el sacrament del baptisme– en el qual Jesús parla de l'aigua com una metàfora de la fe i de la salvació, mentre que la dona es refereix a l'aigua del pou.

Jesús és pintat de perfil i caracteritzat amb barba. Aquesta figura, adaptada a l'espai físic de l'arquitectura, és presentada en una posició forçada, de manera que ha calgut recolzar-la a la corba que descriu l'arc d'accés al baptisteri. Davant del personatge de Jesús hi ha la figura de la samaritana, representada també de perfil i portant un atuell per treure l'aigua del pou. L'escena és emmarcada per les sanefes de l'arc, l'intradós i la volta i, també, per les falses pilastres que, a cada cantonada, separen les diferents escenes.

Pel que fa al frontal de l'arc, encarat a la nau de l'església, s'hi exhibien les pintures de dos àngels i dos cérvols disposats en simetria (fig. 22). La part més baixa és reservada per als dos àngels idèntics, hieràtics, caracteritzats amb llargues ales i llargues cabelleres. Les dues figures, inclinades, tangents a la corba de l'arc, eren representades de perfil i en posició orant. Damunt seu, dos cérvols encarats, flanquejaven una inscripció corresponent a l'evangeli de Joan (Jn III, 5) que fa referència al nou naixement de l'aigua i de l'Esperit: "NISI QUIS RENATUS FUERIT EX AQUA ET ESPIRITU SANCTO NON POTEST INTROIRE IN REGNUM DEI". Com a fons de les figures hi havia unes sanefes amb motius vegetals.

8.7 El joc d'arquitectures

Josep Aragay, a Florència⁸, elogiava les pintures murals que Ghirlandaio havia realitzat a Santa Maria Novella. Recordem que Aragay es referia, sobretot, a la pintura dedicada a *El Naixement de la Verge*, on l'artista italià visualitzava la integració de totes les arts amb el joc d'arquitectures que recreava l'escena. Més enllà, però, de les solucions arquitectòniques representades a la pròpia pintura –i que podríem fer extensiva, per exemple, des de Giotto a Miquel Àngel–, farem incís, només, en el recurs ornamental destinat a delimitar les diferents escenes d'un programa iconogràfic que Aragay, d'acord amb els models italians, també utilitzarà en el baptisteri de Breda.

Les tres escenes principals que acabem de ressenyar (El baptisme de Jesús, La presentació de Jesús al temple i El pecat original), junt amb les que hi ha a cada banda de l'arc d'accés al baptisteri (Jesús i la samaritana i un àngel) són flanquejades per la representació d'unes pilastres amb sanefes d'inspiració renaixentista. La perspectiva de les pilastres dóna profunditat a la falsa arquitectura i suggereix que les respectives bases descansen sobre un suposat amplit; de la mateixa manera, els capitells artificials semblen suportar l'estructura de la volta (fig. 13, 14 i 15).

⁸ Vegeu ARAGAY, Josep: *Dues jornades del Diari de viatge a Itàlia, del pintor Josep Aragay. Florència, 13 de maig de 1916*. "La Revista". Quaderns de publicació quinzenal. Any VI, núm. CXII, maig de 1920, pàg.125.

Aquest joc d'arquitectures té molt a veure, doncs, amb el recurs que havien utilitzat els grans mestres italians per integrar les seves pintures murals a un espai arquitectònic real. No és estrany, per tant, que Josep Aragay utilitzés aquesta solució decorativa a les pintures del baptisteri de Breda. Aragay coneixia les tècniques del fresc i coneixia, també, els recursos utilitzats a les pintures que decoraven els murs dels principals temples i palaus que l'artista havia vist i estudiat a Itàlia. Així, la representació d'elements arquitectònics per separar les diferents escenes d'un mateix programa o, senzillament, com un recurs ornamental per emfasitzar o magnificar la pròpia obra, havia estat utilitzada per tots, o gairebé tots, els artistes de referència.

Giotto, per exemple, amb la representació d'unes columnes, separava les escenes de la vida de Sant Francesc (1290) en els frescos de la basílica superior de Sant Francesc d'Assís. Taddeo Gaddi, a Florència, feia el mateix en els frescos dedicats a la vida de la Verge Maria (1328-1330), a la paret oest de la capella Baroncelli de Santa Croce. També a Santa Croce, Giovanni da Milano, insertava unes columnes per separar les escenes de la vida de Santa Magdalena, a la capella Rinuccini, vers l'any 1365. Aquest recurs havia estat utilitzat, també, per Pietro Perugino als murs laterals de la Capella Sixtina, al Vaticà (fig. 20). A la mateixa capella Sixtina, Miquel Àngel proposava, també, una varietat d'artificis arquitectònics entre les escenes que ocupen la volta. I així ho havia fet Rafael a les estances Vaticanes (fig. 17), per exemple, a la famosa "Escola d'Atenes" (1510-1511). De la mateixa manera, ho faria Pinturicchio en els frescos de la Catedral de Siena, a la "Partida d'Enea Silvio Piccolomini cap el Concili de Basilea", vers l'any 1507 (fig. 16). Aragay, que havia vist aquestes i moltes altres pintures murals, no dubtarà en plantejar, també, aquesta solució ornamental per emmarcar les escenes del baptisteri (fig. 18 i 19).

Els detalls de les sanefes que decoren les falses pilastres tenen molt a veure, també, amb les que ja havien utilitzat, per exemple, Pietro Perugino, Pinturicchio o Rafael a les referides pintures murals. Aragay, igual que els grans mestres, utilitzava ornaments amb motius florals, vegetals i geomètrics. Aquesta decoració lineal i rítmica, que jugava amb les filigranes, les simetries, les alternances i les repeticions, recorre, amb diferents models, els murs i la volta del baptisteri, separant, una a una, les escenes que completen el seu programa iconogràfic.

8.8 La volta del baptisteri

Les vuit figures al·legòriques que hi ha a la volta (fig. 26) són emmarcades per una sanefa ornamentada amb la successió d'unes tiges, fulles i flors entrelaçades, que es repeteix en tot el perímetre (fig. 24). A cada cantonada – inscrit en un quadrat i en un registre independent – hi ha la representació d'un angelet agenollat que subjecta una flor (fig. 23). Una altra sanefa amb motius geomètrics i vegetals recorre, també, tot el perímetre superior i creua la volta formant dues aspes que delimiten els vuit triangles a l'interior dels quals es representen les al·legories relacionades amb el sacrament del baptisme. Al bell mig de la volta, un rombe amb una flor central, flanquejada per dues flors més petites, reparteix les figures al·legòriques en dos grups de quatre.

El grup d'al·legories de l'esquerra representen la caritat, el baptisme de sang, la fe i l'esperança. Així, la figura d'una dona descalça, que s'ajup per acollir un infant entre els seus braços, representa la caritat. Darrere seu es pot llegir una inscripció que diu "CHARITAS". La figura hieràtica d'un soldat romà, amb l'espasa desenfundada, fuig amb el nadó que ha acabat de raptar. El soldat, de perfil i davant d'una inscripció que diu "SANGUINIS", representa un episodi de la matança dels innocents. Una figura agenollada, amb els ulls embenats i portant la creu de Jesús, simbolitza la fe. Així s'explicita amb la inscripció que diu "FIDES". Una quarta figura femenina, davant la inscripció "SPER" i abraçada a una gran àncora, simbolitza l'esperança (fig. 25).

El grup de figures de la dreta està format per un episodi de la vida de Noè, un de la vida de Moisès, una al·legoria al baptisme de desig i la representació de dos cérvols que veuen l'aigua d'una petxina. Moisès, caracteritzat amb barba blanca, fa brollar l'aigua d'una roca amb una vara. Noè, també amb una llarga barba, és representat en el moment que rep la branca d'olivera del colom missatger. Una figura femenina, agenollada, mirant el cel i amb els braços enlairats en posició de súplica, és l'al·legoria del baptisme de desig. Darrera la figura hi ha una inscripció que diu "FLAMINIS". Per últim, dos cérvols de llargues banyes, encarats i disposats en perfecte simetria, beuen l'aigua d'una petxina.

8.9 Un treball "gratis et amore Dei"

Durant la primavera de 1925, tan bon punt fou acabat, el baptisteri entrava en ple funcionament. Aragay, complagut, assegura que és la primera vegada que una obra seva "funciona". Així ho expressa en una carta adreçada a Josep Obiols, amb data de 26 de maig de 1925:⁹

"... estic content de veure que no m'heu oblidat del tot i em doneu una alegria al dir-me que penseu venir a veurem amb en Riba i en Quelus. El Baptisteri es enllestit i ja fa molts dies que ha entrat en funcions amb la conseqüent alegria de part meva, perquè es la primera vegada que una obra meva funciona."

En la mateixa carta, Aragay felicita l'amic Obiols que acaba de ser pare, tot lamentant, a tall de broma, que el flamant baptisteri hagués estat bastit tant lluny de Barcelona. De no ser així, hauria estat de molt bon aprofitar per a una ocasió tan solemne:¹⁰

"Us felicito de tot cor per la vostra entrada al gremi paternal i us desitjo molts anys de vida i salut i prosperitats a vos i a la vostra obra i em sap greu haber guarnit un baptisteri massa lluny vostre per habervos servit en aquest cas."

Cal dir, d'altra banda, que arran d'un malentès amb mossèn Martí, l'artista no va poder cobrar, finalment, el seu treball¹¹. Segons sembla, el rector sempre

⁹ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 26 de maig de 1925.

¹⁰ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 26 de maig de 1925.

¹¹ Marcel·lí Trunas fa referència a aquest episodi a "Josep Aragay. Notes per una biografia": "Quan Aragay presenta els honoraris resulta que el Sr. Rector havia cregut que l'obra hauria estat feta per amor a l'art.

havia cregut que Josep Aragay treballava “gratis et amore Dei”. Certament, Aragay s’havia mostrat disposat a fer la feina a un preu just, però mai a treballar de franc. Com que la versió de mossèn Martí no coincidia amb la de l’artista, aquest darrer va haver d’acabar renunciant als honoraris. Així i tot, no va ser fins un parell d’anys després d’enllestir el baptisteri, que Aragay es va posar d’acord amb el successor de mossèn Martí, per tal que aquella “renúncia”, al menys, constés oficialment en el llibre d’Obra de la parròquia. D’aquesta manera, el nou rector de Breda, mossèn Pere Prats, expedia un document (fig. 27) en el qual s’exposaven els fets i s’aclarien els motius que havien provocat la renúncia d’Aragay. En aquest document llegim:¹²

Al prendre possessió d’aquesta parròquia de Breda, vaig fixarme’n son baptisteri, causant-me un efecte sorprenent; i al registrar el llibre d’Obra, vaig llegir el cost de la pica de marbre, de son mosaic, de la porta reixada; pro res vaig trovar de la valiosa pintura que tant l’adorna; i segons firma posada, a ma dreta de sa portalada, veig que son autor es, D. JOSEP ARAGAY, vehí de la present; i preguntat dit Sr, si ho havia fet, gratis et amore Dei, va contestarme, que sa voluntat era rebaixar, part del seu treball, pro no de franc; no ho entengué aixís el Sr. Ecónom, per lo que rebutjá pagarli l’indispensable. Poc després de ma presa de possessio, i tenir el gust d’oferir-me a dit Sr. Aragay; (parlant del assumpto); em digué que renunciava a tots sos drets, que per aital treball podrian pertocar-li; mentres em pregaba ho fes constar en lo llibre d’Obra.

Lo que amb gust el complac, bó i remerciant-li, les mes afectuoses gràcies, i demanant al bon DEU, li recompensi la generositat de son cor.

Son affm amic i en CRIST fidel S.S.

Breda, 25 de mars de 1927

Pere Prats Pbre Párroco

Si bé Aragay es tornava a enganxar els dits en la qüestió econòmica, val a dir, al seu favor, que en la vessant artística el treball va tenir una gran acceptació. El fresc, que ha estat considerat com una de les millor obres de l’artista i en alguna ocasió, també, com el millor baptisteri modern de Catalunya¹³, va tenir

La cosa acabà sense solució i Aragay renuncià a cobrar el seu treball personal”. Vegeu TRUNAS, M.; NASPLEDA, J. “Josep Aragay. Notes per a una biografia” dins de *Josep Aragay, Pintura Bíblica*. Ed. Parròquia de Breda, Palahí Arts Gràfiques, S.C., Primera Edició, octubre 1991, pàg. 22 i 23.

¹² Document expedit per Mossèn Pere Prats, el 27 de març de 1927. El text, redactat per al llibre d’obra de la parròquia, explicita els motius pels quals Josep Aragay acabaria renunciant a cobrar els honoraris que li pertocaven com a autor dels frescos del baptisteri de l’església de Breda.

¹³ Vegeu TRUNAS, M.; NASPLEDA, J. “Josep Aragay. Notes per a una biografia” dins de *Josep Aragay, Pintura Bíblica*. Ed. Parròquia de Breda, Palahí Arts Gràfiques, S.C., Primera Edició, octubre 1991, pàg. 21 i 22. A l’Enciclopèdia Espasa, el baptisteri (amb fotografia inclosa) és destacat com una de les obres essencials de l’artista. Vegeu *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Espasa-Calpe, SA, Editores, Madrid-Barcelona, 1930. Apéndice 1, tomo I, pàg. 740 i 741.

una important difusió. Les seves fotografies van ser exposades a la Sala Parés de Barcelona (1925) i a la Sala Busquets de Girona (1928).

8.10 L'Exposició d'Art Litúrgic

Ben aviat, com era de preveure, l'artista va sentir la necessitat de donar a conèixer el seu treball més enllà dels límits de Breda. Josep Aragay, en la mesura del possible, va decidir projectar la seva obra. Així, d'entrada, va encarregar unes fotografies a un fotògraf d'Hostalric per fer-ne una edició de postals. També li va encarregar unes ampliacions per participar a l'Exposició d'Art Litúrgic que tindria lloc, a finals d'any, a la Sala Parés de Barcelona. En una carta adreçada a Josep Obiols, Aragay explica tots aquests preparatius:¹⁴

“Acabo de rebre unes proves fotogràfiques excel·lents de les meves pintures del baptisteri de Breda. Fotografies fetes d'un professional ? d'Hostalric que son sense disputa en materia fotogràfica unes peces de merit. N'estic contentíssim. Actualment se n'esta fent una edicio de postals per posar a la venta en la poblacio i no em sera dificil demanar a n'aquest senyor unes ampliacions per figurar a l'Exposicio d'Art Liturgic en projecte. De manera que podeu comunicar al comite el meu proposit o millor el nostre projecte reeixit.”

L'amic Obiols, que també havia de participar en l'exposició d'Art Litúrgic, va ajudar Aragay a resoldre tots els tràmits d'organització previs a la mostra que s'estava preparant. En una altra carta a Obiols, Aragay dóna tota mena d'instruccions al seu amic barceloní per tal que les fotografies fossin exposades amb garanties. Així i tot, Aragay lamenta que les seves pintures hagin de ser contemplades mitjançant fotografies. El fet d'apartar l'obra del seu suport original i fora de tot context suposa una traïció a l'autèntica funció de la pintura mural:¹⁵

“Suposo que deureu haver rebut una lletra meva amb dues fotografies pel catalog de l'exposicio d'art liturgic. Tan aviat com tingui les fotografies les enviare a can Pares i si no es abusar de vos em plauria que us cuidessiu de ferles emmarcar i posarles en condicions de ser penjades. Es clar que nomes de pensahi ja se'm posen els cabells de punta ¡Penjades! Tot el que hem fet en pintura ha sigut perque les pintures, naixent en el mur mai no haguessin d'esser excurtades en la petita (cua) invisible dels claus de ganxo. Pero que hi farem, inclus quant ne semblen lliberades del tot ha de venir que han de penjar un (dibuix) o altre. El mateix passa amb totes les persones decents que han pogut evitar les penalitats pasatgeres de la forca amb els seus retrats.

Mes que res us escric perque em plauria que constes en el catalog o en l'Anuari si voleu el procediment. Pintures murals al fresc etc. En aquest temps

¹⁴ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 29 d'octubre de 1925.

¹⁵ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Sense data. En la carta, Aragay diu: “Com que avuy es Sant Iscle i Santa Victòria, patrons de la vila, una mitja festa, em permeto...” Sant Iscle i Santa Victòria, segons el santoral, es celebra el dia 17 de novembre. Aquesta data encaixa amb el conjunt de cartes enviades a Obiols, que fan referència al baptisteri, escrites entre els mesos d'octubre i novembre de 1925. Aragay qualifica aquesta data com a “mitja festa”, suposem que en deferència als copatrons de la vila, Sant Iscle i Santa Victòria. Cal dir, però, que el 17 de novembre no ha estat mai festa a Breda. El municipi celebra l'anomenada “Festa de l'Ajust” (la festa petita), en la qual es commemora el trasllat a Breda de les relíquies de Sant Iscle i Santa Victòria. La “Festa de l'Ajust” no té data fixa, ja que es celebra el tercer diumenge després de la Pasqua Florida (entre els mesos d'abril i maig).

nostre això per mi no és una qüestió de procediment és una qüestió de principi i ademés ja sabeu com totes les meves il·lusions juvenils han voltat entorn del fresc inclús en els dies més xafogosos de l'estiu.”

En una altra carta, Aragay posa al corrent a Obiols a propòsit d'alguns detalls tècnics sobre l'exposició. També li explica que només exposarà fotografies ja que, segons diu, no ha conservat els estudis ni els dibuixos previs a l'execució. Així mateix, es refereix a la quantitat, a la qualitat i a les mides de les fotografies que pensa enviar, i també a la identitat del fotògraf, el nom del qual, Frigola, haurà de constar en el catàleg en el cas que hi apareguin imatges del baptisteri¹⁶. Malgrat l'interès i la predisposició mostrades davant d'aquell esdeveniment, Aragay sap que allò que s'exposarà a can Parés és, només, una “ombra” de la realitat. En aquesta carta és interessant adonar-se, sobretot, del grau de ressentiment que encara hi ha dins l'artista en recordar els judicis que, no fa massa, li havia dedicat la premsa. Aragay, manifestament obsessionat amb el tema, ja imagina –abans de res– els possibles comentaris de la crítica davant l'obra que acabava d'enllestir:¹⁷

“Us trameto dues fotografies del baptisteri. Si es publiquen us agraire que'n senyaleu l'autor “Fotos. Frigola, Hostalric”. Pel que'm demaneu de dibuixos o estudis etc. no us puc de cap manera complaure he liquidat absolutament tots els recorts de gestació i d'execució. Ara només resta l'obra feta i aquestes ombres que penso enviar a l'exposició d'Art Litúrgic. Així i tot penseu que el que jo enviare serà prou per ser ben representat car enviare prou fotografies i prou grans per traslladar a can Pares en la millor forma possible el conjunt del baptisteri: Vindran 14 o 15 fotografies de 20 i de 40 cm i entre elles una reproducció del sostre fet en dos trossos que vindran a formar una peça de 80 cm entre aquestes fotos n'hi ha de fragments i com que estan molt ben fetes penso que seran suficients per donar lloc a les múltiples i variades imbecilitats italianitzants amb que solien obsequiar-me els nostres companys dels diaris. Per fortuna meua la condició de pòstum amb que aquesta obra es presenta treient-li tot regust de competència és possible que atenui la seva tònica agressiva poc tònica per cert.”

Sis dies abans de l'exposició Aragay enviava, finalment, la col·lecció de fotografies a la Sala Parés demanant a Obiols que tingués cura dels darrers detalls i remarcant, una vegada més, que no fos oblidat el nom del fotògraf. Davant les fotografies Aragay es mostra orgullós de la seva obra i lamenta “haver mudat de camí”. Amb aquest comentari, Aragay posa de manifest, novament, la intenció d'abandonar la pintura per centrar-se en la ceràmica:¹⁸

“Estimat amic: Avui mateix les fotografies del baptisteri seran a can Pares esperant-vos. Us estimaria que cuessiu de ferles enmarcar decentment i pobrement de la manera que a vos us sembli apropiada a l'economia i a la decència. Una vegada més us prego que procureu que al peu de les fotografies

¹⁶ En el catàleg es van publicar dues fotografies, “El baptisme de Jesús” i “La presentació de Jesús al temple”. *Anuari dels Amics de l'Art Litúrgic*, “Baptisteri de Breda, Pintura al fresc, de Josep Aragay – Fot. Frigola, d'Hostalric.”, XXIV i XXV.

¹⁷ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 14 de novembre de 1925.

¹⁸ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 23 de novembre de 1925.

hi vagi la seva paternitat fotogràfica. Fot. Frigola. Hostalric. Compregueu que això per un home de fora i gens corregut a ciutat és una qüestió capital. Jo hi tinc tant interès com ell mateix. Que us semblaran les fotografies? milloraran la vostra idea del baptisteri? No ho sé, us dire però que a mi m'han fet una il·lusió extraordinària i que me les he mirades amb gust i amb gust les tinc al davant, i davant d'elles em reca extraordinàriament haver mudat de camí.”

Tot i mostrar-se orgullós i convençut del resultat obtingut amb el seu treball, Aragay no pot evitar de pensar quin efecte farà la seva obra als ulls de la crítica:¹⁹

“No serà massa doncs que esperi de vos que m'informeu un xic sobre la sort del meu baptisteri a ciutat. Us faig padri de la criatura davant de la pila baptismal i desitjo que els vostres deures de padrinatge us sien lleus en mitg de la segura llopada dels seus enemics.”

En les cartes adreçades a Obiols es posen de manifest, una vegada i una altra, els prejudicis de l'artista quan pensa en l'impacte que produiran aquells frescos (fotografiats) en ser vistos pels seus “enemics”. Aragay tem la crítica. La lectura és fàcil: l'artista està dolgut, molt dolgut. Les crítiques a *Vacances*, un any i mig després de la fatídica exposició, no han estat oblidades. Les ferides són obertes. Aragay continua obsessionat amb “què diran”, i no li costa imaginar, per exemple, l'opinió de Rafael Benet –un dels seus principals detractors– quan aquest vegi les pintures del baptisteri. En aquella carta escrita a Obiols, just abans de l'exposició, Aragay es posa en guàrdia:²⁰

“Impressionisme, futurisme, cubisme amb el seu focus de malícia posar arribaran a comprendre fins a quin punt es ingenua aquesta obra on hi ha potser de tot més que no sembla encare que poc n'hi hagi. El que no hi ha gens és d'obscurantisme, de ficció, de malabarisme on no's promet res que no s'hagi complert. Are potser amb raó en Benet podrà dir que m'he posat en evidència. No he escorregut el bulto per cap banda. Com podeu veure encare'm resta quelcom del meu fons d'optimisme. Si us soc franc he deixat la pintura i tinc la infinita satisfacció d'haver-la deixat fora de morrada.”

Durant els primers mesos a Breda, l'amic Obiols es converteix en el principal confident d'Aragay. És per aquest motiu que les cartes d'aquesta etapa tenen un interès especial. La relació amb Obiols és prou sòlida, la qual cosa permet Aragay d'expressar-se amb total sinceritat i amb plena confiança. A Breda no té ningú, almenys de moment, per compartir els neguits, els pensaments o les reflexions relacionades amb el futur de les arts o la cultura. Una de les “confessions” més importants que Aragay fa a Obiols és la decisió presa una vegada acabats els frescos del baptisteri: deixar la pintura. Tal com hem dit i tal com veurem més endavant, totes les il·lusions de l'artista es concentraran en el taller de ceràmica en construcció. El taller quedarà enllestit a finals de 1925, amb la qual cosa Aragay podrà emprendre un altre dels reptes que s'havia fixat en arribar a Breda, l'activitat industrial de la ceràmica.

¹⁹ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 23 de novembre de 1925.

²⁰ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 23 de novembre de 1925.

La primera Exposició d'Art Litúrgic es va celebrar a la Sala Parés de Barcelona, entre el 29 de novembre²¹ i el 11 de desembre 1925. La mostra havia estat organitzada pels Amics de l'Art Litúrgic, associació fundada l'any 1923 i impulsada per Manuel Trens, en el si del Cercle Artístic de Sant Lluç. L'objectiu de l'entitat era "vetllar per la restauració de les tradicions de la litúrgia catòlica i per la creació d'un autèntic art litúrgic".

A la Sala Parés es van exposar plànols, albes, casulles, joies, fotografies, ceràmiques, mosaics, dibuixos i tota mena d'objectes, ornaments i publicacions religioses. La mostra reunia un total de 294 obres. Josep Aragay exposava les fotografies del baptisteri de Breda al costat d'altres reproduccions murals, com les que va realitzar Josep Obiols a la capella de l'Institut de Cultura de la Dona. També s'hi exposaven les reproduccions de la capella de l'Escorial, de Vic, i el cambril de Montserrat, de Joan Llimona; així com les del saló d'actes del Seminari de Barcelona, de D. Baixeras, i les de la Capella del Santíssim de Sant Josep Oriol, de Barcelona, de D. Vilàs. Pel que fa a les imatges, cal destacar l'aportació escultòrica de Josep Llimona, J.M. Camps Arnau i de P. Jou. Quant a la secció d'orfebreria, convé mencionar les creacions de Ramon Sunyer, Joan Valentí, Rafael Salanich i Jaume Mercadé. L'exposició també comptava amb una nodrida secció d'arquitectura amb tretze obres de Gaudí, el projecte de la parròquia de Jesús de Gràcia, de J. Goday, i diverses obres de J. Jujol, R. Masó, F. Folguera, Ll. Bonet i J. Bergós, entre molts d'altres. L'exposició, molt visitada, va tenir un important ressò i l'obra d'Aragay fou una de les més considerades. Així ho expressaria Joaquim Folch i Torres des de les pàgines de la *Gasetta de les Arts*:²²

"El seu Baptisteri de Breda ens ha sorprès. No sabíem que hagués completat aquesta obra. L'Aragay posa en la seva pintura una gravetat clàssica que tot ho entona i dignifica. De seguida l'espectador té el sentiment que l'artista pica alt. La seva imatgeria es mou dins un realisme ple de suggestions transcendents. Aquest és un artista amb el qual la majoria dels nostres "preciosos" i la gran massa no vol acabar de creure, però que és prou forta perquè un dia o altre ens faci dir a tots que sí. El nostre pintor és una promesa cada dia més alta i ens costa l'anar-li al darrera. El baptisteri de Breda, però, és més que una promesa fosca: és una decoració on s'hi veuen ja posats en rengle i endreçats el molt i el bo que aquest home porta."

Com ja hem apuntat, Aragay també va exposar una col·lecció de quinze fotografies del Baptisteri a la Sala Busquets de Girona, en una mostra que va tenir lloc entre el 28 d'octubre i el 10 de novembre de 1928. En aquesta ocasió, les fotografies compartien catàleg amb una extensa mostra de ceràmica.

²¹ Tot i que la inauguració estava prevista per al dia 28, que era dissabte, finalment va tenir lloc el diumenge, 29 de novembre, a les 10,30 hores del matí. En una nota publicada al diari *La Vanguardia*, llegim: "A fin de dar mayor realce y de alargar más el tiempo tan limitado de que se dispone en las salas de exposiciones periódicas para su arreglo, la exposición de arte litúrgico en lugar de inaugurarse hoy por la noche, como se había anunciado, se inaugurará el domingo a las diez y media de la mañana. Vegeu *La Vanguardia*, 28 de novembre de 1925, pàg. 8.

²² FOLCH I TORRES, Joaquim: "La I^a Exposició general d'Art Litúrgic", *La Gasetta de les Arts*, 1 de gener de 1926, any III, núm. 40, pàg. 3 i 5.

8.11 La destrucció del baptisteri

Malauradament, les pintures murals d'Aragay van tenir una curta vida (1925-1939). Els excessos de la Guerra Civil van comportar la desaparició d'una de les obres més emblemàtiques de l'artista, calcinada al final de la guerra a causa d'un incendi a l'església.

Durant la Guerra Civil, l'església de Breda va ser utilitzada com a magatzem de combustible. Hi havia 40.000 litres de benzina emmagatzemats en bidons. Josep Aragay, davant del perill que això suposava, va aconseguir que s'aixequés un envà davant del baptisteri per protegir les pintures murals. El juliol de 1936, poc després d'esclatar la guerra, ja s'havien destruït molts dels objectes religiosos de l'església. Cal dir que entre aquests objectes hi havia la tapa de fusta de la pica baptismal, dissenyada per Aragay, que va ser cremada entre moltes altres obres d'art, llibres i documents en una foguera a la plaça de l'església.

El 31 de gener de 1939, a les acaballes de la guerra, un forta explosió destruïa bona part de l'església de Breda (fig. 28). L'estrall va afectar, sobretot, l'estructura i la coberta de l'entrada, mentre que el consegüent incendi va calcinar completament l'interior del temple. Malgrat l'envà que es va construir per protegir les pintures, el fum es va concentrar a l'interior del baptisteri a través d'un espai que s'havia deixat per a la ventilació. Les pintures d'Aragay quedaven, així, destruïdes (fig. 29).

L'any 1965, animat per alguns veïns de Breda, Josep Aragay pintaria un nou baptisteri per a l'església de Santa Maria (fig. 30). Aragay tenia setanta-sis anys. La salut i els anys no li permetien afrontar una restauració de les pintures de 1925 amb garanties. És per aquest motiu que l'artista va revestir les parets del baptisteri amb uns plafons de fusta sintètica que va pintar amb pintura plàstica. Aragay mantenia bona part del programa iconogràfic de 1925: "Crist batejat per Joan al riu Jordà", "El pecat original", "Presentació de Jesús al temple" i "Jesús i la samaritana". A la volta es repeteixen els símbols de la fe, l'esperança, la caritat, els baptisme de desig, el baptisme de sang i Moisès fent brollar aigua d'una roca. L'escena de Noè serà pintada a l'interior esquerre de l'arc. La part frontal de l'arc, encarada a la nau de l'església, serà reservada per a la representació d'uns escolans tocant a bateig dins el campanar de Breda.

Aquesta obra, de qualitat discutible, és la que avui es manté damunt les pintures cremades. Els frescos de 1925, doncs, continuen a sota dels actuals plafons, reclamant una restauració que permetria tornar a la llum una de les pintures murals de temàtica religiosa més rellevants del Noucentisme.



Figura núm. 1

Baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda amb les pintures murals de Josep Aragay (1925).

Figura núm. 2



Josep Aragay: "Jesús batejat per Joan al riu Jordà". Pintures murals del baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda (1925).



Figura núm. 3

A l'esquerra, Josep Aragay: detall de "Jesús batejat per Joan al riu Jordà". Pintures murals del baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda (1925).

A la dreta, Piero della Francesca: detall del "Baptisme de Crist" (1440 -1445). National Gallery of Art de Londres.



Figura núm. 4

A l'esquerra, Josep Aragay: detall de la figura de Joan a "Jesús batejat per Joan al riu Jordà". Pintures murals del baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda (1925).

A la dreta, Piero della Francesca: detall de la figura de Joan a "Baptisme de Crist" (1440 -1445). National Gallery of Art de Londres.



A l'esquerra, Josep Aragay: detall de "Jesús batejat per Joan al riu Jordà". Pintures murals del baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda (1925).

Figura núm. 5



Andrea Pisano: "El baptisme de Crist" (1330). Plafó de la porta de la façana sud del baptisteri de San Giovanni de Florència.

Figura núm. 6



Josep Aragay: detall de "Jesús batejat per Joan al riu Jordà". Pintures murals del baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda (1925).

Figura núm. 7



Detall de la figura femenina a "Jesús batejat per Joan al riu Jordà". Pintures murals del baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda (1925).



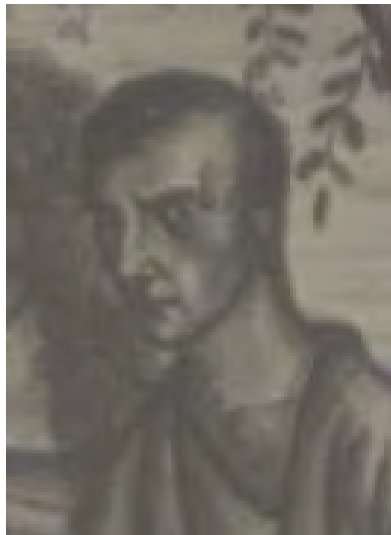
"El príncep dels Iliris", detall de les pintures murals del palau de Knossos vers el 1700 i el 1400 aC.

Figura núm. 8



Fotografia de Josep Aragay corresponent a l'any 1917. Arxiu del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 9



Detall de la figura masculina a "Jesús batejat per Joan al riu Jordà". Pintures murals del baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda (1925).

Figura núm. 10



Detall d'un l'autorretrat de Josep Aragay (1929). Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 11

A l'esquerra, Josep Aragay: "Presentació de Jesús al Temple". Pintures murals del baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda (1925).

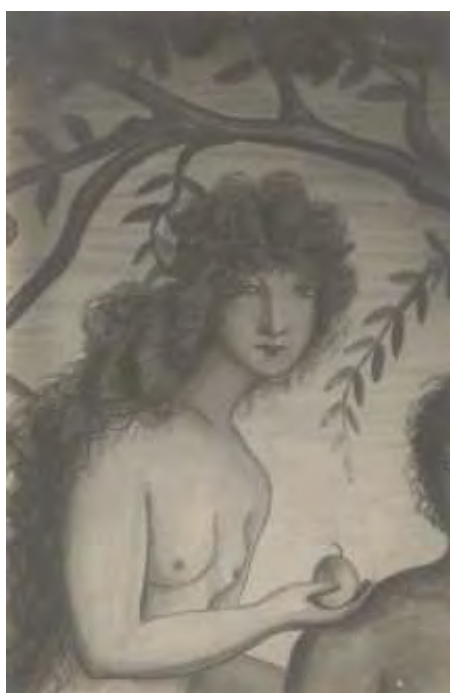


Josep Aragay: "Presentació de Jesús al Temple". A l'esquerra, detall de Josep, i a la dreta, detall de Simeó fent la circumcisió a Jesús infant. Pintures murals del baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda (1925).

Figura núm. 12



Josep Aragay: "El peccat original". Pintures murals del baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda (1925).



Josep Aragay: detall d'Eva a "El peccat original". Pintures murals del baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda (1925).

Figura núm. 13



Figura núm. 14



Figura núm. 15



Figura núm. 16



Figura núm. 17



A dalt, a l'esquerra, "falses architectures" a les pintures murals del baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda (1925). A dalt, a la dreta, plantilla preparatòria per a l'elaboració de les "falses pilastres" del baptisteri de Breda (1925).

A baix, a l'esquerra, detall de les "falses pilastres d'Aragay" als frescos de Breda (1925). Al centre, detall dels frescos de la Catedral de Siena, "Partida d'Enea Silvio Piccolomini cap al Concili de Basilea" (1507), elaborades per Pinturicchio. A baix, a la dreta, detall de "L'Escola d'Atenes" (1510-1511), a les Estances Vaticanes, segons els frescos de Rafael.

Figura núm.18



"Falses architectures" a les pintures murals del baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda (1925).

Figura núm. 19



Plantilla preparatòria per a l'elaboració de les "falses pilastres" del baptisteri de Breda (1925).



Figura núm. 20

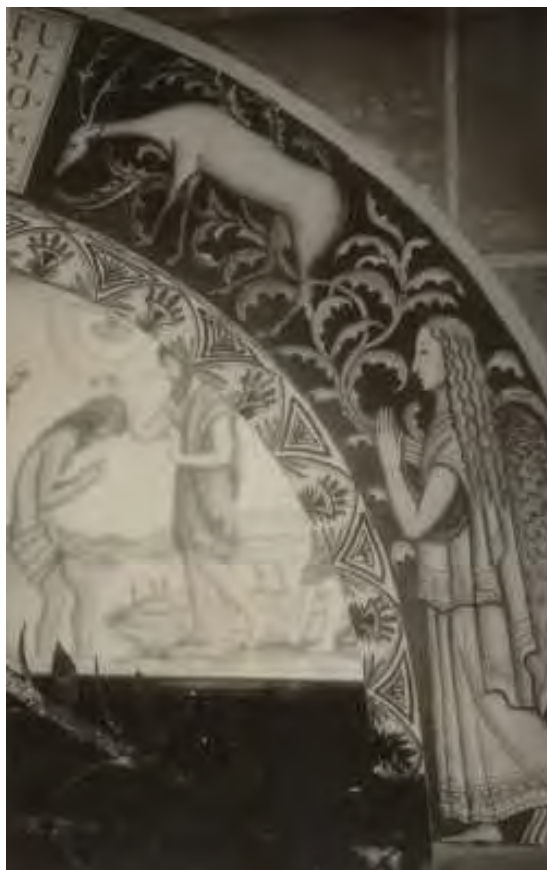
Pintures murals de Pietro Perugino a la Capella Sixtina, al Vaticà.

Figura núm. 21



Josep Aragay: "Jesús i la samaritana". Pintures murals del baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda (1925).

Figura núm. 22



Josep Aragay: "Àngel i cérvol", al frontal de l'arc d'accés al baptisteri. Pintures murals del baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda (1925).

Figura núm. 23



Josep Aragay: dibuixos preparatoris per a les pintures murals de la volta del baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda (1925). Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 24



Figura núm. 25

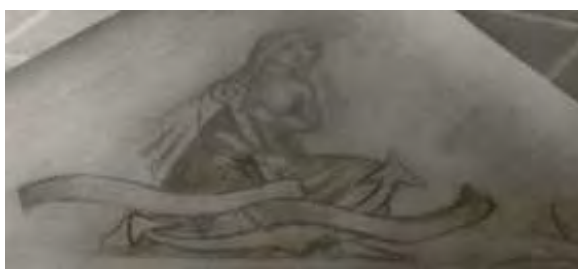


Figura núm. 26



Josep Aragay: pintures al·legòriques a la volta del baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda (1925).

Figura núm. 27

Al pendrer possessió d'aquesta parroquia de Breda, vaig fixarme 'n son baptisteri, causant-me un efecte sorprenent; i al registrar el llibre d'Obra, vaig llegir el cost de la pica de marbre, de son mosaic, de la porta reixada; però res vaig trovar de la valiosa pintura que tant l'adorna; i segons firma posada, a ma dreta de sa portalsada, veig que son autor es, D. JOSEP ARAGAY, veni' de la present; i preguntat dit Sr, si ho havia fet, gratis el amore Dei, va contestarme, que sa voluntat era rebolxer, part del seu treball, però no de franc; no ho entegua' aixis al Sr. Ecónom, per lo que rebutja' pagarli l'indispensable. Poc després de ma presa de possessió, i tenir el gust d'oferir-me a dit Sr. ARAGAY; (parlant del assumpto); em digue' que renunciaba a tots sos drets, que per aital treball podrian pertocar-li; mentres em pregaba ho fes constar en lo llibre d'Obra. Lo que amb gust el complac, bo' i remerciant-li, les mes afect-uoses gracies, i demanant al bon DEU, li recompensi la generositat de son cor.

Son affm amic i en CRIST fidel S.S.

BREDA 25 de març de 1927.

Mossèn Pere Prats

Document expedit per Mossèn Pere Prats, el 27 de març de 1927. El text, redactat per al llibre d'obra de la parròquia, explicita els motius pels quals Josep Aragay acabaria renunciant a cobrar els honoraris que li pertocaven com a autor dels frescos del baptisteri de l'església de Breda.

Figura núm. 28



Església gòtica de Santa Maria de Breda després de l'incendi de 1939, a les acaballes de la Guerra Civil.

Figura núm. 29



Pintures murals del baptisteri de Santa Maria de Breda després de l'incendi de 1939.

Figura núm. 30



Josep Aragay: estat actual del baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda. Plafons de fusta sintètica pintats amb pintura plàstica damunt les antigues pintures murals malmeses pel foc.

9- EL TALLER DE BREDA I LA DEFINITIVA PROJECCIÓ COM A CERAMISTA (1925-1936)

9.1- El taller de Breda

La ceràmica decorativa sempre havia estat una de les grans prioritats artístiques de Josep Aragay. Des del mestratge de Francesc Quer, passant per la bona acollida que acostumaven a tenir les seves exposicions en aquesta disciplina, així com l'encàrrec de la font de Santa Anna i fins els anys com a professor a l'Escola Superior de Bells Oficis, també en aquest camp, avalaven una llarga i sòlida trajectòria marcada, generalment, per l'èxit. No és estrany, doncs, que després de l'afer *Vacances*, Aragay decidís deixar la pintura per orientar la tasca artística i professional vers el món de la ceràmica. De fet, la decisió d'abandonar Barcelona per instal·lar-se a Breda, havia estat presa –a efectes pràctics– amb la intenció de fundar el propi taller de ceràmica i aplicar tota l'experiència i tots els coneixements adquirits en pro de l'activitat industrial. Si el fet de deixar la pintura podia haver estat una decisió dolorosa, cal dir, d'altra banda, que amb el nou repte empresarial s'havien generat noves fites, noves il·lusions, nous horitzons.

L'any 1925, una vegada enllestit el baptisteri, Aragay es va dedicar amb cos i ànima al taller que s'estava bastint als afores del municipi: "estic avocat al meu nou oritzó industrial" li deia a Josep Obiols en una carta escrita el 26 de maig d'aquell any. I així, en una altra carta més tardana, Aragay explica al mateix Obiols que té el cap "ple d'afers, de planols i de fantasies industrials"¹. La relació epistolar entre els dos amics ens permet seguir els progressos de les obres i, sobretot, també, els neguits i els dubtes que es generaven davant d'una empresa d'aquelles dimensions. L'horitzó empresarial d'Aragay –que a voltes és vist com un element contradictori amb el món de la creació artística– l'ha abocat, malgrat tot, a una mena de plenitud vital, moral i física fins aleshores desconeguda. Així ho explicava a Josep Obiols en una carta del mes d'octubre:²

"Estic are en ple defici d'instalacio insdustrial. Estic construint els forns. Estic montant les maquines. Estic encantat de sentirme al vespre fatigat d'una fatiga desconeguda per mi. Pero encare no he arribat a l'ideal. Encara hi ha moltes coses a pensar i a duptar. No es aixo. Industria vol dir trovar una cosa i repetirla repetirla repetirla vol dir guanyar una pesseta i una altra i una altra aixis automaticament mecanicament d'una manera normal 8 hores cada dia. Us confeso que no hi he arribat. Hi arrivare? No ho se. Are de moment us dire que tracto la industria am l'afecte degut a les arts i que m'enterneixo amb ella com si dintre meu no hi hagues passat res."

Amb els maldecaps de les obres, el muntatge de les màquines (fig. 2) i tot l'enrenou del dia a dia al taller, Aragay veu com el seu destí es va allunyant, poc a poc, del nucli intel·lectual barceloní i, en conseqüència, també, del debat

¹ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 29 de octubre de 1925.

² Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 29 de octubre de 1925.

estètic del país. No es estrany, doncs, que el nou esperit empresarial d'Aragay entri en conflicte, massa vegades, amb la "puresa" dels seus principis ideològics. Aleshores apareixen les vacil·lacions i els dubtes: "us diré que no estic gaire segur de seguir els rails del meu destí"³, li confessa a l'amic Obiols. I així, en una altra carta li diu: "continuo de cap en la meva feina de cara aquest nou orient de les meves activitats caminant per un camí que se'm tanca al darrera i que no se on ha de portarme"⁴. Així i tot, la gran il·lusió d'Aragay és llevar-se ben d'hora per anar al seu taller, encarat al Montseny, a ultimar els darrers detalls:⁵

"Estic saturat de complicacions i d'embolics. Només m'agrada cada dematí atravesar la gebrada amb les mans a la butxaca cap a la meva fabrica de cara al Montseny amb un aire finet i clar i unes siluetes de montanya que tallen."

Finalment, el mes de desembre de 1925, les obres del taller (fig.1) eren acabades⁶ i l'empresa "Manufactures Aragay" (fig. 3) a punt de d'entrar en ple funcionament. Convé recordar que Breda ha estat, històricament, un municipi de tradició terrissaire⁷ i és per aquest motiu que el contacte amb els ollers –la majoria dels quals són amics de fa anys– li facilitarà molt les coses a nivell pràctic. Sabem, pel testimoni oral d'alguns ollers, que abans de tenir els forns acabats, Aragay havia cuit algunes peces en altres obradors de Breda. El treball dels ollers, centrat en la terrissa domèstica, amb l'elaboració d'olles i cassoles era ben diferent, però, de l'oferta d'Aragay, enfocada, bàsicament, a la ceràmica decorativa. El seu treball de ceramista era, per tant, pioner a Breda. Aragay crearà noves formes i treballarà de valent per resoldre, tècnicament, diverses qüestions relacionades amb l'argila, els motlles (fig. 4 i 5), els vernissos, la coccio de les peces i l'aplicació dels colors a través dels esmalts i les engalves (fig. 6 i 7). En una de les cartes enviades a Obiols, Aragay explica les dificultats que ha hagut de vèncer en aquest sentit:⁸

"No sabeu pas el tripijoc que tinc entre mans. Industria industrial son uns mots molt desacreditats entre nosaltres pero cregeu que s'hi sua sanc. He trovat dificultats molt serioses i m'he hagut d'emplear a fons i encara aixís i tot he

³ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 14 de novembre de 1925.

⁴ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 17 de novembre de 1925 (dia de Sant Iscle i Santa Victòria).

⁵ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 14 de novembre de 1925.

⁶ Una nota publicada al diari *La Vanguardia* confirma la nostra afirmació: "Hállase terminado el edificio para fábrica de loza i alfareria fina del señor Aragay". *La Vanguardia*, 24 de desembre de 1925, pàg. 24.

⁷ La terrissa ha estat, històricament, un dels puntals de l'economia bredenca. La primera notícia relacionada amb l'activitat terrissera data de l'any 1583 i a l'any 1593 està documentada l'existència de dos ollers al carrer del Prat. Malgrat tot, una nota trobada a l'Arxiu Genovart de Breda ens diu que a partir de l'any 1408 hi havia una capella a l'església del monestir dedicada a Sant Hipòlit, patró dels terrissers. L'any 1705 es va crear la confraria dels ollers de Breda, que en honor al seu patró, celebrava una missa solemne. En un cens de 1735 ja hi ha 17 caps de família d'ollers i al 1769 obtenen un permís per poder vendre a la ciutat de Barcelona. El 1777 es va fundar el gremi d'ollers de Breda, que venia olles per tota Catalunya i s'embarcaven càrregues a través del port d'Arenys de Mar en direcció al continent americà. A mitjan segle XIX, Breda tenia 50 obradors terrissaires i uns 140 operaris, però aquest nombre va anar disminuint durant el segle XX. El 1950 es va fundar la "Cooperativa Central de Ventas" i l'any 1982 a Breda hi havia 24 obradors que donaven feina a uns 72 ollers. L'activitat terrissaire ja no es concentra, com abans, al centre de la vila en petits obradors de tipus familiar. Avui, majoritàriament, les empreses estan situades als afores del municipi, amb grans naus equipades i automatitzades que ofereixen un producte divers, competitiu i de qualitat que s'exporta arreu de món. Vegeu, CASTANYER, Xavier: *Breda, entorn i patrimoni*. Ed. Comptentium, Girona, 2005.

⁸ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Sense data.

passat estones llargues de dupte. Art de foc art de boig diuen i creieu que n'hi ha per fer voltar el cap. La part diguemne física de la cosa ha sigut un mareig. La argila de Breda no's comporta com les altres argiles i he hagut de topar amb anomalies sense fi per la confecció dels objectes el seu secatge l'enmotllat etc. Després vingue la part diguemne química dels barnissos, noves anomalies reaccions irregulars dels barnissos damunt de la terra conflictes conflictes i conflictes. Per després el conflicte major, el foc la singularitat del foc la medicació de les temperatures però sobre tot el repartiment segur d'aquestes temperatures dins del forn.”

La lluita diària amb els forns, amb el foc, amb les altes temperatures –qüestions capitals per garantir el resultat òptim d'una fornada–, es van convertir en el gran maldecap d'Aragay durant els primers anys a Breda. És ben il·lustrativa, en aquest sentit, una carta adreçada a Obiols en la qual li explica que una fornada defectuosa l'ha privat de servir unes peces:⁹

“Us haura segurament extranyat que en Badrines no hagi rebut la ceràmica que vos em demanaveu que li trametes. De la conversa que varem tenir amb el meu germa vaig treure la conclusió que li haurien agradat més aviat els gerros que els plats i esperava poderlo complaure però no ha sigut així. El foc és el foc sabeu i les peces que li destinava han sortit malament.”

Tossut, pacient i perseverant, Aragay anirà resolent els imprevistos que sorgeixen en el dia a dia d'aquell món complex i difícil. La documentació conservada de l'antic taller ens confirma l'esforç que va haver de fer Aragay en aquest sentit. El seu treball és metòdic, minuciós, estricte. Així, per exemple, cada fornada era analitzada i documentada de forma precisa a través d'unes gràfiques de temperatura (fig. 9, 10 i 11) que eren acompanyades, moltes vegades, d'una descripció detallada on s'especificaven les diferents incidències de la jornada de cuita. L'historial d'aquestes fornades –documentat des de l'any 1926 fins poc abans de l'esclat de la guerra– esdevé un valuós testimoni, a través del qual, podem anar resseguint, fornada rere fornada, les incidències relacionades amb el comportament del foc dins el forn, l'increment i el repartiment de la temperatura amb el pas de les hores, les càrregues de llenya, etc. Per il·lustrar aquest episodi reproduïrem –entre els centenars de gràfiques i notes– la “primera fornada de vernís en el forn gran”, la qual cosa pot ajudar-nos a copsar, més enllà de les qüestions estrictament tècniques, la feina titànica que suposava una jornada de cuita en els antics forns:¹⁰

*“Primera fornada de vernís en el forn gran:
Encès a les 6,30. Foc a les quatre boques laterals. Fogaines tapades de dalt. Cavaller obert. Foc a les fogaines centrals al cap d'una hora. Les tres fogaines han fet fum les dues hores primeres de foc.
A les nou el tiratge era regular i el fum havia desaparegut.
A les 10 sortia fum pels tubus de mira.*

⁹ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Sense data (pel context deduïm que es tracta d'una carta de 1928 ja que en ella es fa referència a la revista *Jordi*, apareguda aquell any).

¹⁰ ARAGAY, Josep: “Primera fornada de vernís en el forn gran”. Controls de temperatura realitzats durant una jornada de cuita en taller de Breda. Historial de les fornades del taller de Josep Aragay.

A les 11 el foc continuava fet per davant de les fogaines. Els tubs de mira encara bufaven pero no en sotia fum.

A les dotze tapat de les fogaines. Boca inferior amb la tapa de dalt overta uns 10 cm i el cavaller overt per complert.

A la 1 el foc continuava amb el forn tal com a les 12. Carga cada 7 ½ minuts alternativament a dreta i esquerra o sigui cada 15 minuts en el mateix alandier. El foc corre aixis desde les 12 amb cargues de pi i bern barrejat. 2 estelles de pi 3 de bern. Les voltes de les entrades de foc del forn entre alandier i forn son encare ben negres

A la 1'30 amb els mateixos intervals de 7 ½ les cargues han sigut augmentades a 4 estelles de bern i 3 de pi.

A les dues les voltes dels alandiers eren blanques, el foc continuava en la mateixa forma amb les tapes entreovertes badant uns 10 cm com fins are.

A les 4 el foc seguia igual fet amb els mateixos intervals i la mateixa carga. Dins del forn no hi havia cap senyal de claror. El foc tirava molt be i regularment.

A les 4'30 no hi havia encare senyals de claror en l'interior. S'han tapat completament les boques de dalt per a accelerar la marxa. Les cargues s'han continuat igualment als mateixos intervals. El forn marxa en apariencia amb molta regularitat.

A les 5 erem a 55 a la banda esquerra del forn. S'han augmentat les cargues en gran quantitat. No's veia pero el foc sortint per les boques del garbell del forn cap a la xemeneia

A les 5,45. El foc comensava a anar a raig cap a la xemeneia pels forats del garbell. Les cargues es feien cada cop mes fortes a les bores del forn hi havien 600 graus i en el centre 550.

A les 6,50 la diferencia de temperatura dels costats al centre era tan gran que ha calgut espayar les cargues de 10 en 10 minuts. Cargues fortes.

A les 9 gracies a l'anterior disposicio la temperatura s'habia regularitzat extraordinariament 825 a esquerra, 800 al centre, 850 a dreta.

De nou a 11 el foc fou molt violent. Varem acabar la llenya que habiem entrat del defora i vam comensar a gastar llenya de faig molt petita i molt seca i aixis vam arribar a la fi amb cargues massa fortes cada 5 minuts (10 en el mateix alandier) fins dalt de la volta de l'alandier.”

Durant els primers anys a Breda, doncs, trobem un Aragay que viu gairebé reclòs en el seu taller, compromès amb la feina, adduït per un afany de millora i obsessionat per aconseguir un producte final de qualitat. Segons sembla, però, el seu esperit de perfecció era incompatible amb el tarannà dels seus ajudants –tots ells pagesos–, els quals no acabaven d'entendre la complexitat d'aquell món ple de xifres, de fórmules, de proporcions: “jo vaig trevallant amb l'esperança de trovar algun substitut en les meves funcions industrials”¹¹, li deia

¹¹ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Sense data (pel context deduïm que es tracta d'una carta de 1928 ja que en ella es fa referència a la revista *Jordi*, apareguda aquell any).

a Obiols en una carta. Aragay no es refiava d'aquells homes, els quals "havia tret la fanga dels dits"¹² per treballar al seu costat, la qual cosa no el permetia abandonar el taller, ni que fos per unes hores. Tot plegat el lligava encara més a Breda i l'impedia baixar a Barcelona a visitar els amics.

L'ajuda del seu germà Modest, que es va instal·lar un temps a Breda amb la seva dona Esperança i les seves dues filles (1928), va alleugerir, en part, el ritme frenètic d'aquells primers anys d'activitat. Més enllà d'aquest fet, però, Aragay veuria recompensat ben aviat el seu esforç. Els resultats aconseguits en la precisió del color i la forta personalitat del dibuix situaran l'artista com un referent de la ceràmica decorativa. Aragay crearà peces úniques, però també farà ceràmica seriada de gran qualitat. Així, la producció de l'artista inclou els models més diversos, com ara gerres, plats, cendrers, morters, paraigüers i bols de tota mena i de totes les mides. Una de les peces de ceràmica policromada més representatives d'aquesta etapa és *El blat* (o *El pa*), una original gerra de 73 x 28 cm, de l'any 1928 (fig. 12). Una composició figurativa dominada per tons ocres i disposada en registres horitzontals representa, per exemple, uns bous llaurant la terra, una jornada de sega o diferents moments del procés d'elaboració del pa. Tampoc no hi falten alguns elements ornamentals que fan referència al blat. Cal assenyalar que aquesta peça té una rèplica exacta, pintada en blau (fig. 13). Altres peces més petites, com ara *Caçadora i veremadora*, de 1930, *El Castell*, de 1931, o *Les arcades*, de 1930, són, també, una bona mostra de l'activitat creativa d'Aragay durant els primers anys a Breda. Cal dir, com a curiositat, que la primera peça feta per Aragay a Breda –cuita en el forn d'uns ollers del poble– és un gran plat decorat amb relleus titulat *Diana Caçadora* (1925). La figura de Diana amb un arc, ocupa el centre d'una composició formada per dos cercles concèntrics, decorats amb motius vegetals i geomètrics. La peça és rematada amb un tercer registre que combina els relleus d'uns lleons amb elements vegetals (fig. 8).

La ceràmica d'Aragay –tal com ja havia plasmat en els plafons de la Font de Santa Anna– proposa un llenguatge senzill, amb una iconografia basada en temes d'arrel popular i transmissora d'un missatge amable, volgutament ingenu. Així, resseguint les diferents peces de l'artista ens adonem, ben aviat, que els personatges d'Aragay semblen feliços treballant la terra o fent la verema i que obliden l'esforç que comporten les tasques més dures de la pagesia. Som, essencialment, ben lluny del realisme de Courbet i més a prop de la felicitat de les banyistes de Cézanne, de la sensualitat de la pastora de Sunyer o de l'esperit festiu i pintoresc dels veremadors que hi ha a les rajoles de Xavier Nogués, el gran amic artista i decorador de ceràmica de Josep Aragay.

De fet, avui, la ceràmica decorativa és la disciplina artística més reconeguda de Josep Aragay. Això significa que l'etapa de ceramista a Breda –que és on produirà la major part de la seva obra– esdevé un moment clau en la trajectòria professional i artística d'Aragay. Per tant, la fugida de Barcelona –entenen Barcelona com l'epicentre artístic i cultural del país i un dels més importants del món durant aquells anys– no significarà, en cap cas, una pura renúncia, ni un

¹² Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Sense data (pel context deduïm que es tracta d'una carta de 1928 ja que en ella es fa referència a la revista *Jordi*, apareguda aquell any).

punt i final en la seva trajectòria. Tot el contrari. En aquest sentit, doncs, hem de referir-nos a l'etapa que comença amb l'arribada a Breda, el 1924, fins a l'inici de la Guerra Civil, el 1936, com el període de màxima maduresa d'Aragay pel que fa a l'elaboració i a la decoració artística de la ceràmica.

Hi ha moltes peces que testimonien l'excel·lent moment de l'artista, com ara *El vi* (fig. 14), una gerra elaborada al taller de Breda, l'any 1930. En aquesta gerra esmaltada en blau, s'hi representa un moment de la recollida del raïm. L'artista pinta una figura femenina que abasta el raïm de l'emparrat, damunt d'una banqueta, com si fer la verema fos una delicada pràctica de "jardineria". A sota, dues joves esperen, sense pressa, el raïm que posaran dins la portadora situada a l'esquerra de la composició.

Així mateix, podríem referir-nos a altres peces similars de 1930, com és el cas del gerro titulat *Els bous* (fig. 15), també esmaltat en blau, on hi ha la representació d'un carro arrossegat per dos bous, menats per un jove i amb una noia asseguda a la part del darrere, amb els peus penjant. El carro amb els dos joves s'obre pas entre el vol de les orenetes. Aquesta composició ens encomana l'encís, la màgia i la calma d'un passeig romàntic, més que no pas el retorn fatigós d'una dura jornada al camp. Al revers d'aquesta peça, dues joves amb un nen i un home amb un farcell ressegueixen un camí que els portarà a un petit poble molt semblant als que havia pintat com a fons als plafons de la font del Portal de l'Àngel. El poble, amb un campanar esvelt i punxegut, apareix com una mena de "terra promesa" en un paisatge idealitzat, mediterrani, entre els turons, els conreus i les orenetes que ens mostren el camí.

Un altre gerro, *Vaixell* (fig. 16), de 1930, demostra que els temes predilectes d'Aragay continuen ben presents en el seu imaginari artístic. Així, un gran vaixell de veles inflades s'acosta a terra i un petit palau, coronat amb una cúpula, l'espera imponent dalt d'un turó. Al revers del gerro, una dona i un nen al costat d'una barca i davant del mar, reten homenatge a la iconografia més pura del Noucentisme, mentre un jove s'acosta amb una safata que s'endevina plena de peix. Aquest fragment, doncs, torna a ser una mena d'evocació a l'abundància, a la felicitat, a l'esperança. Així, Josep Aragay, de la mateixa manera que ho feien Xavier Nogués o Joaquim Sunyer, desplega tot el repertori simbòlic –idealitzat i artificios– d'una Catalunya pagesa i marinera presentada com un món amable, aliè a la realitat social d'un país convuls i difícil.

Dedicat plenament a la creació i a la producció de la ceràmica, Josep Aragay continuava apartat del pinzells. Josep Obiols, sovint, l'anima a reprendre la pintura de cavallet però Aragay, malgrat que ha estat temptat de fer-ho en algunes ocasions, prefereix continuar abocat a la pràctica de la ceràmica decorativa. En una carta adreçada a Josep Obiols –on li explica tots els maldecaps que comporta la nova aventura industrial–, acaba confessant que les temptacions de tornar a pintar són molt fortes:¹³

¹³ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Sense data (pel context deduïm que es tracta d'una carta de 1928 ja que en ella es fa referència a la revista *Jordi*, apareguda aquell any).

“Com comprendreu pel que us he dit no he repres la pintura la vostra pregunta pero em tortura un xic. De bon mati amb les mans a la butxaca de cara a la fabrica entre els camps els meus ulls treballen damunt del color de les coses: ells lentament reprenen la pintura. Hem sento sollicitat a cada pas per un desig cada vegada mes poderos de reprendre els pincells i veig que a la fi ho fare. Cada demati cau una pedra a les meves pobres resistencies i cada dia em veig mes desarmat per combatre la meva vella vocacio. Vaig perdre una batalla per la pintura i are en perdere una altra contra la pintura. Decididament som uns ninots.”

En una altra carta, Obiols insisteix en el mateix tema, però Aragay no sembla disposat a desviar les seves preferències. Convalescent d'una malaltia, Aragay havia estat apartat uns dies del taller, la qual cosa el podia haver engrescat novament a pintar. Aragay afirma, en aquest sentit, haver superat una prova de foc, ja que el fet d'haver estat apartat temporalment de l'activitat industrial no l'ha fet canviar d'opinió:¹⁴

“Pel que em dieu de pintura i de pincells he de dirvos que encara en soc un xic lluny i cregeu qu'era temptadora aquesta comvalescencia.”

Així, malgrat el lògic trasbals que suposa el fet d'estroncar una vocació tan sentida, Aragay sembla aferrat cada vegada amb més força a la nova ocupació. L'artista reconeix sentir-se un “xic lluny” de prendre novament els pinzells. Aragay, certament, continuarà encara uns quants anys dedicat de forma exclusiva a la ceràmica. Aquesta dedicació li acabarà donant les justes satisfaccions a nivell artístic (la qüestió econòmica serà un xic més complexa), cosa que no havia succeït –almenys de forma tan regular– durant l'etapa barcelonina. El camí es clar. La decisió, doncs, sembla encertada.

9.2- Les noves exposicions de ceràmica: el debut a Girona i el reconeixement barceloní

Podríem dir que la ceràmica de Breda havia ajudat l'artista a apaivagar el “revés barceloní”. Per Aragay, Breda no significarà, al menys de moment, una etapa d'estancament, sinó un període de reorientació i de replantejament, tant en el vessant personal, com en el professional i en la seva projecció com a artista. Amb tot, és ben conscient que cal un sobreesforç per tal d'arribar a fer quelcom de positiu des de Breda, on treballava de valent en el seu taller de ceràmica i d'on pràcticament no es movia. Així ho manifestava a Carles Rahola en una de les cartes¹⁵ que l'artista de Breda i l'intel·lectual gironí s'havien creuat, l'any 1930, quan aquest darrer li demanava unes dades biogràfiques per a l'Enciclopèdia Espasa¹⁶:

¹⁴ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Sense data (pel context deduïm que es tracta d'una carta de 1928 ja que en ella es fa referència a la revista *Jordi*, apareguda aquell any).

¹⁵ Carta de Josep Aragay a Carles Rahola: Breda, 8 de juliol de 1930. Vegeu *Els epistolaris de Carles Rahola. Antologia de cartes de cent corresponents (1901-1939)*, a cura de Narcís-Jordi Aragó i Josep Clara. Ajuntament de Girona. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.

¹⁶ L'entrada a l'enciclopèdia Espasa corresponent a Josep Aragay, va ser redactada per Carles Rahola a partir d'unes notes escrites pel mateix artista, en una carta enviada des de Breda, datada del 30 de juny de 1930. L'entrada de l'enciclopèdia la trobarem a *Enciclopedia Universal Ilustrada-Europea Americana*. Espasa-Calpe, SA, Madrid - Barcelona, 1930. Apéndice 1, tomo 1.

“Pensi, però, que la dualitat de les meves professions em pren tanta atenció i temps que he passat darrerament anys sencers sense sortir del clos d'aquest meu refugi de Breda on maldo a mata-degolla per fer alguna cosa de bo, si és possible.”

Si bé Aragay encara no havia estat mai a Girona –com així ho confessa a Rahola en aquesta mateixa carta¹⁷–, la seva ceràmica no trigaria en arribar a la ciutat de l'Onyar. Josep Aragay –que ja havia enviat obres a la sala Athenea de Girona quan encara residia a Barcelona– exposarà per primera vegada les peces de ceràmica elaborades a Breda, com a tècnic i artista alhora, l'any 1928, a la galeria que havien fundat els germans Busquets a Girona, l'any 1920, a la Rambla d'Àlvarez, número 7.

La mostra, que es va poder veure entre el 28 d'octubre i el 10 de novembre (fig. 17) a la Galeria dels Bells Oficis de Girona (Casa Busquets), reunia trenta-dos plats, divuit gerros de ceràmica, a més de quinze fotografies de les pintures murals del baptisteri. Les quatre sèries de plats combinaven sobretot temes quotidians i d'actualitat, com ara *Els ciclistes*, *Els nuvis* (fig. 23) o *Ballet Rus*, amb temes intemporals com *La noia del cistell de flors*. També alternava peces relacionades amb l'Antic Testament, com *Adam i Eva*, amb d'altres directament inspirades en la iconografia antiga, com és el cas d'unes *Cariàtides* i el *Cap d'un guerrer* (fig. 22). La col·lecció de gerros –la majoria dels quals eren exemplars únics signats–, oferia quatre sèries diferents que havien estat agrupades segons la tècnica i el color. La primera sèrie corresponia a un grup de set de gerros decorats en vermell i en negre: *L'ofrena*, *Geometria*, *Cavallers*, *La carreta*, *Arabescos (I)*, *Cabres i Arabescos (II)*. Aquestes dues darreres peces havien estat acabades amb broc i nansa. Una segona sèrie de gerros en blau sota coberta, reunia quatre peces úniques signades: *Cavaller*, *Diàleg*, *Noia amb ocells* i *Pagesos*. La tercera sèrie elaborada amb “engalves esgrafiades” estava formada, també, per quatre peces úniques signades: *Jersei*, *Repòs*, *Arabescos* i *Figures*. La darrera sèrie estava formada per dues peces de gres amb relleus grotescos. Altres obres de 1928 són *Noi i arbre* (fig. 20), *La terra* (fig. 21), *El pagès* (fig. 24), *Les amigues* (fig. 18) i *El pastor* (fig. 19).

Malgrat que el ressò a la premsa havia estat mínim, Aragay s'obria camí i es tornava a il·lusionar. Una petita nota publicada a la “Pàgina Artística de la Veu” servia, si més no, per demostrar que l'artista continuava, malgrat tot, al peu del canó.¹⁸

¹⁷ “He rebut la vostra postal i si algun dia realitza l'excursió a Breda que m'anuncia em farà contentíssim. Li ensenyaré totes les meves coses i veurà el país de l'olla de prop. Tenim un campanar romànic molt bonic i una nau d'església molt bonica i restes de l'antiga abadia dignes d'ésser vistos. Quan a mi em donc vergonya de no haver estat mai a Girona i tinc en pla de fer-ho tan aviat com pugui. Aleshores no deixaré de visitar-lo.” Carta de Josep Aragay a Carles Rahola: Breda, 8 de juliol de 1930. Vegeu *Els epistolaris de Carles Rahola. Antologia de cartes de cent corresponents (1901-1939)*, a cura de Narcís-Jordi Aragó i Josep Clara. Ajuntament de Girona. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.

¹⁸ LA VEU DE CATALUNYA: “PÀGINA ARTÍSTICA DE LA VEU”, “Galeries d'Art. Galeries dels Bells Oficis. Girona”, dissabte, 10 de novembre de 1928, pàg. 6.

“El nostre car amic Josep Aragay, ha exhibit aquests dies a Girona en la G. B. O., una col·lecció de fotografies de les pintures murals que feu per al Baptisteri de Breda.

També ha exposat la seva tan preuada ceràmica: una col·lecció de plats i una altra, totes ben nombroses, de gerrets amb motius decoratius diversos. Entre aquests gerrets n’hi havia alguns de gres amb relleus grotescos.”

El 19 d’abril de 1930, segons consta en l’historial de les fornades d’aquell any (fig. 25 i 26), Aragay feia una important cuita de ceràmica destinada a una nova exposició¹⁹. D’aquesta manera, dos anys després de l’experiència gironina, Josep Aragay exposarà a la Sala Parés de Barcelona, entre el 3 i el 16 de maig, 140 peces de ceràmica elaborades amb diferents tècniques i decorades amb temes populars, els més típics del seu imaginari artístic. A la coberta del catàleg, hi consta expressament la seva condició “d’Ex-professor de l’Escola de Ceràmica de la Mancomunitat de Catalunya” (fig. 27). Convé assenyalar, en aquest sentit, que la seva condició de professor havia estat restituïda el 26 de març d’aquell any –una vegada caiguda la dictadura–, en una acta de retracta expedit pel “Consejo Permanente” de la Mancomunitat, malgrat que l’activitat escolar mai no seria represa²⁰. L’exposició –a part d’una copiosa col·lecció de manufactures que va titular *Joguines i capricis del gran foc*– reunia vint-i-nou peces úniques signades de faiança fina amb decoració policroma sota coberta (*Ofrena, Pierrot Ilunàtic, Arribada, El fruiter, Breda, Les arcades* (fig. 30), *Vacances* (fig. 35), *Veler* (fig. 34), *Els promesos...*), tres peces d’engalva amb vernís transparent (*El temple, La sortija i Diàlegs*), tretze peces decorades amb blau de gran foc sota coberta (*La caça, La pesca, Repòs, Diana* (fig. 29), *Noia de l’ocell, La nau, Cavaller...*) i divuit peces elaborades en gres ferruginós amb esmalts opacs (*La vil·la, Cariàtides, L'laurador* (fig. 28), *Ballet, Les amigues...*). També hi havia tres peces de faiança bruna amb esmalts opacs (*Sant Jordi, Arqueta* (fig. 36) i *Clar de lluna*) i una faiança blanca amb esmalts (*Cap de guerrer*). La mostra reunia, a més, quatre sèries de gres feldespàtic amb relleus composta per dos morters (fig. 33), dos gerros grans, dos paraigüers i quatre orses. També hi havia tres orses de gres bru amb incrustacions blanques. L’extens mostrari de peces elaborades en gres reunia, encara, trenta-set

¹⁹ En una carta adreçada a Josep Obiols, Aragay li anuncia la celebració d’aquesta exposició: “... tinc concertada amb en Maragall una exposició de ceràmica a la sala Parés del primer al quinze de Mars (vol dir “maig”). Aleshores vindré a Barcelona a passar hi uns dies. Com podeu pensar no m’agradaria sentirme foraster ens haurem de trobar sovint i m’haureu d’explicar moltes coses retrassades.” Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 19 de gener de 1930.

²⁰ En un document expedit per la “Comisión Provincial Permanente de Barcelona”, llegim: Esta, en sesión de 26 de marzo último, acordó reconocer los derechos que asistan a los profesores y demás miembros del personal técnico de las instituciones docentes que fueron injustamente destituidos por haber suscrito un documento de afecto a un compañero vejado en su dignidad profesional; a cuyo efecto se encargó al Sr. Diputado Ponente de Cultura que formalizara la lista de los señores a quienes afectase este acuerdo, a los cuales se otorga derecho de preferencia para ocupar los puestos que la Diputación pueda señalar para este objeto, previo asesoramiento por el Consejo Informativo de Pedagogía, o entidad informativa cultural que le sustituya, y en sesión de 6 de mayo siguiente, en cumplimiento de aquel acuerdo y en relación con lo dispuesto en el mismo, se reconocieron por esta Diputación Provincial todos los derechos que pueda asistir a los aludidos profesores y demás miembros del personal técnico de las instituciones docentes incluidos en la lista de referencia debidamente controlada con los respectivos antecedentes obrantes en los expedientes personales de los interesados y de las actas del Consejo Permanente de la Mancomunidad de Cataluña. I siendo Vd. uno de los comprendidos en la citada lista, se le comunica lo acordado, para su conocimiento.” Barcelona, 2 de junio de 1930. Comisión Provincial Permanente de Barcelona. Negociado de Instrucción Pública. Salida núm. 471, de 14 de junio de 1930.

“vernissos de gres cristal·litzats”, cinc “jaspiats en gres ferruginós” i dues peces elaborades en “gres ferruginós brunyit”.

Aquesta vegada el ressò a la premsa va ser extraordinari –apareixen crítiques a *La Publicitat* (8 de maig), *Correo Catalan* (16 de maig), *Matí* (7 i 14 de maig), *Mirador* (8 i 14 de maig), *La Veu de Catalunya* (10 i 16 de maig), *Diario de Barcelona* (16 de maig), *La Nau* (14 de maig) i *La Noche* (13 de maig)– i els elogis davant la qualitat de l’obra exposada van ser unànims. Així, per exemple, des de les pàgines del *Correo Catalán* es deia:²¹

“En la propia “Sala Parés” el exquisito ceramista José Aragay tiene una bellísima colección de sus obras cuya ponderación es difícil de hacer, pues la calidad de las mismas muchas veces no tiene paridad. Es una verdadera filigrana del arte aplicado.”

Així mateix, des de *La Publicitat* es reconeixia la valuosa tasca de l’artista pel que fa a l’experimentació en el camp de la ceràmica. La varietat de procediments tècnics que l’artista aportava en aquella mostra amb peces de gres ferruginós amb esmalts opacs, faijança bruna també amb esmalts opacs, faijança blanca esmaltada, gres feldespàtic amb relleus, incrustacions blanques en gres bru, vernissos negres cristal·litzats, jaspiats en gres ferruginós... eren el preuat resultat de tantes hores de recerca que convertien a Josep Aragay en un professional de referència en aquest camp:²²

“La seva preparació artística, la seva erudició formal, les seves disciplines de laboratori sostingudes amb tenacitat admirable, han fet possible les magnífiques realitzacions que sotmet al públic.”

D’aquesta manera, les solucions tècniques del “ceramista” sumades al bagatge del “pintor-decorador” i a la varietat dels models (fig. 31 i 32) aconseguien l’aprovació de la crítica i l’entusiasme del públic:²³

“En les faiances fines amb decoració polícroma, aplica totes les seves adquisicions estilístiques, els seus recursos de composició i la seva fantasia ornamental i amb la conjugació d’aquests elements obté peces d’un interès artístic superiors d’una execució tècnica immillorable; en les peces decorades amb blau monocrom troba la picant ingenuïtat decorativa que caracteritza la bona tradició de la nostra ceràmica d’aquest gènere.”

Així, la qualitat tècnica, la finesa en l’estil decoratiu i el desplegament d’aquell imaginari iconogràfic emotiu i afable, abonaven el camí de l’èxit i el reconeixement més preuat. Amb tot, cal dir també que la crítica restava atenta, encara, al canvi estilístic que Aragay havia experimentat després del viatge a Itàlia i observava amb especial atenció si la influència italiana continuava depurant l’existència dels antics barroquismes. En un article de Màrius Gifreda

²¹ J.S.P.: *Correo Catalán*, 16 de maig de 1930.

²² *La Publicitat*: crítica publicada el 8 de maig de 1930.

²³ *La Publicitat*: crítica publicada el 8 de maig de 1930.

publicat a *Mirador* es constata que l'aprenentatge italià continua transcendent, igualment, en els seus treballs:²⁴

“... amb la trentena de peces de faiança fina amb decoració policroma sota coberta ja ens serien suficients per atorgar-li una merescuda consagració. I no sols per les qualitats de la faiança, sinó més aviat per la superació aconseguida de l'estil. En els motius representats hi ha una notable depuració dels elements decoratius vers una eficient sobrietat i una major intensitat emotiva en el model; com també, cal anotar l'eliminació, o més aviat, contenció del seu anterior barroquisme.”

La connexió entre la figura de Josep Aragay i el Renaixement italià és un fet que continua viu i que es fa present, a cada moment, a través del seu esperit creatiu. No és estrany, doncs, que aquest diàleg estètic aflori una vegada i una altra davant d'una obra que s'ha forjat de manera que els valors espirituals i estètics del classicisme i les formes populars de la tradició artística catalana conviuen amb tota l'harmonia. Així, en un article signat per M. Alcántara, publicat a *La Noche*, amb motiu de l'exposició de la Sala Parés, es ressalta la “devoció renaixentista” d'Aragay i es torna a reconèixer la qualitat tècnica de llurs obres. Aquest reconeixement posarà tot l'èmfasi, principalment, a la tasca d'Aragay pel que fa a la innovació, l'experimentació i la recerca en el camp de la ceràmica artística:²⁵

“En la obra cerámica de José Aragay hay dos corrientes que convergen. La una emana de su propio espíritu; tiene el valor heroico de las velas hinchadas que tanto ama el artista, y la pulcritud estética de sus devociones renacentistas; es difícil mantener una conversación sobre arte con José Aragay sin que en su gesticulación no aparezcan las líneas tersas de un velero con viento en popa y en sus labios no asome el nombre venerado de Fray Angélico. La otra corriente o directiva que nos referimos, fluye de la propia naturaleza del oficio y lleva en sí todos los valores experimentales de la tradición y todos los caracteres nobles de la técnica.”

Un altre fet digne de ser destacat, més enllà del propi reconeixement artístic, és el gran èxit que va tenir l'exposició de la Sala Parés pel que fa a les vendes. Josep Aragay, com poques vegades, venia ràpid i molt. Així ho testificava un article sobre l'exposició publicat al *Matí*:²⁶

“La gran animació que poguérem veure el dia d'inaugurar-se a la Sala Parés i el crescut nombre d'adquisicions que varen realitzar-se en menys de dues hores, indica ben clarament l'èxit que espera a l'exposició, que no cal dir que desitgem pugui veure's repetit cada any, amb noves aportacions.”

Lluís Folch, des del *Diario de Barcelona* també es referia a l'èxit de vendes de l'exposició, però, sobretot, posava de manifest la gran tasca d'Aragay pel fet de

²⁴ GIFREDA, Màrius: *Mirador*, 8 de maig de 1930

²⁵ ALCÁNTARA, M.: “Sala Parés. José Aragay”. *La Noche*, 13 de maig de 1930.

²⁶ R.V.: “Les Exposicions. Josep Aragay”. *Matí*, 7 de maig de 1930.

dignificar el valor decoratiu de la ceràmica elevant-lo a la màxima categoria artística.²⁷

“Cerca de ciento cincuenta piezas, que en su mayoría exhiben el rótulo de adquiridas, son el testimonio del genio de este pintor-ceramista que por virtud de su arte ha elevado a obra de arte puro la servitud de los vasos y los cuencos de los hornos de Breda. Todos los ensayos, testimonios de las inquietudes de Aragay, están allí para su honor y para el de la renaciente cerámica catalana...”

Així mateix, des de les pàgines de *La Veu de Catalunya*, Joaquim Folch i Torres considera que l'obra exposada a la sala del carrer Petritxol mereix la “coronació” d'Aragay com a ceramista.²⁸

“Podem dir que Josep Aragay, amb aquesta exposició, corona la seva obra com a ceramista. És, doncs, una de les activitats de l'artista que arriben al seu complet reeiximent, i una fita assolida en el camí dels seus propòsits. Per això el felicitem.”

Després de sis anys d'absència en les sales barcelonines (1924-1930), Aragay tancava la mostra amb un reconeixement artístic i un balanç econòmic excel·lents. Havia rebut les millors crítiques i el seu esforç tècnic i artístic havia estat lloat pel gran públic i enaltit per la majoria dels professionals de l'art. La facció crítica més dura amb d'Aragay restava silenciosa davant d'aquell acte de d'aprovació massiu. Aragay sortia reforçat de can Parés.

L'èxit de l'exposició fa que l'any següent Josep Aragay torni a exposar a la Sala Parés entre els dies 17 i 30 d'octubre de 1931 (fig. 37). L'interior del catàleg era encapçalat per uns mots de l'autor, els quals resumeixen molt bé quin era l'esperit que havia motivat la nova exposició. Amb la voluntat expressa “d'engrandir el patrimoni tècnic del nostre art pairal”, Aragay destaca, sobretot, les noves aportacions tècniques, fruit del treball intens de recerca experimentat durant el darrer any.²⁹

“... ens plau cridar-vos l'atenció sobre les noves aportacions tècniques que en ella hi figuren i que justifiquen la seva celebració. A la nostra modesta aportació de l'any passat ens és grat afegir-hi la ceràmica de revestiment mural i algun fruit de les nostres recerques en roig de coure, els reflexes i les metal·litzacions.”

El gruix de la mostra reunia trenta-set peces de faiança fina amb decoració policroma sota coberta, entre les quals cal destacar algunes de les peces avui més cotitzades de l'artista, com *El blat* (o el pa) i *El ví*, a les quals ja hem fet referència (fig. 12 i 14). Aquestes obres estaven acompanyades per altres peces no menys reeixides com és el cas de *L'abanderat* (fig. 41), *Gladiador*, *Vacances*, *La plaça*, *El castell* (fig. 39), *Diana* (fig. 38), *República*, *Tennis*,

²⁷ FOLCH, Lluís: “Aragay”, *Diario de Barcelona*, 16 de maig de 1930.

²⁸ FOLCH I TORRES, Joaquim: “Ceràmiques de Josep Aragay (Sala Parés)”. *La Veu de Catalunya*, 16 de maig de 1930.

²⁹ ARAGAY, Josep: Text d'invitació (Breda, octubre de 1931) publicat a l'interior del catàleg de l'exposició de ceràmica, celebrada a la Sala Parés de Barcelona. “EXPOSICIÓ DE CERÀMICA DE JOSEP ARAGAY”. Del 17 al 30 d'octubre de 1931. SALA PARÉS, Petritxol, 3 i 5, Barcelona (Imp. Altés), pàg. 2.

Excursionisme, L'esmorzar, El peixater i altres peces, entre les quals, cal destacar dues mostres dels plafons ceràmics que l'arquitecte F. Quintana li va encarregar per decorar el vestíbul de la secció infantil de l'Institut antituberculós de la Caixa de Pensions, a Barcelona: *Els cercols* (fig. 40) i *Ratlla*.

Un grup de deu peces reunia els “estudis de roig de coure, metal·litzacions i reflexes”: *Cavall volador, Retrat, Dansarina, L'amazona del fuet*, etc. Així mateix, vint-i-vuit peces en blau de gran foc sota coberta constituïen una altra de les seccions més nombroses de l'exposició: *Oferiment, Vent, Caminants, Barcelona, Breda, Teresa, Galant cavaller, Camperol, La caça, La carreta, Salomé, Caçadora*, etc. Entre les “manufactures d'art” cal destacar l'aportació d'uns plafons de faiança fina amb esmalts, amb tres composicions murals de rajoles: *Plafó de Sant Jordi* (fig. 43), *Al·legoria Barcelonina* (fig. 42, que apareix a la portada del catàleg) i *Plafó de la nau*. Aquesta secció era completada amb diverses peces complementàries per a l'enquadrament dels plafons. L'exposició també comptava amb quaranta-cinc “cristal·litzats”, sis “cobertes de gres mates”, tres peces de gres ferruginós amb relleus, set jaspiats de gres i trenta una peces de les anomenades “Joguines de gran foc”.

La ceràmica d'Aragay tornava a sorprendre amb l'aportació de nous procediments tècnics, fruit de l'experimentació i l'estudi. El control i la reacció del foc en la cocción de les peces oferia resultats prodigiosos, sobretot en l'obtenció de colors aleshores molt difícils d'aconseguir. Així, en un article d'Enric Bonet publicat al *Noticiero* es reconeix la gran importància d'aquelles troballes policromes, com és el cas de les magnífiques aportacions amb el roig de coure:³⁰

“Son siempre esperadas con interés las exposiciones del ceramista José Aragay, por el esfuerzo admirable que supone la obtención de renovadas aportaciones técnicas concerniente a su obra. En esta exhibición queda bien patente el fruto de estas investigaciones, y de un modo especial, los estudios de reflejos y tonalidades doradas; realizaciones en rojo cobre –tan difícil de conseguir– y toda la gama peculiar supeditada científicamente al procedimiento de cocción. Son notables los efectos de claro oscuro azul, a gran fuego, loza y porcelana esmaltada, cristalizaciones y los trabajos en gres, de relieves ferruginosos mate y jaspeado.”

Així, a la nova mostra de la Sala Parés es conjugaven, novament, les excel·lències decoratives dels pinzells, les formes –amb l'emmotllat i el tornejat de les peces– i el resultat dels complexos procediments elaborats amb les engalves o els esmalts exposats al gran foc. El catàleg de l'exposició, tal com ja hem vist, oferia peces d'una varietat tècnica i material ben diversa. En un reportatge publicat el 23 d'octubre de 1931, a *La Veu de Catalunya*, el periodista Modest Sabaté reproduïa les consideracions expressades pel mateix Josep Aragay en referència a l'obra exposada. El testimoni d'Aragay, recollit per Sabaté al peu de les vitrines de la Sala Parés, esdevé un document excepcional per copsar les explicacions alligadorades de l'artista pel que fa als procediments tècnics en l'elaboració de cada peça. Aragay, en aquest

³⁰ BONET, Enrique: “Sala Parés. Exposición de cerámica de José Aragay”. *Noticiero*, 27 d'octubre de 1931.

reportatge –del qual en reproduïm un fragment a continuació– revela alguns dels secrets de la seva tècnica:³¹

“En mig dels qui miren i parlen descobrim l'autor. El saludem; atén la demanda de conversa i nosaltres també comencem a anar d'una vitrina a l'altra, ell parlant i jo fent córrer l'estilogràfica damunt les quartilles.

Aquesta faiança fina –ens diu tot mostrant-nos uns plats magnífics amb coloracions sèpia– té la particularitat d'ésser pintada damunt la terra mateixa amb una capa de vernís que fixa la imatge.

Passem a una altra vitrina i nova explicació de l'artista.

- Aquests treballs són fets amb els mateixos procediments pictòrics que els anteriors, però tenen una cuita més, manera d'aconseguir aquestes coloracions de roig de coure, les metal·litzacions i reflexos. El punt interessant d'aquest treball és l'obtenció d'aquesta coloració vermella entre el metall i l'òxid. Aquestes tonalitats són fetes a base de gruix de color, cosa solament fixada per l'experiència. Crec –diu– que és el meu treball més personal. (En el que anomena: Estudis del roig de coure, metal·litzacions i reflexos.)

Seguidament ens mostra una ceràmica a colors blaus forts obtinguts –ens diu– a una temperatura elevadíssima. El blau és un dels pocs colors que la resisteixen. Hi ha mosaics i esmalts de faiança fina. Obté la silueta del dibuix amb “cordons” d'una composició vitrificada que fon a la mateixa temperatura que l'esmalt.

Veiem després unes gerres, en les quals la coloració és obtinguda amb una composició especial de vernís que priva el color de fixar-se i provoca una dissolució que produeix dibuixos semblants a les aigües de les fustes. Les tonalitats són volgudes –em diu– i en això radica el gust i la tècnica de l'artista quan prepara la composició de colors. Però el dibuix resta completament a mercè del foc.

Veiem encara unes cristal·litzacions de gris, brillants i mates; unes “joguines de gran foc” –com ell les anomena– que són obtingudes a una temperatura de 1.300°, mitjançant una descomposició, provocada voluntàriament, dels òxids, els quals prenen unes matisacions verdes i blaves de gran tonalitat; una jaspats de gres amb la superfície exterior volgudament granalluda, i unes gerres de gres ferruginós, amb relleus de tonalitats blaves diluïdes.

³¹ SABATÉ, Modest. “Artistes catalans. La Ceràmica de Josep Aragay”. *La Veu de Catalunya*, 23 d'octubre de 1931.

Ens parla encara del seu art. Per al ceramista –diu– el veritable camp de batalla és el foc. Per això el refrà popular ja diu: “art de foc, art de boig”. I el fa més difícil el que no hi hagi cap piròmetre que controli exactament la temperatura.”

Amb tot, malgrat l'èxit aclaparador d'aquella exposició, tampoc no hi van mancar retrets que –més o menys fonamentats– semblaven la continuació d'antigues palestres. Ens referim, principalment, a les opinions de Joan Sacs (Feliu Elies), que tant havia criticat –i encara criticava– les rajoles de la font de Santa Anna i que havia polemitzat amb Aragay a causa d'aquella obra. De fet, el foc creuat entre Josep Aragay i Joan Sacs s'havia convertit en un clàssic exercici d'acció-reacció que transcendia, de tant en tant, a la premsa barcelonina. Joan Sacs, en un article publicat a *Mirador*, amb motiu de l'exposició de la Sala Parés –on no s'està de retreure, una vegada més, el “mal gust” de les rajoles del Portal de l'Àngel– reparteix el seu parer entre la crítica devastadora i el més preuat elogi. El crític, doncs, que ha trobat a la Sala Parés un Aragay “força més mesurat, una mica més fonamentat i d'un gust força més discret”, no s'està de fer certs retrets a l'artista:³²

“(…) les formes encara són en gran part disgracioses; això, que en la vaixella comú no té molta importància, és greu en canvi en la ceràmica de col·lecció. I no solament perquè una forma lletja sempre és repudiable, sinó perquè en ceràmica la disgraciositat de la forma, que, ben mirat no és un defecte capdal, pren caràcter de defecte capdal en anorrear la substancialitat ceramística, això és, la coberta i l'acord d'ella amb la pasta. Una peça mestra ceràmica és assassinada per una forma malvinguda, de la mateixa manera que una altra peça de ceràmica no tan reeixida i àdhuc defectuosa pot ésser rellevada per damunt d'aquella altra per raó de la forma”.

Després de criticar les formes “disgracioses” d'algunes de les peces, Joan Sacs en censura, també, la baixa qualitat decorativa. Així mateix, considera solucions “molt poc ceramístiques” les aportacions tècniques d'aquella ceràmica que havia rebut tants elogis de la major part de la crítica:³³

“... cal recomanar-li que prescindeixi tan com pugui de la decoració, àdhuc dels horribles cristal·litzats de gran foc, dels jaspiats massa policroms i del roí reflex metàl·lic, recursos molt poc ceramístics, a desgrat de l'anomenada literària que han aconseguit, i que, tot essent *coberta*, tenen el més baix valor decoratiu.”

El crític tampoc no s'està de fer certes objeccions a la pinzellada d'Aragay. Aquella pinzellada que havia estat considerada “sòbria”, “intensa”, “emotiva”, “pulcra” o “erudita”, per Joan Sacs serà vista com a “vacil·lant” i “barroera”:³⁴

³² SACS, Joan: *La Ceràmica d'Aragay*. Dins la secció “Les Arts - Discos” a *Mirador*, 29 d'octubre de 1931, pàg. 7.

³³ SACS, Joan: *La Ceràmica d'Aragay*. Dins la secció “Les Arts - Discos” a *Mirador*, 29 d'octubre de 1931, pàg. 7.

³⁴ SACS, Joan: *La Ceràmica d'Aragay*. Dins la secció “Les Arts - Discos” a *Mirador*, 29 d'octubre de 1931, pàg. 7.

“D'altra banda, la decoració del pinzell ceramista ha de ser més simple i més espontània, més fugada, sobretot més aplomada. Aragai té la pinzellada massa vacil·lant, de vegades barroera i tot. Només en el blau i blanc sap llençar-la amb un xic de llibertat.”

Curiosament, però, aquesta vegada, Joan Sacs primer “assassina” Aragay per “ressuscitar-lo” després. Així, quan hom no sap que més es pot arribar a criticar, l'autor de l'article comença a reconèixer certes aptituds en l'obra que s'exposa a la Sala Parés:³⁵

“Aragai reïx el mateix la pisa que el gres d'art. I si un d'aquest dos gèneres és difícil, l'altre no ho és pas menys. Les obres d'Aragai són belles de matèria i belles de tècnica: són coses ardentment cobejables, al·licient superior de la nostra vida terrenal”.

Així mateix, admetent les dificultats que suposa el treball de la ceràmica a partir de la utilització de determinats materials i en l'aplicació de determinades tècniques, Joan Sacs fa extensiva aquella treva per aplaudir públicament la qualitat de diferents peces de l'exposició, unes peces que arriba a qualificar com a “llaminadures obsessionants”:³⁶

“Hi ha, en l'actual exposició de la Sala Parés, tal peça amb coberta exterior cafè i interior de blanc lletós, que és una obra mestra de la tècnica ceramista. Hi ha uns gerrets minúsculs de coberta jaspada mat o lluenta, però particularment els de coberta lluenta, que són com llaminadures obsessionants, comestibles per a la vista, i probablement delitoses al tacte. Hi ha blanc-i-blau d'una gran noblesa. Hi ha els esmalts refregats sobre decoració de relleu, a la vienesa, cosa corprenedora. Hi ha moltes altres meravelles, i sobretot cobertes estanníferes suculentes i definitives, cobertes plombíferes tan riques i homogènies que hom diria que no tenen ni microscòpics *tresallats*.”

Cal dir, en aquest sentit, que algunes veus defensores d'altres corrents estètics ja s'havien deixat sentir, uns anys abans –aquesta vegada sense objeccions personals i des d'una perspectiva més genèrica– en contra de la pràctica de les arts decoratives. Una d'aquestes veus –de militància avantguardista i adversa a l'art mesurat del Noucentisme– era la de Sebastià Gasch, que, en un article publicat a *L'Amic de les Arts*, criticava el paper dels artistes decoradors, tals com Josep Aragay o com Josep M. Gol, perquè considerava inútil el fet d'ornamentar innecessàriament els objectes industrials. Gasch defensava el treball dels enginyers industrials, que, amb el disseny de motlles, utillatges i matrius, obtenien resultats precisos i adaptaven la forma de cada peça d'acord amb la pròpia utilitat. Així, en l'article publicat el 31 d'agost de 1927, Sebastià Gasch abonava, novament, l'etern debat entre tradició i modernitat per defensar pel damunt de tot la utilitat i el pragmatisme davant l'artifici i el

³⁵ SACS, Joan: *La Ceràmica d'Aragai*. Dins la secció “Les Arts - Discos” a *Mirador*, 29 d'octubre de 1931, pàg. 7.

³⁶ SACS, Joan: *La Ceràmica d'Aragai*. Dins la secció “Les Arts - Discos” a *Mirador*, 29 d'octubre de 1931, pàg. 7.

decorativisme. Gasch considerava que els objectes industrials ja eren prou reeixits per la seva qualitat tècnica, pel seu disseny i per la pròpia simplicitat:³⁷

“I que d’una vegada per totes, deixin en pau tots els objectes industrials, que ja són prou bells. Que no siguin la causa que –davant l’amfitrió de reconegut bon gust que ens presenta el menjar en un plat d’Aragay i el veure en un vas d’en Gol– no sabem contenir-nos els vòmits, motivats per l’aspecte antihigiènic, brut i inconfortable de tan genials creacions”.

Amb tot, la ceràmica d’Aragay, s’havia consolidat en pocs anys com una de les més apreciades del país. I, més enllà, fins i tot, dels que discrepaven de la seva feixuguesa ornamental o dels que podien haver-li criticat, també, la “disgraciositat” formal d’alguns models, l’artista s’havia guanyat un respecte en el coneixement de l’ofici i en el control d’una tècnica difícil, complexa i que molt pocs havien arribat a dominar com ell ho havia fet. Tal com reconeixia Joan Cortés des de *L’Opinió*: “Aragay ens dóna proves del domini que posseeix damunt de tants elements inaprensibles que juguen en el seu ofici.”³⁸

Malgrat l’èxit falaguer de les exposicions i del reconeixement generalitzat del seu ofici, Aragay no es treu del cap que el fet de viure abocat a la ceràmica l’ha distret de la resta d’aspiracions artístiques. En una carta de 1935, adreçada a Carles Riba –escrita, per tant, deu anys després de fundar el taller de Breda–, encara es qüestiona, seriosament, si el camí triat ha estat el correcte. La situació és paradoxal. Quan anys enrera es dedicava de ple a la creació artística, amb la pràctica de totes les disciplines possibles, i plenament convençut del seu camí i de les seves possibilitats, els resultats eren, si més no, irregulars. Ara, instal·lat en la vacil·lació i el dubte, arriben les millors crítiques. Aragay exposa a Riba la seva paradoxa:

“... estic en plena febre industrial. Plena febre. No escric per automatisme sino a consciència. Trevallo per fora de la meva orbita amb plena convicció i em costa de trobar res normal en una ruta que no’m convé. Si penso en l’efecte que ha de fer als artistes cinematogràfics sentir-se ells mateixos en la pantalla parlant una llengua que ells mateixos no entenen m’acosto a les meves sensacions diàries. Tinc però aleshores la satisfaccio extraordinària de sentir-me compres precisament ara quan jo no m’entenc.”

Malgrat els dubtes, és evident que Aragay sent recompensada d’una manera o altra la seva tasca de ceramista. Ja sigui per convenciment, per pragmatisme o per orgull, la ceràmica s’ha convertit, sens dubte, en la millor carta de presentació de l’artista. A banda de les diferents exposicions individuals que hem esmentat, la ceràmica d’Aragay també havia estat present en moltes altres mostres col·lectives. L’any 1928, per exemple, Aragay omplia una vitrina, amb una selecció de les seves peces, en el Saló de Tardor celebrat a la Sala Parés de Barcelona³⁹. L’obra d’Aragay també va ser present, l’any 1932, a la

³⁷ GASCH, Sebastià: *L’Amic de les Arts*, 31 d’agost de 1927.

³⁸ CORTÉS, Joan: *L’Opinió*, 29 d’octubre de 1931.

³⁹ Vegeu: “Els Bells Oficis al Saló de Tardor”, *La Gasetta de les Arts*, segona època, any I, núm. 3, 1 de novembre de 1928, pàg.7.

inauguració de la Galeria Emporium⁴⁰ de Barcelona, junt amb les pintures d'altres artistes coneguts com Modest i Ricard Urgell, Opisso, Brull, Isern Mercadé i Estrany entre tants d'altres. La seva ceràmica també va ser exhibida, l'any 1933, durant la inauguració de la Sala d'exposicions Garbí⁴¹, ubicada a la Plaça Marquès de Camps de Girona. També va participar en l'Exposició Monogràfica de Ceràmica Catalana que es va inaugurar al Museu de Pedralbes, de Barcelona, el mes de setembre de 1934.

9.3- La ceràmica d'Aragay, més enllà del circuit artístic

A través dels canals de distribució propis i dels utilitzats pels terrissaires de Breda, hom podia adquirir les ceràmiques d'Aragay a botigues i a galeries d'art d'arreu. No era estrany, tampoc, trobar anuncis de diferents galeristes a la premsa oferint les seves peces⁴²: “Les belles ceràmiques de l'Aragay que figuraven en la passada exposició de Primavera, estan des d'ara a la venda a les Galeries d'Art Syra.” La ceràmica d'Aragay també va ser a la fira de mostres de París, durant les edicions de 1934 i 1935, gràcies a l'interès del Delegat de Fires a l'Estranger, Ferran Cañameras.

A banda de les oportunitats que, de tant en tant, li brindaven els galeristes, Aragay s'havia obert camí més enllà de l'estricta mercat de l'art. Gràcies a la ceràmica seriada que podia vendre a un preu raonable, Aragay rebia comandes i encàrrecs del petit comerç o de particulars i les seves peces circulaven, amb normalitat, per les botigues i botiguetes del país. Aragay ofería un producte competitiu i, com és lògic, s'havia anat fent una cartera pròpia de clients. Cal dir, però, que no tot van ser flors i violes. Tal com li explica a Carles Riba en una carta de 1932 (l'any següent de la segona exposició a can Parés), Aragay ha hagut de prendre serioses mesures per salvar el negoci. El to pessimista de la carta posa de manifest –set anys després de la fundació del taller– una situació econòmica difícil de remuntar, la qual cosa no li permet dedicar-se de forma exclusiva –tal com voldria– a la ceràmica decorativa:⁴³

“Amic Riba estic pagant car les meves infidelitats a l'art. La ira la indignació l'orgull o jo no se que em feren concebre un dia l'esperança d'esdevenir industrial per lliurar el meu esperit rebel d'artista d'el control contemporani. Això no m'ha sigut possible he fracassat en tota línia i els esforços d'aquest darrer temps per tombar la meva tentativa industrial cap a l'art no han sigut afortunats. He acomiadat el personal de la meva fabrica i ara em cal a mi pastar el fang.”

Una carta del mes d'octubre –quatre mesos més tard de la que acabem d'esmentar–, ens revela que Josep Aragay, amb la seva tenacitat i el seu orgull, continua lluitant per tirar endavant. Segons es desprèn de la carta, la dedicació és tan intensa que Aragay no surt del taller ni tan sols per anar a

⁴⁰ La Galeria Emporium fou inaugurada el 14 de juliol de 1932, a l'antic Palau dels Marquesos de Moragas, ubicat a la Plaça Cucurulla, número 4, a tocar del Carrer Boters.

⁴¹ La Sala d'Exposicions Garbí es va inaugurar a Girona, el 9 de desembre de 1933, amb una mostra de ceràmiques d'Aragay, uns aiguaforts i litografies d'Antoni Vila Arrufat i una pintura de Joan Vila Cinca.

⁴² *La Veu de Catalunya*: “Vida artística. Galeries d'Art”, 27 d'octubre de 1932, pàg.5.

⁴³ Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 13 de juny de 1932.

dinar: “continuo fent marxar el meu forn jo tot sol com un mussol dinant a l’ampit de la fogaina”⁴⁴, li confessa a Carles Riba.

El fet d’orientar la seva activitat industrial cap a la ceràmica seriada (més rentable econòmicament) en detriment de la ceràmica artística fa que, de mica en mica, Aragay vagi remuntant la difícil situació. Contra la seva voluntat, i conscient que és la única via per salvar el negoci, es decanta dels “camps de batalla” de la creació purament artística per dedicar-se a les “solucions netament industrials”. Així ho explica a Carles Riba en una carta del mes de febrer de 1933:⁴⁵

“... ara cal que us tranquilitzeu un xic referint-me a les meves coses i als meus conflictes. Penso petjar una via solida de consolidació de tots els meus esforços ceramistes que coneixeu decantant-me un xic cap a solucions netament industrials. Així és que els meus conflictes espirituals penso que seran deslliurats definitivament dels problemes digestius. Ara que naturalment jo m’allunyare un xic dels camps de batalla cal convenir no pas per gust sino després de ser-hi seriosament i repetidament batut.”

Amb els seus alts i baixos, Aragay continuarà, malgrat tot, alternant el producte “industrial” (de qualitat) amb la ceràmica artística, molt valorada, també, enllà del circuit artístic barceloní. Cal dir, en aquest sentit, que la fama del seu mostrari havia ultrapassat l’interès estrictament comercial del petit botiguer o dels marxants i negociants que, de cara al negoci, compraven a l’engròs, sense massa miraments. Sabem que la seva ceràmica havia estat molt apreciada, per exemple, entre els membres de la colònia intel·lectual estrangera que s’havia establert a Tossa de Mar durant el període d’entreguerres. Com és ben sabut, Tossa havia estat el refugi d’artistes com Olga Sacharoff, Otto Lloyd, Albert Gleizes i Francis Picabia entre tants d’altres noms il·lustres de la cultura que fugien de l’horror de la Primera Guerra Mundial. Així mateix, durant els anys previs a la Segona Guerra Mundial, una segona onada d’artistes i intel·lectuals com André Mason, Marc Chagall, Jean Metzinger o Georges Bataille entre tants i tants d’altres, també trobaven refugi en aquest poble de la Costa Brava. Alguns d’ells, com el pintor Oskar Zügel, l’arquitecte Gerhard Planck, l’escriptor i pintor Fred Uhlman o el cartellista, decorador i fotògraf Frederich Lewy, havien hagut de fugir d’Alemanya amenaçats per la irrupció del nazisme.

La ceràmica d’Aragay es podia comprar, per exemple, a la galeria d’art que regentava la baronessa Bucòvitx a Tossa de Mar, on van exposar molts d’aquests artistes estrangers. El negoci de Laura T. Bucòvitx (1896) –d’origen italià i casada amb el fotògraf alemany, Mario von Bucòvitx–, era una galeria d’art i biblioteca de préstec on es podien adquirir, entre d’altres objectes i curiositats, les rajoles que Josep Aragay havia pintat amb motius de Tossa. Aquestes rajoles decoratives i els seus jocs de cafè, havien tingut una gran acceptació entre els nouvinguts, però també eren apreciades entre els estiuejants i els tossencs de tota la vida. L’historiador Josep Maria Ainaud de Lasarte –que estiuejava a Tossa, de petit, durant els primers anys trenta–, explica en un dels textos publicats en el catàleg de l’Exposició “Berlín, Londres,

⁴⁴ Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 8 d’octubre de 1932.

⁴⁵ Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 8 de febrer de 1933.

París, Tossa... La tranquil·litat perduda”, alguns dels seus records d’infantesa en aquesta població de La Selva. L’historiador es refereix expressament a la ceràmica d’Aragay que es venia a la singular galeria de Tossa.⁴⁶

“Recordo molt bé la botiga que tenia la Baronessa von Bucòvitx, perquè hi tenia uns productes que els nens podíem comprar. Per la Mare de Déu del Carme hi vam comprar per la meva mare, que es deia Carme, unes peces de ceràmica de l’Aragay –l’Aragay era un ceramista de Breda que tenia una personalitat i una identitat de més qualitat que la majoria de la ceràmica popular. Algunes peces d’aquest joc de cafè encara es conserven.”

Segons sembla, la baronessa s’havia convertit en una entusiasta de la ceràmica de Josep Aragay i no s’estava de recomanar-la als clients i als amics del poble i de fora. Prova d’això, és que Laura T. Bucòvitx havia parlat de les rajoles d’Aragay a Jack Bild, un altre refugiat que s’havia establert, en aquest cas, a Sitges on havia fundat una botiga anomenada El Barco. Interessat per les populars rajoles d’Aragay, Jack Bird no trigarà a contactar amb el ceramista de Breda. En una carta dirigida a Josep Aragay, el botiguer es mostra interessat per unes rajoles amb motius de Sitges i, també, per un joc de te:⁴⁷

“Refiriendome a una recomendación de la Baronesa Bucovich ruego a Vd. mandarme su azulejo de Breda. Quisiera mucho un azulejo de Sitges y quiero saber el precio para 50 y 100 azulejos esbozado de Vd. Además me interesa su servicio de té para seis personas al precio de Ptas. 15. Haga el favor de mandarme un servicio. Despues la Baronesa me dijo que Vd. puede dar azulejos y vasos en comision. Me gustaria mucho para mi tienda tener sus cosas, que me dijeron sean preciosas.”

Entre els anglesos establerts a Tossa de Mar cal destacar els periodistes Archibald R. Johnstone (1896) i la seva dona Nancy J. Johnstone (1906) que, des de 1934, regentaven la Casa Johnstone, un popular hotel dissenyat per l’arquitecte alemany Frederich Marcus, també establert al poble. Les rajoles d’Aragay amb motius de Tossa tenien el cor robat a Archibald R. Johnstone, que les considerava com autèntiques obres d’art. Tant és així, que es va proposar promocionar la rajola de Tossa a Anglaterra enviant-ne un dibuix al diari *Continental Daily Mail*. Les intencions del senyor Johnstone són exposades a Josep Aragay en una carta de 1936 (fig. 44), uns tres mesos abans de l’esclat de la guerra:⁴⁸

“Le agradeceré mucho me mande una copia, sobre papel, del dibujo del cual Vd. ha echo el azulejo de Tossa. Tengo la intención de mandar este dibujo para una reproducción al “Continental Daily Mail”, periódico inglés muy importante, con una referencia a Vd. como

⁴⁶ *Berlín, Londres, París, Tossa... La tranquil·litat perduda*. Catàleg de l’exposició (del 20 de juliol al 16 de setembre de 2007) celebrada al Centre Cultural de la Caixa de Girona, Fontana d’Or. Vegeu el capítol escrit per Josep Maria Ainaud de Lasarte, “1936: Tossa amb ulls d’infant”, pàg. 46.

⁴⁷ Carta de Jack Bild a Josep Aragay. Sitges, 19 de febrer de 1936.

⁴⁸ Carta de A. R. Johnstone a Josep Aragay. Tossa de Mar, 4 d’abril de 1936.

artista, y Vd. comprendera que esto aumentara considerablemente la venta no solo de este azulejo, sino de sus otros articulos tambien.”

La colònia alemanya establerta a Tossa també s’havia mostrat interessada per la ceràmica d’Aragay. Ens referim, sobretot, a l’antic editor jueu alemany Kurt Merlaender (1898) que s’havia establert al poble amb la seva dona Susagna (1899) i el seu fill René (1928). Els Merlaender regentaven un famós *Dancing* als afores del municipi anomenat El Buen Retiro. Aquest negoci s’havia consolidat com un lloc d’esbarjo ideal ja que comptava amb dues pistes de tennis, una taula de ping-pong i una pista de ball encimentada i tancada per taules i cadires de cafè⁴⁹. El senyor Merlaender estava interessat a servir la seva cervesa de barril amb un joc de gots decorats per Aragay inspirats en un model bavarès. En una carta adreçada a Josep Aragay, Merlaender li reclama els gots que han estat dissenyats expressament pel seu establiment:⁵⁰

“Haga el favor de informarme cuando usted puede enviarme mi pedido, no soy en prisa, pero me interesa saberlo. Como le he dicho a usted tengo la intencion de vender la cerveza del barril –por favor indiqueme exactamente la cabida del vaso que usted me enseñó copia del vaso gris de Munich– me acuerdo que usted dijo fue 1/3 de litro, pero no lo sé seguro y para mi calculación preciso saberlo, tambien el precio suyo para docenas.”

Més enllà d’aquest reconeixement “internacional”, hem de parlar del període que va de 1925 a 1936 com una etapa fructífera a nivell creatiu, malgrat que el fet d’abandonar la resta de qualitats artístiques es plantegi sovint, per part del propi artista, com una derrota o un acte de renúncia. A banda de les vacil·lacions ideològiques o “espirituals” provocades per aquesta mena de mutilació artística, la realitat del dia a dia fa que Aragay hagi d’afrontar, amb moltes dificultats, les sacsejades d’una economia difícil. A nivell tècnic l’esforç havia estat immens: “creieu qu’he treballat coratjosament per vencer aquesta furia diabolica qu’es el foc i que m’hi he cremat molt sovint”⁵¹, li confessava a Obiols en una ocasió. I a nivell comercial, la lluita per a mantenir viu el negoci, no havia estat menys feixuga: “He treballat molt per muntar aquesta manufactura ceràmica que compromet les meves possibilitats pictoriques actuals i potser futures perque soc ja ho sabeu home de certa tenacitat i no deixare per res del mon empantanegat això...”⁵², li deia convençut i obstinat al mateix Obiols. Així, l’Aragay de Breda, és un home capaç de vetllar, heroicament, per la rendibilitat de la pròpia empresa, amb la producció de ceràmica seriada de qualitat i la creació de peces úniques signades (avui molt difícils de trobar). Durant aquests anys Aragay es consolida com un gran ceramista, que és reconegut artísticament a través de les diferents exposicions individuals i col·lectives, com també ho serà en l’àmbit comercial, en les botigues i establiments de qualsevol racó de la nostra geografia. Artísticament deixa enrera les penúries econòmiques de les antigues exposicions. El rètol d’*adquirit* apareix ràpidament durant la celebració de les diferents mostres i la

⁴⁹ *Berlín, Londres, París, Tossa... La tranquil·litat perduda*. Catàleg de l’exposició (del 20 de juliol al 16 de setembre de 2007) celebrada al Centre Cultural de la Caixa de Girona, Fontana d’Or.

⁵⁰ Carta de Kurt Merlaender a Josep Aragay. Tossa de Mar, 22 de gener de 1936.

⁵¹ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 1 de febrer de 1930.

⁵² Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 1 de febrer de 1930.

crítica, tan dura amb ell anteriorment, ara es desfà en elogis i el confirma (majoritàriament) com un dels puntals de la ceràmica catalana.

9.4 Les col·laboracions a la revista infantil *Jordi*

Si bé és cert que durant els primers anys d'estada a Breda, Aragay es va lliurar de ple al seu taller de ceràmica, també es cert, que durant uns mesos, va dedicar el poc temps lliure que li quedava a la l'enyorada vocació de dibuixant. Així, entre els mesos març i abril de 1928, Aragay va col·laborar al setmanari de nova creació *Jordi* on treballaven, també, la majoria dels seus amics establerts a ciutat.

El 23 de febrer de 1928 sortia la revista infantil *Jordi*, dirigida per Melcior Font. Era un setmanari excel·lentment editat, amb la portada a tres tintes i una original capçalera dissenyada per Josep Obiols, en la qual, apareixia un noi fet de galtavermell, amb posat de bon minyó i curiosament guarnit amb gorra, calça curta i mitjons llargs (fig.45). Les xilografies d'Obiols a la portada i les seves il·lustracions a l'interior el convertien en un dels col·laboradors més destacats. Va ser, de fet, gràcies a ell que Josep Aragay acabaria col·laborant a la revista.

En un principi, la redacció artística estava formada per Joan Colom, Xavier Nogués, Pere Inglada, Francesc Domingo, Manuel Humbert, Ramon de Capmany, Josep Obiols, Lola Anglada, Pere Torné-Esquius, Feliu Elias, Enric C. Ricard, Quelus, D'Ivori i el mateix Josep Aragay. Pel que fa a la redacció literària cal destacar la presència de Josep Carner, Carles Riba, Carles Soldevila, Carles Capdevila, César August Jordana, Joan Draper, Marià Manent i Armand Obiols.

El seu contingut, com es natural, estava enfocat als petits lectors, amb la qual cosa, les setze pàgines de la revista es presentaven farcides de contes, acudits, historietes i altres relats de caire infantil. Entre les diferents seccions – que solien combinar el text amb les il·lustracions– cal destacar, “Teatre de Putxinellis”, la historieta “Vida i aventures d'un gran futbolista”, “El concurs de Jordi”, “Coses d'enginy”, “Coses de tot arreu” i la popular secció “La infantesa dels nostres homes contada per ells mateixos”, en la qual alguns personatges coneguts com Lluís Millet, Lola Anglada, Emili Vendrell o l'actor Enric Borràs explicaven, setmana rere setmana, les vivències de la seva infantesa.

Lluny de Barcelona i dedicat de ple a les noves ocupacions industrials, Aragay desconeixia el projecte que Melcior Font i tots els altres duïen entre mans. Un dels màxims implicats era Josep Obiols i va ser aquest, precisament, qui va donar la notícia a Josep Aragay, tot oferint-li la possibilitat de col·laborar. La resposta d'Aragay no es va fer esperar:⁵³

“... el que'm dieu de Jordi em desvetlla el recort del Picarol i de la Cuca Fera i del Borinot que'm familiaritzaren amb aquesta mena de conflictes que crea la irregularitat i la galvana dels dibuixants en contrast amb la regularitat exigida a

⁵³ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Sense data I (1928).

una publicació que s'estimi. Pel que fa a mi no cal que us digui que podeu contarhi.”

En una propera carta, Aragay refredava l'entusiasme inicial conscient que la seva activitat ceramística li deixava molt poques hores lliures, la qual cosa complicava de valent el seu compromís amb *Jordi*. És per aquest motiu que decideix posar topalls a la futura tasca de col·laborador, oferint-se, de moment, per realitzar els treballs puntuals que li fossin encarregats. Obiols li havia demanat més implicació, més iniciativa, però –a banda de les obligacions del taller– Aragay, a Breda, se sent apartat de món, lluny de l'actualitat o, tal com diu –utilitzant un llenguatge orsià–, lluny de “les palpitations del temps”. Tot plegat fa que Aragay exposi a Obiols quin grau de compromís és capaç d'assumir, tenint en compte la seva situació laboral i la distància que el separa del caldo de cultiu barceloní:⁵⁴

“He rebut la vostra lletra del 26 del corrent parlantme de les coses del vostre setmanari *Jordi* del qual ja tenia noves per *La Publicitat* i per cert com sabeu ben falagueres. Jo aquí estic molt desenfocat per la feina que representa una col·laboració com la que'm demaneu i potser no podre ajudarvos amb gran cosa de bo ni d'oportu lluny com soc de les (per dirho orsianament) palpitations del temps, pero tampoc m'agradaria de no seguirvos per una ruta que hem seguit moltes hores plegats i contents i potser em sera bo de distreure els meus escassos lleures de ceramista una mica de cas al paper i d'esquena al foc. Aixis es que us podeu refiar de mi com a col·laborador. De moment il·lustrare el conte que'm trameteu i despres vosaltres aneume dient que us conve perque el que realment es dificil que pugui oferirvos es la meva iniciativa esmortida per les moltes coses que m'amoinen pero si una adaptació fidel i tant exelent com em sigui possible a les vostres iniciatives.”

Fets els aclariments oportuns Aragay encetava amb il·lució una nova etapa com a dibuixant, tres anys després d'haver trencat la seva vinculació amb la revista *Borinot*. Així, la primera col·laboració a *Jordi* la trobarem en el número 2 de la revista (1 de març). Es tracta d'un conjunt de quatre il·lustracions per un conte titulat “Selim i el geni” (fig. 46 i 47), molt probablement el mateix que li havia de trametre a Obiols junt amb la carta que acabem de citar. Aquestes il·lustracions, d'acord amb el text, despleguen tot l'imaginari heretat de les “Mil i una nits”, a propòsit de les peripècies d'un botiguer “tartamunt, virtuós i pobre” que vivia a Bagdad i que es deia Selim. La il·lustració principal és una idealització d'aquesta ciutat, amb les carrers atapeïts de gent i amb una arquitectura de cases porticades que s'endevinen plenes de botigues. No hi faltaria, tampoc, la presència d'uns temples amb minaret i unes cúpules coronades amb les respectives llunes que apunten al cel.

No deixa de ser curiós el fet que Josep Aragay realitzés bona part de les seves col·laboracions sense haver tingut mai la revista a les mans. Aragay, tal com deia, treballava a les “palpentes”. Aquest fet li complicava molt la feina ja que no sabia, ni tan sols, quina era la mida del setmanari. En una carta adreçada a Obiols, Aragay lamenta aquest fet tot demanant que li sigui enviada la revista:⁵⁵

⁵⁴ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Sense data II (1928).

⁵⁵ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Sense data III (1928).

“...us prego que’m feu enviar el Jordi per aquesta administracio. Si no es costum de trametrel franc als redactors com solia ferse us prego de subscriuremi. Sigui com sigui a hores d’are no he vist encare Jordi i em dol perque vaig un xic a les palpentes amb els dibuixos car no solsament les questions de tamany sino el paper devegades demana maneres diverses de fer. Ja’m dol que hageu de reduirme massa els dibuixos per manca d’espai si es aixis potser seria millor suprimir dibuixos.”

En una tramesa del mes de març, Josep Aragay podrà gaudir, finalment, d’uns quants exemplars de la revista: “Per fi he vist Jordi primer segon i tercer numero”, li diu content a Josep Obiols. I així, amb els exemplars a la mà, no s’està de cantar-ne les virtuts: “M’agrada el tipu i l’aire del setmanari. M’agraden els vostres boixos...”, i constatar-ne, també, els defectes: “Trovo pero la col·laboració artistica massa barrejada”. Vista la publicació, Aragay ja podrà donar les instruccions pertinents per tal de garantir una correcte publicació dels seus dibuixos. Així, en les cartes adreçades a Obiols, no serà estrany trobar-hi alguns esbossos acompanyats de les pròpies propostes i indicacions relacionades amb la compaginació dels seus treballs (fig. 48 i 49):⁵⁶

“Benvolgut Obiols. Us trameto el conte dels tres necis amb les respectives il·lustracions 2 tal com m’en demanava en Font. Penso que la composició que pot afavorirlos mes es la primera no us sembla. I el segon amb arrencada fent venir la columna en el centre de la pagina...”

A banda d’il·lustrar contes com “Selim i el geni” o “Els tres necis”, també va publicar acudits (fig. 52) i va participar com a il·lustrador en alguna de les seccions de la revista com “El concurs de Jordi” (fig. 51). També va dibuixar historietes més llargues com la que portava per títol “Val més enginy que força”, publicada a tres tintes, a les pàgines centrals del número 5 (fig. 50). Els ninots d’Aragay són de traç senzill i segur, i les composicions són netes, clares i alliberades de qualsevol símptoma d’atapeïment.

Amb tot, l’aventura a *Jordi* seria breu. Josep Aragay deixava de col·laborar al setmanari el mes d’abril d’aquell any, just quan ho havia deixat l’amic Obiols. En saber que Obiols s’havia apartat del setmanari, Aragay –que en desconeix els motius–, l’escriu immediatament:⁵⁷

“Perqué no em feu cinc centims del que ha passat a Jordi? Feu mal fet de deixame dins i anarvosen sense dirmen res. M’heu deixat embarcat i sense ganes de navegar i moltes menys encare de naufragar. M’habeu deixat en males mans. Us prego que em digueu algun mot de tot aixo perque jo sapiga de que es tracta.”

Malgrat que no es conserva la carta de resposta, tot apunta que les raons que van empènyer Obiols i altres companys a abandonar el setmanari van ser motivades per desavinences amb un sector concret de dibuixants i redactors entre els quals hi havia –segons es desprèn d’una carta posterior d’Aragay–

⁵⁶ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 13 de març de 1928.

⁵⁷ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 12 d’abril de 1928.

Feliu Elies (APA) i Carles Capdevila (els de sempre). Segons sembla, l'altra raó de pes estava motivada per qüestions econòmiques. En una carta d'Aragay, adreçada a Obiols, aquest primer li comunica la intenció de sumar-se a la comitiva de col·laboradors que abandonen *Jordi*, tot assegurant que després de dos mesos de treball encara no ha "cobrat ni cinc cèntims":⁵⁸

"Ara us escric per fer-vos conèixer la meva posició en la qüestió Jordi. De moment us he de dir que fora vosaltres no m'interessa col·laborar a Jordi amb els elements que resten i altrament penso, francament que encare que la meva voluntat no fos aquesta, tard o d'hora aniríem a parar a n'aquesta conclusió. Ja coneixeu els factors del problema, tant si compto jo, com si compta l'Apa el resultat ha d'ésser sempre el mateix i penso que la col·laboració aritmètica de Carles Capdevila no podria fer altra cosa que precipitar els aconteixements amb tot això pel que fa a l'aspecte espiritual de la qüestió.

Quant a l'aspecte administratiu la cosa es presenta un xic pitjor. Es llastima tenir-ho de confessar, jo no he tingut cap tracte amb l'administració de Jordi i per tant no he cobrat ni cinc cèntims dels meus dibuixos ni se fins a la data que es el que puc exigir a n'aquesta administració. Fa cosa de 15 dies que vaig escriure a l'administrador X de Jordi per a aclarir tot això però no he tingut resposta. Insistire per veure si es possible aclarir-ho.

Mentrestant, barret en ma veig desfilant el número 10 de Jordi camí de la definitiva beneiteria amb una natural recansa. Qui ho havia de dir."

Vistos els esdeveniments i solidari amb Josep Obiols, Aragay deixava de col·laborar a *Jordi* immediatament després que ho fes el seu amic. Cal dir que Aragay, finalment, va poder cobrar la seva feina: "En quant a "Jordi" no cal que en parlem més. He cobrat i ells mateixos s'han fet els comptes com els ha plagut..."⁵⁹, li explicava indignat a Obiols i amb ganes de tancar el tema. Si bé la trajectòria d'Aragay a *Jordi* no va passar del número vuit, cal dir, en aquest sentit, que la publicació de Melcior Font tenia, també, els dies comptats. El darrer número va sortir el 9 d'agost de 1928, amb una nota editorial que anunciava la suspensió de la revista amb l'esperança de reprendre-la més endavant: "Jordi, doncs, suspèn la seva sortida per unes quantes mesades, per tal de refer-se i emprendre nous i definitius viarans..."

Tal com era de preveure, la suspensió va ser definitiva. Amb només vint-i-cinc números al carrer, *Jordi* tancava un nou episodi (frustrat) de la premsa gràfica catalana.

9.5 Les col·laboracions a la premsa a principis dels anys trenta.

De mica en mica –a banda de la pròpia activitat com a ceramista–, Josep Aragay anirà refent certs lligams amb la intel·lectualitat barcelonina. L'aventura a *Jordi* fou un primer símptoma. D'aquesta manera, a les primeries dels anys trenta publicarà diversos articles a diaris i revistes com *Ceràmica*, *Mirador* i *La Publicitat*, i farà, també, una conferència al Foment de les Arts Decoratives de

⁵⁸ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 26 d'abril de 1928 (l'any que figura a la carta, 1929, és erroni, ja que el seu context ens indica clarament que fou escrita el 1928).

⁵⁹ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Sense data (IV), (1928).

Barcelona sobre “El Gres”⁶⁰. Cal dir, però, que la publicació d’aquests articles es produeix en un període molt concret i a partir d’uns fets determinats. Així, l’any 1932, en plena crisi industrial, just després d’acomiar els treballadors del seu taller, Aragay demana ajuda a Carles Riba per refer un xic l’economia, però també, per alleujar els neguits artístics i intel·lectuals que restaven sepultats, sense remei, sota les penúries, les lluites i els esforços que dedicava al reactivament del seu taller. En una carta del mes de juny de 1932, Aragay demana a Riba si pot utilitzar la seva influència per tal de publicar articles o il·lustracions en algun diari.⁶¹

“Jo voldria amic Riba trovar quelcom que m’ajudes sense necessitat de mourem de Breda sense necessitat d’abandonar aquesta obra que tantes fatigues i tantes despeses m’ha portat. Jo voldria combatre encare sense desertar d’aquest camp que no considero perdut per sempre. Il·lustrar quelcom escriure pintar mentre en un forn petit anes marxant la meua ceràmica en espera de dies millors. Seria això possible?”

A causa d’aquest impàs professional, Aragay també s’havia dirigit a Rafael Benet per veure si el recomanava a *La Veu de Catalunya*: “he fet ara per medi d’en Benet gestions a la Veu per escriure algun article o publicarhi quelcom dibuixos fos el que fos...”⁶² També va demanar una subvenció a la Generalitat pel seu taller de ceràmica i va fer “algun toc per entrar en el grup de pintors de Càn Maragall.”⁶³ És interessant destacar, en aquest sentit, que durant aquest període, Aragay inicia una tímida represa de la seva activitat com a pintor: “Tímidament he reprès els pincells”⁶⁴, li comunicava a Obiols en una carta escrita el mes de gener de 1930. Pinta poc, esporàdicament, però, segons sembla, es mostra força orgullós dels seus treballs.⁶⁵ “M’agrada més que mai la pintura. M’agradaria ensenyarvos alguna tela que tinc enllestida. No se gaire el que em pesco m’agradaria que algu m’ho digues. Veig que he evolucionat en aquest període de cinc anys d’inactivitat. Haurem de parlarne també llargament a veure si ens entenem penso que sí.” Durant aquesta etapa Aragay pintarà obres com *Autoretrat* (1929) (fig. 53) o *Dia núvol*, un paisatge de Breda que formarà part de l’Exposició de Primavera de 1932 (fig. 54). Convé recordar que l’any 1929 s’atrevia a exposar –sense que això tingués conseqüències destacables– la polèmica obra *Vacances*, amb motiu de l’Exposició Internacional celebrada a Barcelona aquell any. Amb tot, la minsa activitat pictòrica, represa a les primeries dels anys trenta –ja fos motivada per qüestions econòmiques o per deslliurar-se del mal són que representava el fet d’haver estroncat la seva vocació principal–, no va anar més enllà de la realització d’unes poques obres com les que acabem d’esmentar.

A banda de la relació amb Carles Riba i, sobretot, amb Josep Obiols –amb el qual, com hem vist, mai no ha deixat de comunicar-se–, Aragay es posarà en contacte amb J.V. Foix per saber si té alguna possibilitat de publicar a *La*

⁶⁰ L’original manuscrit d’aquesta conferència titulada “El Gres” resta inèdit a l’arxiu del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

⁶¹ Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 13 de juny de 1932.

⁶² Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 13 de juny de 1932.

⁶³ Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 13 de juny de 1932.

⁶⁴ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 19 de gener de 1930.

⁶⁵ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 19 de gener de 1930.

Publicitat i també amb Xavier Nogués que el manté informat de tot allò que es cou a l'entranya del moviment pictòric català. Va ser, de fet, gràcies a les gestions de Xavier Nogués que Aragay exposaria, l'any 1932, una selecció de ceràmiques fetes a Breda i alguna de les teles de recent creació, a l'esmentada Exposició de Primavera, organitzada el mes de maig pel grup del "Saló de Montjuïc", del qual Nogués formava part. Xavier Nogués havia abandonat el grup de les Arts i els Artistes per integrar-se a aquesta nova entitat, sorgida del grup del Cafè de la Rambla, de "significació pictòrica avançada" i que, segons sembla, rivalitzava amb els integrants del grup del "Saló de Barcelona", de significació pictòrica de dretes."⁶⁶

Pel que fa a les col·laboracions a la premsa val la pena fer referència a l'article titulat "La Cerámica en números"⁶⁷, publicat a la revista especialitzada *Cerámica*. En aquest article d'alt contingut tècnic, Josep Aragay explica els secrets d'un bon control de temperatura durant una cuita de ceràmica. Depenent del tipus de terra (calcària, ferruginosa...) o dels vernissos i esmalts utilitzats, Aragay anirà detallant quina és la temperatura adequada en cada cas. L'autor sap prou bé que la majoria d'accidents i defectes ceràmics són deguts a una medicció o conducció defectuosa del foc. Altres articles publicats a aquesta mateixa revista, editada en castellà, són: "Un silicato simple que pasa a ser múltiple por causalidad", "El tiempo en cerámica" i "El agua y el fuego en la cerámica".

Va ser gràcies a les gestions⁶⁸ fetes per Carles Riba que Aragay va arribar a publicar a *Mirador*. Aragay no perd l'esperança que el fet de publicar quelcom – a banda de la qüestió estrictament econòmica –, projecti una mica el seu nom, oblidat des de fa anys en aquell "racó de muntanyes". Aragay és plany que,

⁶⁶ En una de les cartes que es creuen Nogués i Aragay, aquest primer el posa al corrent dels nous grups que han sorgit a Barcelona, i també li dóna informació dels preparatius de l'Exposició de Primavera. En aquesta carta, llegim: "Provaré de posarvos en ordre lo de les exposicions. L'Ajuntament va cridar els artistes i els demanà el seu parer sobre l'organització de les exposicions i aquestos van demanar que á fi de que les exposicions no fossin invadides pels pintors del diumenge i pels alumnes de les acadèmies, que es constituïssin dos entitats, que ja ho estan, Saló de Barcelona (amb significacio pictorica de dreta) i Saló de Montjuic (sortit del grup del café de la Rambla, i de significacio pictorica avançada). Ja tenim entitats, doncs ja tenim bullits. Que si en Rebull es president del Salo de M. i no els agrada perquè es diputat de la Generalitat, que potser el troben massa lleitg per ocupar el carreg. Que la senyora Cortés es la vicepresidenta i que essent la Sra. del Alcalde trovan que potser estaria mes bé que no fos de la junta ó que encare que en fos que ocupés un carreg mes modest. Lo cert es que les Arts i els Artistes que tenen membres en ambdues entitats van acordar declarar el Saló de Monjuic oportunista i retirarse de les organitzacions que farán l'Exposició Municipal d'Art. Tenint en compte que jo no vull sometrem al criteri de les A. i A. m'he separat d'aquesta antiga entitat i continuo formant part del Saló de Montjuic. Aquesta es la historia veridica del Art Barceloni, el que belluga. Hi ha una facilitat a complicar les coses (...) Que sé jo de que deu venir que les A. i A. hagi votat aquest acord. Potser en el fons una mica de política. Jo suposo que la Exposició de Primavera s'inaugurarà cap el 15 al 20 de maig i ja'm faré a mans els Butlletins del Saló de Montjuic a quina llista sou apuntat esperant que voldreu enviari." Carta de Xavier Nogués a Josep Aragay. Barcelona, 10 d'abril de 1932.

⁶⁷ ARAGAY, Josep: "La Cerámica en números". *Cerámica*, agost de 1932, núm.10, pàg. 301 i 302.

⁶⁸ Aragay havia demanat als amics que col·laboraven regularment a la premsa si podien recomanar el seu nom per tal de publicar algun article. Una de les gestions que va arribar a bon port va ser la que Carles Riba va fer a *Mirador*. Aragay, en una carta del mes d'agost de 1932, li mostra el seu agraïment: "... us he de remerciar per les gestions qu'heu fet a Mirador. Com podeu pensar vaig estar molt content al veure el meu article publicat i en tinc un altre de preparat per enviarhi. M'estimo mes però que vos mateix em digueu a qui he de dirigirlo o si es que voleu que us l'envii a vos mateix. El nou article es tambe il·lustrat i m'agradaria saber quina acollida te aquesta manera de fer a la redaccio de Mirador cosa que a vos no us costara de saber. Per are no he sabut res d'en Benet ni de les gestions que feu a la Veu i penso que no deu tenir res de bo per dirme. Comprenc que es mal temps per fer gestions de cap mena." Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 7 d'agost de 1932.

després de tants anys, la seva signatura no gaudeixi, encara del just reconeixement:⁶⁹

“Vos sou un home de credit i de prestigi mes d’una vegada m’heu defensat contra la indiferencia de molts i heu escrit per mi coses que m’han emocionat vivament. Vos em coneixeu.

Hem fet el possible per ferme coneixer ni jo ni vos ho habem lograt i jo continuo sent un desconegut deixat de banda en un reco de montanyes a la merce de les meves amargues contrarietats.

Se pero que no m’heu oblidat i que encare podrieu fer per mi un nou intent.”

Segons sembla, a banda d’alguns dubtes i entrebancs⁷⁰ inicials, la influència de Riba a *Mirador* fou decisiva. Aragay hi publicà articles, cròniques i petits relats com: “La restauració d’un claustre. El monestir de Breda” (21 de juliol de 1932), “La fal·lera de l’or” (1 de setembre de 1932), “L’art i la democràcia” (3 de novembre de 1932) i “La mania de crear” (19 de gener de 1933). En la crònica dedicada al monestir de Breda⁷¹, Aragay es fa ressò de la restauració de l’ala nord del claustre per part de l’associació “Amics de l’Art Vell”. Les il·lustracions⁷² que acompanyen el text són del mateix Aragay, com també ho seran les de “La fal·lera de l’or”⁷³, un relat “pintoresc”, ple d’ironia, ambientat a Gaserans, una població veïna de Breda.

També a *Mirador* publicarà l’article “L’art i la democràcia”⁷⁴, amb una reproducció central del *Llorenç el Magnífic* que va pintar Benozzo Gozzoli. En aquest article –més d’acord amb el seu tarannà d’artista i teòric de l’art–, Aragay fa una reflexió molt particular del paper que juguen les arts plàstiques al segle XX, en un context sociopolític marcat per dues grans conquestes històriques, el progrés i la democràcia. Paradoxalment, amb la consecució d’aquests dos grans reptes –República inclosa– ha minvat el reconeixement

⁶⁹ Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 13 de juny de 1932.

⁷⁰ En una carta adreçada a Carles Riba, Aragay explica els neguits i els problemes que li suposa el fet de voler-se obrir camí “amb la ploma a la mà”. Aragay explica: “Com deveu haber vist *Mirador* ha publicat un altre article meu a mes del que vos vareu donar-lo pero això fou el primer de setembre i d’aleshores ençà no n’han publicat cap mes. Respecte a la Publicitat sembla que la cosa no rutlla i l’article primer que els hi vaig enviar no ha sortit. En Foix va dir a en Quelus que’l tenien en cartera per publicarlo pero confesem que això per mi es una petita consolació. Respecte als passos d’en Benet a la Veu no en se res i he de suposar que les gestions foren negatives i això justifica el silenci d’en Benet. No se si els articles que he enviat a *Mirador* sortiran o no i en tot cas m’agradaria que fessiu alguna petita gestió, sense cap pas, quan l’avinantesa se us presenti per saber la causa i fermela saber a mi. Penseu que jo no’m tinc per un escriptor ni tinc amor propi professional en aquest sentit i mes aviat em sobtà l’idea que vareu suggerirme d’escriure i temo que no hagi correspost a les il·lusions que us fereu referents a la meua capacitat literaria o simplement periodística. Potser els articles son mes dolents del que calia?...” Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 8 d’octubre de 1932.

⁷¹ ARAGAY, Josep: “El monestir de Breda. La restauració d’un claustre”. Secció de “Les Arts i els Artistes”. *Mirador*, 21 de juliol de 1932.

⁷² En una carta adreçada a Carles Riba, Aragay explica que no disposa de cap fotografia del claustre, amb la qual cosa ha hagut de fer uns dibuixos per il·lustrar l’article: “No m’ha sigut possible proporcionar-me fotografies per a il·lustrar l’article que us vaig enviar fa dies. Com comprendreu aquí no ho tenim gaire be per trovar-ne fora de les series que vénen a les botigues amb vistes de la població pero en cap d’elles encare hi ha res del claustre que era oblidat i una vera rampoina. Com que aquest cas es repetiria sovint, a manera d’assaig he fet aquestes il·lustracions a l’article per si a *Mirador* els semblaven be i aixís podria en cas afirmatiu fer els meus articles il·lustrats. Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 1 de juliol de 1932.

⁷³ ARAGAY, Josep: “La fal·lera de l’or. Un episodi pintoresc a Gaserans”. *Mirador*, 1 de setembre de 1932.

⁷⁴ ARAGAY, Josep: “L’art i la democràcia”, secció de “Les Arts i els Artistes”, “Qüestions d’Ara i sempre”. *Mirador*, 3 de novembre de 1932, pàg. 7.

social de les arts i dels artistes. Tota creació artística requereix un gran esforç, però aquesta, en els darrers temps, no sembla haver trobat la justa complicitat del ciutadà, ni del polític, ni tampoc –per estrany que sembli–, dels promotors o els galeristes ja que aquests entenen l'art, només, com una forma de guanyar diners. Segons Aragay, “les arts viuen del constant sacrifici dels seus mateixos productors”. Sembla ser, doncs, que el primer gran obstacle que ha de salvar la creació artística és la pròpia modernitat. Els atractius de la vida moderna han relegat l'artifici de la pintura o de l'escultura al “marge de la vida real”:

“No és el nostre un segle gaire a posta per a les arts. El vapor, el motor d'explosió, el cinema, el ciment armat, les ondes sonores són l'obra del segle i la humanitat electrificada per la formidable actualitat de les seves invencions es mira l'art com una cosa anacrònica, i cada vegada més els artistes i les seves obres són com obres i homes al marge de la vida real, representant una comèdia antiga.”

El ciutadà que entra a les galeries d'art ho fa empès per la rutina o com una activitat d'esbarjo i els compradors, atrets pel negoci, “compren, no una obra, sinó una signatura”. Més enllà del “comprador excepcional comprant l'artista excepcional”, no hi queda gairebé res. La segona gran contradicció que apunta Aragay és la minsa implicació de les institucions democràtiques en pro de la creació artística, sense oblidar, tanmateix, que l'artista no ha d'instal·lar-se en l'helitisme ni en l'autocomplaença. D'aquesta manera, Josep Aragay –republicà convençut– trobarà a faltar el paper que van exercir els grans promotors artístics de l'antic règim: “Cal que les democràcies triomfants, i amb elles la nostra República, es preparin a realitzar el paper que l'aristocràcia complí durant la seva hegemonia...” Aragay, que encara creu en la missió social de l'art, s'acaba preguntant, “Que farà la República per les arts?”

En un altre dels articles publicats a *Mirador*, “La mania de crear”⁷⁵, Aragay fa una reflexió a propòsit d'allò que en crítica i teoria de l'art s'entén com a “creació artística”. L'article és degudament acompanyat per una reproducció d'un fragment de la volta de la capella Sixtina, amb l'escena dedicada a “La creació de l'home”, de Miquel Àngel. Segons Aragay, el fet de “crear” té unes dimensions extraordinàries, gairebé inabastables. Ni tan sols la mateixa natura amb el seu comportament cíclic, no té, pròpiament, una capacitat creadora, ja que no fa més que repetir-se una vegada i una altra i tornar al seu origen. L'home, per assolir el difícil repte de la “creació” està obligat a actuar, a implicar-se, a prendre una posició davant les coses. L'artista creador, doncs, no ha de copiar, ni reproduir, ni interpretar; la seva funció és *Crear* (amb majúscules) i treure, així, el millor si mateix:

“Hi ha naturalment en cada artista alguna cosa de propi que transcendeix a les seves obres, tal com hi ha en cada home alguna cosa de propi que transcendeix a la seva fisonomia. Aquesta és la seva originalitat. Aquesta és, jo penso, la seva creació, que fa que totes les coses humanes passin a ser seves dins les pròpies obres tot vivint de la seva pròpia vida i del propi geni.”

⁷⁵ ARAGAY, Josep: “La mania de crear”. Secció de “Les Arts i els Artistes”. *Mirador*, 19 de gener de 1933, pàg. 7.

Malgrat tot, els resultats de la creació artística no són sempre la culminació d'un procés "intel·ligent" o "sensible". Tal com apunta Aragay, l'art pot "descendir a categoria d'objecte (...) Objecte sense ús. Objecte sense objecte purament objectiu." La creació, doncs, a de ser quelcom intel·ligent o sensible o no serà res. És per aquest motiu que Aragay, com a fet concloent, posa en contrast el resultat dues formes antagòniques de la creació artística: d'una banda, les "petites elucubracions amb escuradents, i paper de vidre, i trossos de suro, i pastilles de sabó amb esfumatures diverses a l'aerògraf", és a dir l'art d'Avantguarda; i de l'altra, "les velles imatges miquelangesques de l'home i del seu Creador tal com ens són mostrades, per exemple i ventura nostra, en el sostre de la Sixtina", és a dir el classicisme. Aragay, en aquesta mena de "judici final", sembla haver encarnat el paper del "Déu-Creador", tot condemnant l'art dels dolents i salvant el bon l'art, aquell que gaudirà, com a tal, d'una projecció d'eternitat.

El to d'aquests articles –publicats entre el 1932 i 1933– demostra que l'artista es torna a sentir amb forces per intervenir en el debat estètic de país. Aragay torna reflexionar públicament sobre la qüestió de l'art. Aferrat als seus principis i malgrat el pas dels anys, la posició de l'artista és la mateixa que tenia just abans de retirar-se a Breda l'any 1924. Han passat gairebé deu anys i Aragay no ha tocat ni una coma del seu discurs. Així ho demostra, per exemple, en un altre article titulat "Modernisme"⁷⁶, publicat a *La Veu de Catalunya* (16 de juny de 1932), en el qual torna a mostrar-se bel·ligerant amb l'estètica d'aquest moviment sorgit a finals del XIX i també amb els moviments d'avançada que havien aparegut fins aleshores. Aragay, que juga el paper de l'artista experimentat –avalat per una llarga trajectòria que li permet mirar-se les coses amb relativa distància–, assegura que el temps l'hi ha donat la raó. Barcelona, amb els seus modernismes, no ha estat capaç de resoldre el seu problema estètic: "És una llàstima extraordinària per a nosaltres que l'experiència ens faci parlar. És una sort, però, que ens serveixi de garantia. Haver seguit de prop durant vint anys un procés artístic carregat de lluites i fracassos en una ciutat sense que en aquests vint anys hagi cristal·litzat una obra suprema és com l'anunci d'una propera decadència."

Barcelona, segons diu, no ha trobat el veritable camí de les arts. La ciutat ha crescut amb una orientació estètica equivocada, dispersa, eclèctica: "en aquests temps s'han canviat moltes vegades les directrius dels ideals estètics en voga a la ciutat, el to de les arts ha anat evolucionant a mesura que una darrera l'altra s'han fet pas cap al cim de la seva fama quasi tres generacions d'artistes..." Segons Aragay, hi ha hagut un element que ha presidit en va tots aquests anys d'activitat artística, el "modernisme"; entenent el "modernisme" com el vell moviment de finals del XIX que ens va deixar el monument d'en Pitarra, els fanals del Passeig de Gràcia o el Palau de la Música Catalana, però també entenent-lo com una identificació amb els moviments "moderns" que han anat sorgint al llarg de tot aquest temps:

"Modernisme d'ahir, d'avui de demà. Digueu-ne cubisme o futurisme o impressionisme o surrealisme o funcionalisme. Comença d'una manera idèntica

⁷⁶ ARAGAY, Josep: "Modernisme". *La Veu de Catalunya*, dijous, 16 de juny de 1932, pàg. 4.

Idees. Idees. Idees. Paraules paraules, paraules. Paraules o idees que no poden intuir l'essència d'unes arts que no són fetes ni d'idees ni de paraules sinó d'un sentit pregon etern i universal que fa que determinats homes realitzin plàsticament, d'una manera o altra, en forma visible, el seu do misteriós d'expressió.”

Segons Aragay, el "vell" i els "nous" modernismes, han navegat per Barcelona sense ordre ni concert i l'han abocat al caos estètic. Aragay, doncs, torna a posar en contrast les formulacions intangibles d'aquests "modernismes" amb les formes "visibles" del classicisme. Totes aquestes formulacions teòriques incomprensibles –basades, tal com diu, únicament en les idees i en la paraula– necessitaven una resposta sòlida, ordenada, sense estridències, bastida damunt dels fonaments de la tradició clàssica i amb una implicació social consolidada:

“Modernisme, fou una obsessió, és una obsessió, serà una obsessió. Rafael imita al seu mestre i arribà a la posteritat tímidament, cap sacsejada, cap revolució, cap crit. Roma eixí de Grècia cautament. El gòtic partí del bizantí. El renaixement s'estructurà sense sortir d'Itàlia. Només Catalunya, només nosaltres anem del no-res al no-res. Vint anys discutint els fonaments d'un edifici són com la garantia que l'edifici no ha de construir-se. Només l'esforç de diverses generacions en el mateix objectiu, pot arribar a cristal·litzar en una obra definitiva.”

A *La Publicitat* va publicar articles com “Barcelona i Catalunya” (11 d'octubre de 1932), “Resurrecció de la pintura” (16 de novembre de 1932), “Realisme i realitat” (14 de desembre de 1932), “Cal conèixer els èxits aconseguits fora de la pàtria” (7 de febrer de 1933) i “L'art i el comerç” (19 d'abril de 1933).

En l'article “Resurrecció de la pintura”⁷⁷, Aragay es dedica a contestar un article d'Ivo Pannaggi titulat “Els funerals de la pintura”⁷⁸, publicat a la *Italia Leteraria* i traduït i reproduït posteriorment a la secció de “Les Arts” de *La Publicitat*. Aragay, d'entrada, sosté que la pintura és immortal amb la qual cosa intenta desautoritzar la idea principal d'aquest pintor i arquitecte italià, amic de Marinetti i adscrit a l'avantguarda europea. Hi ha, de fet, certes afirmacions de l'autor italià qüestionant el paper de la pintura figurativa i de les arts decoratives, que Josep Aragay no es pot estar de contestar:

“Pannaggi parla en un cert lloc del seu article de “la pintura i altres residus decoratius”. Pannaggi no estima la pintura. Exactament. Molts altres contemporanis pensen com ell i senten com ell. La mateixa moda sembla ésser-los propícia i són legió els qui es deleixen per l'absoluta absència de figuracions decoratives o no decoratives.”

Pannaggi defensa l'arquitectura funcional del ciment armat i combat les arts decoratives: “contra aquestes formes que són les úniques en les quals troba

⁷⁷ ARAGAY, Josep: “Resurrecció de la pintura”. Secció de “Les Arts”. *La Publicitat*, 16 de novembre de 1932.

⁷⁸ PANNAGGI: “Els funerals de la pintura”. Secció de “Les Arts”. *La Publicitat*, 15 de setembre i 12 d'octubre de 1932.

encara lloc l'art decoratiu, combat l'arquitectura moderna tendint cada vegada més a l'abast plàstic de la construcció i dels materials". Aragay, per contra, sosté que el "delit de les emocions figuratives i plàstiques no ha finit ni finirà mai". L'arquitectura funcional no necessita ni l'escultura, ni la pintura, ni els "afegiments superflus", ni cap dels artificis de les arts aplicades, cosa que es contradiu absolutament amb l'ideari que sempre ha defensat Aragay en pro de la unitat de les arts. Aragay, en aquest sentit, posa en qüestió que l'arquitectura, tota sola, pugui realitzar mai el seu programa plàstic.

En contra de les tesis "funcionals" de Pannaggi, Aragay és postula, una vegada més, com un defensor de l'art aplicat sense oblidar, però –com no podria ser d'altra manera–, els excessos que ha fet el Modernisme en aquest sentit. Aragay, amb tota la ironia, justifica l'àlgic moment de l'arquitectura funcional com un antídoto contra la presència del Modernisme. Segons diu, l'arquitectura funcional és, només, una "purga" per esborrar la memòria del decorativisme modernista i una manera d'aplanar el camí a favor dels valors ètics i estètics del classicisme: "... l'arquitectura en aquest període de purga, oblidarà, potser, els seus excessos de sostres de guix amb floracions infinites en relleus i color, els seus empaperats plens de floracions inaudites, els seus mosaics marejadors, i en un esforç de concentració potser trobarà en ella sola la seva íntima raó d'ésser. Només aleshores podrà intentar-se novament el connubi que donà a les arts plàstiques reunides tan singulars avinenteses de compenetrar-se. Posem, per exemple, l'escultura en els arcs romans, la pintura, en les cambres vaticanes."

Segons Aragay "més enllà de l'exacerbació sensual qualitativa, més enllà de la geometria constructiva en aquest contuberni de la lògica i la sensualitat la pintura triomfarà. La pintura renaixerà". Així, convençut que la humanitat mai no assistirà als "funerals de la pintura", Aragay dedica, en un dels darrers paràgrafs del seu article, un magnífic elogi a la pintura, que ens pot servir com a fet concloent del seu discurs, de la seva passió:

"La pintura tornarà un dia a la seva vella glòria de sempre, amb la seva facilitat d'evocacions figuratives sense límit, amb la seva super-realitat meravellosa que li permet la seva absoluta ficció. Més enllà de la qualitat i més enllà de les dimensions, ella serà sempre com el pont que va de la música a la realitat. Res en ella no és veritat; cal, però, que res en ella sembli mentida; li cal, però, la vida, no solament en la seva pasta oliosa i pudent, sinó en tot el llast de les seves evocacions figuratives i en la representació de totes les quimeres, siguin les que siguin."

El mes de desembre de 1932 Josep Aragay publicava, també a *La Publicitat*, un article titulat "Realisme i Realitat"⁷⁹. En aquest article, l'artista reflexiona sobre allò que s'entén com a "realisme" en el món de les arts plàstiques. Aragay alerta de la confusió que pot generar una determinada "visió pictòrica" amb "l'espectacle fotogràfic", ja que el realisme, tal com diu, no fa res més que representar la realitat a través de la personalitat de l'artista. Segons Aragay no existeix, pròpiament, una "realitat objectiva":

⁷⁹ ARAGAY, Josep: "Realisme i realitat". Secció de "Les Arts", "Per la Pintura". *La Publicitat*, 14 de desembre de 1932.

“I és, jo penso, en un perfecte equilibri de l’objectiu el subjectiu, mai assolit en proporcions idèntiques, que s’elabora la visió de l’art, la qual és impossible d’executar sense recursos de tècnica, que només són concedits a molt pocs subjectes, i encara després de rigoroses disciplines. I això és el que sembla que hi ha avui interès a oblidar i a confondre.”

Aragay estableix una diferència entre allò que entén com a “realitat objectiva” i “realitat subjectiva”. Expressat en termes literaris, la realitat objectiva vindria a ser “l’idioma” i la realitat subjectiva el “poema”: “és inútil escriure o pretendre escriure poemes sense idioma, perquè prenent-ho cada dia semblàvem més a prop de la follia, no de la creació.”

A ningú se li escapa que aquesta referida “follia” torna a ser una al·lusió a la pintura moderna, aquella que no coneix o fa veure que no coneix “l’idioma” de la plàstica, aquella que viu d’esquena al realisme i a la realitat. És per aquest motiu que Aragay reclama “el retorn del seny” a les escoles d’art: “s’ensenyin les arts com s’ensenyava en una escola d’idiomes. No en una escola de poetes”. Aragay defensa la necessitat d’una formació artística disciplinada i sòlida, ja que només així és possible –més enllà dels resultats– treballar amb seguretat i amb llibertat: “És possible que entre alguns realistes i nosaltres hi hagi discrepàncies de criteri sobre el punt d’arribada, no sobre el punt de partida.” Segons Aragay, a l’artista no li cal separar-se de la realitat per expressar-se: “No temi el deixeble de Belles Arts la fotografia, temi la follia”.

El 7 de febrer de 1933, escriu l’article “Cal conèixer els èxits aconseguits fora de la Pàtria”⁸⁰ a propòsit d’una exposició d’art català celebrada a Amsterdam. Aragay aprofita l’esdeveniment per reclamar “una posició internacional” per l’art català que, segons diu, ha estat sempre mancat d’ambició: “el seu vagar constant pel volt de les Rambles li ha donat hàbits limitades”. És en aquest sentit que Aragay és pregunta (amb tota la intenció) quina és la incidència real que té l’art català, més enllà de les sales barcelonines: “Sortir de l’amistat, sortir de l’antipatia o de l’odi de les Rambles vers les vastes cruïlles d’Amsterdam és assajar de comparar els nostres judicis apassionats amb la dolça indiferència dels desconeguts.”

Segons sembla l’exposició havia tingut un ressò escàs. És per aquest motiu que Aragay reclamava a la premsa catalana –en deferència als artistes i ciutadans que, com ell i els de la seva corda, s’havien quedat a Barcelona (o a Breda)– la publicació i la traducció de les crítiques que havien aparegut a la premsa estrangera a propòsit de l’esdeveniment. Només així, amb la visió objectiva de la crítica internacional, i sense que els judicis dels de casa interferissin, seria possible prendre el pols real de l’art català contemporani. Aquest exercici, sens dubte, seria condicionant a l’hora d’escollir els representants catalans per a les futures exposicions d’art a l’estranger.

⁸⁰ ARAGAY, Josep: “Cal conèixer els èxits aconseguits fora de la Pàtria”. “Les exposicions a l’estranger”. *La Publicitat*, 7 de febrer de 1933.

En l'article "L'art i el comerç"⁸¹, Aragay reflexiona sobre l'especialització de la figura del marxant d'art a casa nostra. Temps enrera la vessant comercial de l'art era portada pel propi artista d'una manera més o menys rudimentària. Amb l'aparició dels marxants professionals –seguint el model francès establert des de fa anys–, la projecció artística i econòmica de l'artista s'havia vist reforçada en tots els sentits. Aragay sap prou bé que "l'art i la venda d'obres no són, sovint, feina per a un mateix subjecte" i és per això que reivindica la tasca del marxant que, entre tantes altres coses, ha aconseguit apropar l'art al ciutadà, treure'l al carrer i integrar-lo –en la mesura del possible i amb totes les particularitats que es vulguin–, a la realitat social i comercial del país: "L'art no és ara un producte de saló ni de luxe, és un producte de carrer subjecte als trasbalsos de la moderna societat i de la manera moderna de viure".

"Barcelona i Catalunya"⁸² és un article de to estrictament polític, en el qual, Aragay es mostra esperonat per l'aprovació de "l'Estatut de Núria". En aquest mateix article també reivindica l'ideal de la "Catalunya-Ciutat", entenent que Barcelona –que és on es concentra la majoria de la població de Catalunya– continua capitalitzant la major part de les inèrcies culturals i econòmiques del país. Aragay reclama un just equilibri territorial. Catalunya ha de ser capaç de repartir el seu potencial a tots els racons de la nostra geografia, més enllà de la capital. Aquest article escrit l'any 1932, s'escapa, excepcionalment, de la qüestió purament artística, la qual cosa ens avança allò que ben aviat es convertirà en un dels capítols cabdals de la seva vida, la política municipal.

⁸¹ ARAGAY, Josep: "L'art i el comerç". *La Publicitat*, 19 d'abril de 1933, pàg. 3.

⁸² ARAGAY, Josep: "Barcelona i Catalunya". Secció de "Lletres". *La Publicitat*, dimarts, 11 d'octubre de 1932.

Figura núm. 1



Taller de ceràmica de Josep Aragay a Breda, fundat l'any 1925.

Figura núm. 2



Mola de vernís. Taller de ceràmica de Josep Aragay a Breda, fundat l'any 1925.

Figura núm. 3



Segells identificatius de l'empresa de manufactures ceràmiques de Josep Aragay a Breda.



Figura núm. 4

Motlles dissenyats per Josep Aragay per la fabricació de peces amb diferents formes. Material conservat a l'antic taller de l'artista.





Figura núm. 5

Motlles dissenyats per Josep Aragay per la decoració de les diferents peces. Material conservat a l'antic taller de l'artista.

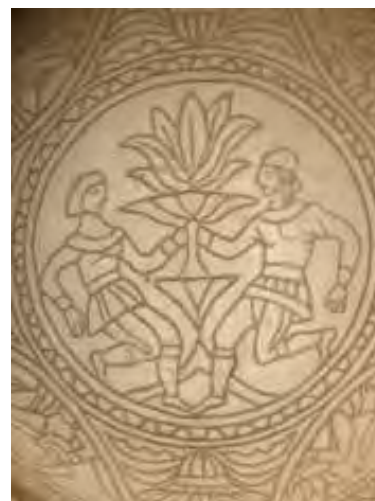


Figura núm. 6



Proves de colors realitzades per Josep Aragay. Material conservat a l'antic taller de l'artista.

Figura núm. 7



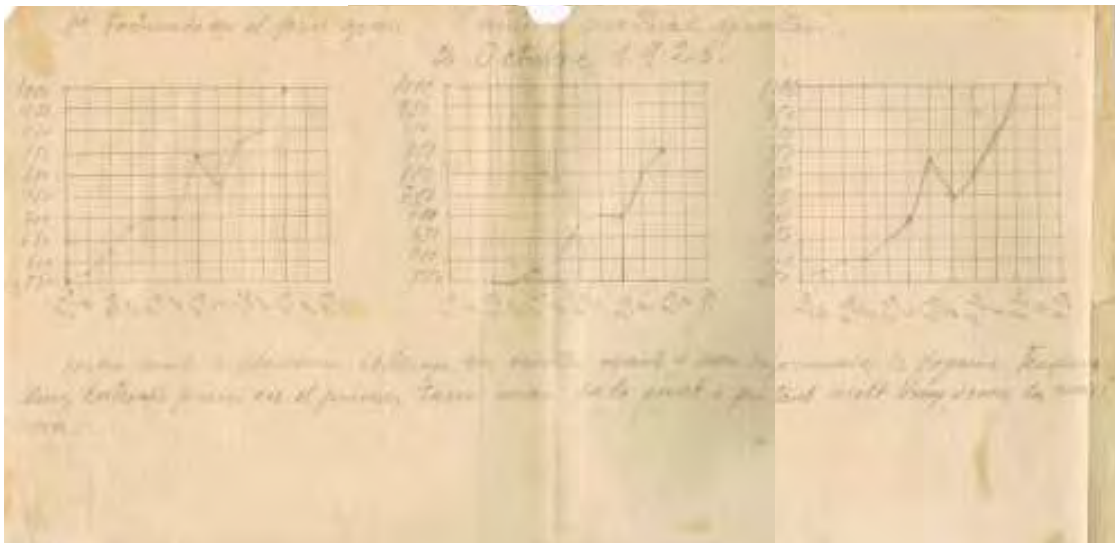
A la part superior, motlle del plat titulat El ram. A sota, el mateix plat abans de pintar. Les dues fotografies inferiors corresponen a dues versions del mateix plat decorades amb diferents colors. Material conservat a l'antic taller de l'artista.

Figura núm. 8



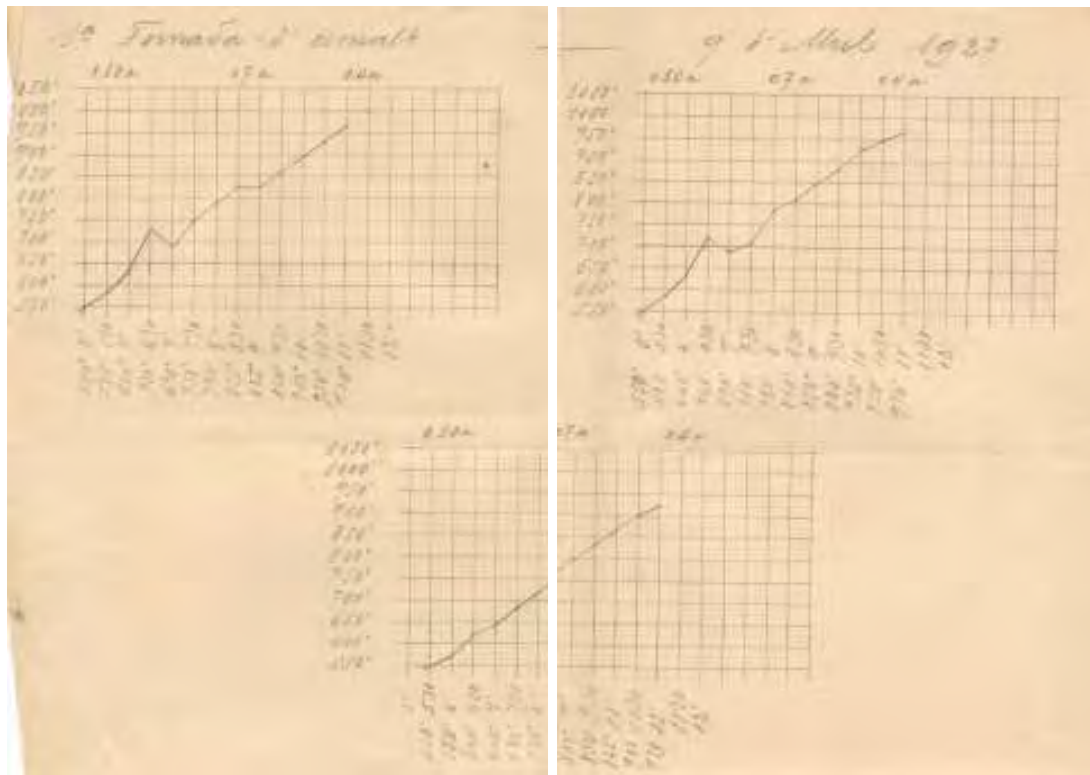
Josep Aragay: "Diana caçadora" (1925), Plat de ceràmica amb relleus. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 9



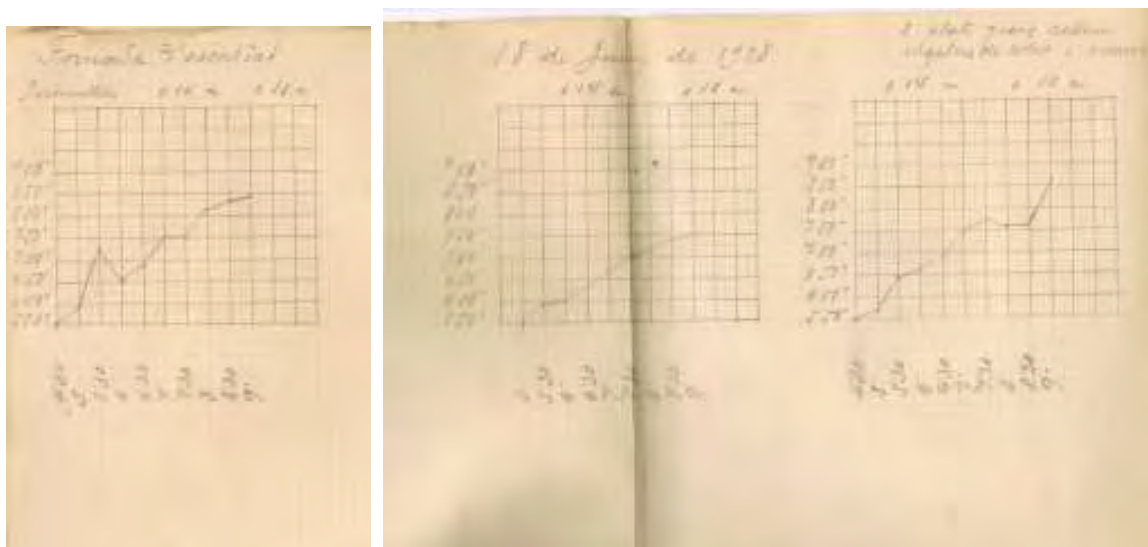
ARAGAY, Josep: controls de temperatura realitzats durant les cuites de ceràmica en els forns del taller de Breda (Historial de les fornades). Primera fornada en el forn gran. Cuita de material refractari. Dia 2 d'octubre de 1926.

Figura núm. 10



ARAGAY, Josep: controls de temperatura realitzats durant les cuites de ceràmica en els forns del taller de Breda (Historial de les fornades). Primera fornada d'esmalt. Dia 9 d'abril de 1927.

Figura núm. 11



ARAGAY, Josep: controls de temperatura realitzats durant les cuites de ceràmica en els forns del taller de Breda (Historial de les fornades). Fornada d'escaldat. Dia 18 de juny de 1928.



Figura núm. 12

Josep Aragay: "El blat" (1928), gerra de ceràmica policromada. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Josep Aragay: "El blat" (1928), detall d'uns bous llaurant la terra. Gerra de ceràmica policromada. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 13

Josep Aragay: Rèplica en blau d'El blat (1928), Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 14

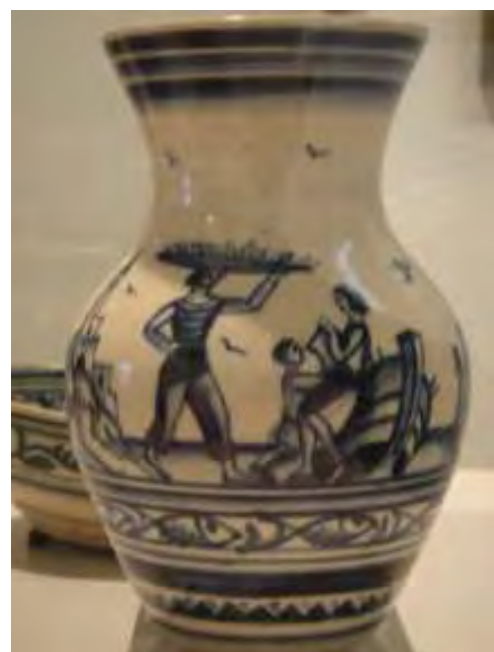
Josep Aragay: "El Vi" (1930), gerra de ceràmica esmaltada en blau. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 15



*Josep Aragay: "Els bous" (1930), gerra de ceràmica esmaltada en blau.
Museu Municipal Josep Aragay de Breda.*

Figura núm.16



*Josep Aragay: "El Vaixell" (1930), gerra de ceràmica esmaltada en blau.
Museu Municipal Josep Aragay de Breda.*



Figura núm. 17

Catàleg de l'exposició de ceràmica de Josep Aragay, a la Galeria dels Bells Oficis de Girona (Casa Busquets), entre els dies 28 d'octubre i 10 de novembre de 1928.

Figura núm. 18



Josep Aragay: "Les amigues" (1928), ceràmica. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 19



Josep Aragay: "El pastor" (1928), ceràmica. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 20



*Josep Aragay: "Noi i arbre" (1928), gres.
Museu Municipal Josep Aragay de Breda.*

Figura núm. 21



*Josep Aragay: "La terra" (1928), ceràmica.
Museu Municipal Josep Aragay de Breda.*



Figura núm. 22

*Josep Aragay:
Detall de "Testa
romana" o "Cap
de guerrier" (1928),
ceràmica.
Museu Municipal
Josep Aragay de
Breda.*

Figura núm. 23



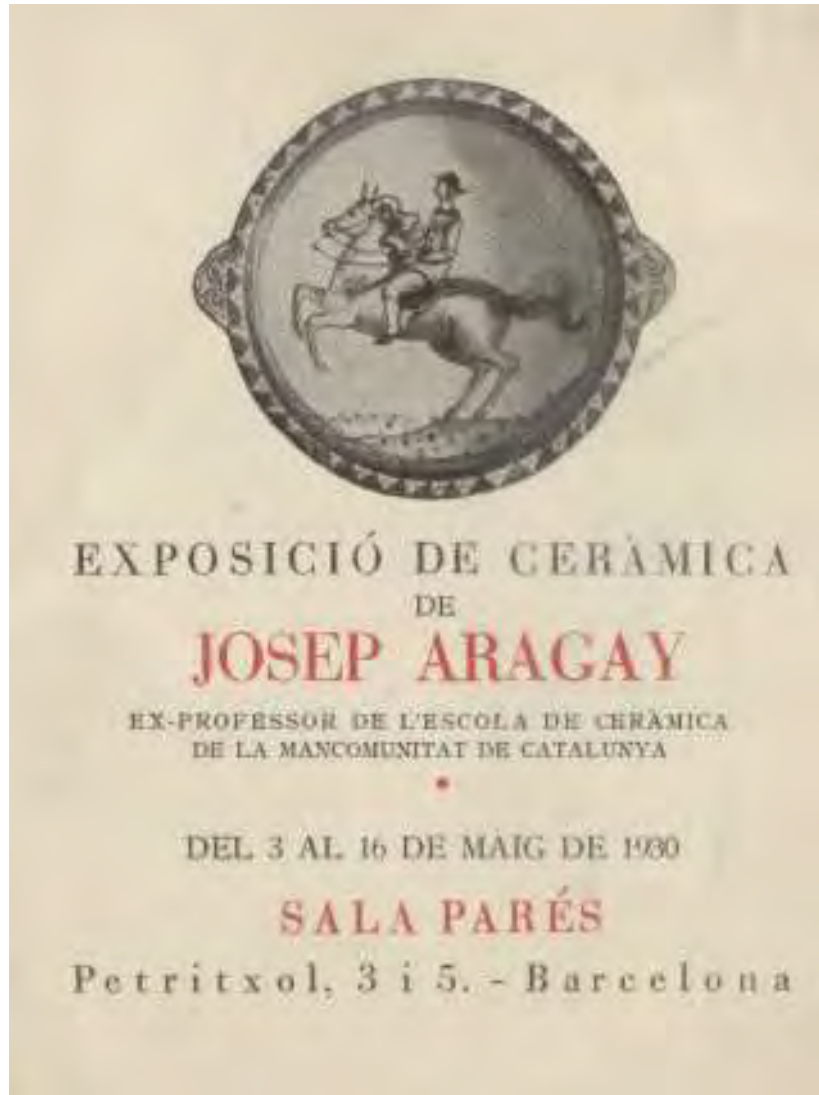
*Josep Aragay: "Els nuvis" (1928), faiança.
Museu Municipal Josep Aragay de Breda.*

Figura núm. 24



*Josep Aragay: "El pagès" (1928), ceràmica.
Museu Municipal Josep Aragay de Breda.*

Figura núm. 27



Catàleg de l'exposició de ceràmica de Josep Aragay, celebrada a la Sala Parés de Barcelona, entre els dies 3 i 16 de maig de 1930.

Figura núm. 28



Josep Aragay: "Llaurador" (1930), gres.

Figura núm. 29



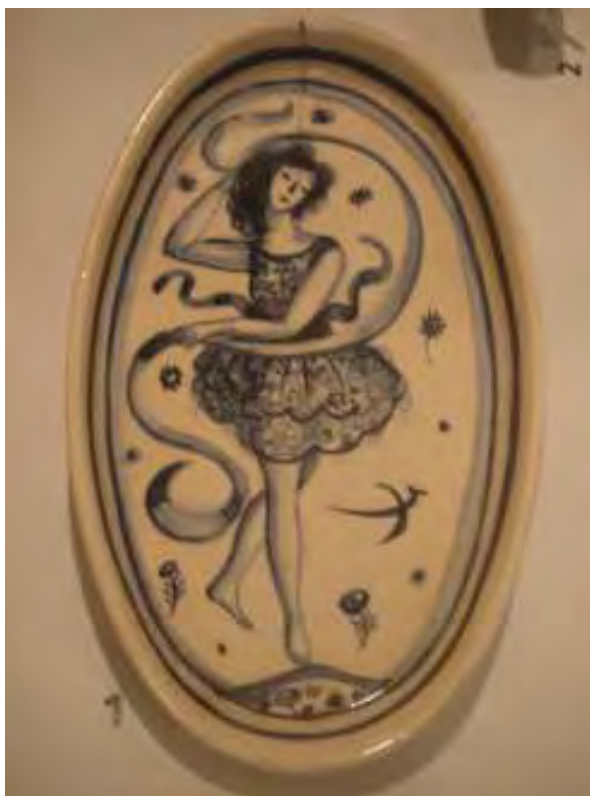
Josep Aragay: "Diana caçadora" (1930), gerra decorada amb blau de gran foc sota coberta

Figura núm. 30



Josep Aragay: "Les arcades" (1930), gerra policromada. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 31



Josep Aragay: "Ballarina" (1930), plat ovalat. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 32

Josep Aragay: "Ofrena" (1930), plat ovalat. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 33

*Josep Aragay: "Morter",
gres feldespàtic amb
relleus (1930).*



Figura núm. 34

*Josep Aragay: "Veler",
plat de faiança fina,
amb decoració
policroma sota coberta.
(1930),*



Figura núm. 35

*Josep Aragay:
"Vacances", gerra de
faiança fina, amb
decoració policroma
sota coberta. (1930),*

Figura núm. 36



Josep Aragay: Arqueta, 1930. Col·lecció particular

Figura núm. 37



Catàleg de l'exposició de ceràmica de Josep Aragay, celebrada a la Sala Parés de Barcelona, entre el 17 i el 30 d'octubre de 1931.



Figura núm. 38

Josep Aragay: "Diana caçadora" (1931), gerra de faiança fina amb decoració polícroma sota coberta. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 39

Josep Aragay: "El castell" (1931), gerra de faiança fina amb decoració plícroma sota coberta. Museu Municipal Josep Aragay de Breda



Figura núm. 40

Josep Aragay: "Els cercols" (1931), plafó de faiança fina amb decoració polícroma sota coberta. Corresponent a la sèrie que l'arquitecte F. Quintana li va encarregar per decorar el vestíbul de la secció infantil de l'Institut antituberculós de la Caixa de Pensions, a Barcelona.



Figura núm. 41

Josep Aragay: "L'abanderat" (1931), plat de faiança fina amb decoració polícroma sota coberta. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 42

*Josep Aragay:
"Allegoria de Barcelona" (1931),
composició mural de
faiança fina
amb esmalts.
Col·lecció particu-
lar*



Figura núm. 43

*Josep Aragay: "Sant
Jordi" (1931),
composició mural de
faiança fina amb
esmalts. Col·lecció
particular.*

Figura núm. 44



Carta d'Archibald R. Johnstone a Josep Aragay. Tossa de Mar, 4 d'abril de 1936.



Figura núm. 45

Portada del primer número del setmanari infantil Jordi, aparegut el 23 de febrer de 1928.



Figura núm. 46

*Josep Aragay (A):
il·lustració publicada al setmanari infantil Jordi, núm. 2, any I, d'1 de març de 1928, pàg. 12.*

Figura núm. 47



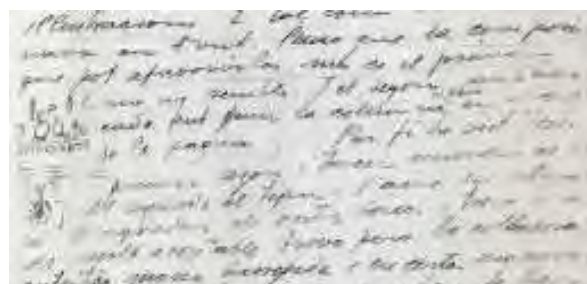
Josep Aragay (A): il·lustracions publicades al setmanari infantil Jordi, núm. 2, any I, d'1 de març de 1928, pàg. 13 i 14.

Figura núm. 48



Josep Aragay (A): il·lustracions publicades al setmanari infantil Jordi, núm. 8, any I, de 12 d'abril de 1928, pàg. 10 i 11.

Figura núm. 49



Carta de Josep Aragay adreçada a Josep Obiols, suggerint la compaginació del conte "Els tres necis". (Breda, 12 d'abril de 1928). Les il·lustracions foren publicades seguint les instruccions d'Aragay en el núm. 8, any I, de 12 d'abril de 1928, pàg. 10 i 11.

Figura núm. 50



Josep Aragay (A): Historieta publicada al setmanari infantil Jordi, núm. 5, any I, de 22 de maig de 1928, pàg. 8 i 9

Figura núm. 51



Figura núm. 52



Josep Aragay (A): A l'esquerra, il·lustració publicada al setmanari infantil Jordi, núm. 4, any I, de 15 de març de 1928, pàg. 6. A dalt, acudit publicat en el núm. 5, pàg. 6.



Figura núm. 53

*Josep Aragay:
"Autoretrat" (1929).*



Figura núm. 54

*Josep Aragay: "Dia
núvol" (1932), oli sobre
taula. Mostrat a Barce-
lona, durant l'Exposició
de Primavera de 1932.*

10- LA IMPLICACIÓ POLÍTICA D'ARAGAY DURANT LA REPÚBLICA I LA GUERRA CIVIL (1933-1940)

10.1 El noucentista “d’esquerres”

Qualificar Aragay com una persona d'ideologia d'esquerres ens pot semblar una temeritat o, si més no, una afirmació agosarada i aparentment contradictòria. En termes estètics la seva posició és prou coneguda. Bel·ligerant amb l'avantguarda i amb la lliure creació, el seu discurs ens dibuixa, a priori, un personatge impermeable a les noves tendències i, per tant, aparentment contrari a totes les connotacions de modernitat, de progrés, d'innovació, de revolta, de transgressió o de llibertat que, en teoria, embolcallaven l'ideari d'algunes d'aquestes posicions avançades. Els seus dissenys nacionalistes –exposats a *El Nacionalisme de l'Art*–, a més, ens poden fer pensar en un Aragay arrengrat amb les conviccions estéticoideològiques que a casa nostra havien defensat Eugeni d'Ors o el mateix Prat de la Riba o, si es vol, també, amb les que havien professat des de l'altra banda de la frontera Charles Maurras i León Daudet a l'entorn d'Action Française. Vist així –i simplificant al màxim–, hauríem de considerar Aragay com una persona d'ordre, vinculada ideològicament als sectors més conservadors. La realitat, però, ens indicarà una altra cosa. Políticament cal situar Aragay a l'entorn d'Acció Catalana Republicana, el partit que va sorgir, el 1931, de la fusió d'Acció Catalana i d'Acció Republicana de Catalunya. I és, de fet, sota les sigles d'aquest partit que Aragay s'acabaria presentant a les eleccions municipals de 1934. La candidatura d'esquerres que es presentava a Breda estava formada per membres d'ACR i d'ERC. Cal dir que en les eleccions municipals d'abril de 1931 (quan ACR no havia acceptat fer coalició amb ERC als ajuntaments), Aragay no va formar part de cap candidatura.

Val a dir que Acció Catalana Republicana, a nivell nacional, va participar activament en la redacció de l'Estatut de Núria; que durant els fets d'octubre de 1934 el partit tenia representació en el govern de Lluís Companys i que va formar part del Front Popular de Catalunya en els comicis del 16 de febrer de 1936. Durant la Guerra Civil es va mantenir fidel al règim republicà i va tenir representació al Comitè de Milícies Antifeixistes de Catalunya. La trajectòria política d'Aragay –malgrat que la seva acció no va traspasar mai l'àmbit local– va estar marcada per tots aquests fets i, sobretot, és clar, pels diferents afers i projectes derivats de la política municipal. Així, els esdeveniments que es desencadenen, sobretot, a partir de 1931, amb la proclamació de la segona República, posicionen Aragay al costat dels qui van defensar fins al final –i amb totes les conseqüències que això li havia de comportar– les polítiques socials i nacionals propugnades pels homes de Macià i Companys i, per tant, ben lluny de les posicions de Cambó i, més lluny encara, dels qui es van sumar incondicionalment a la causa franquista a partir del juliol de 1936.

Fet aquest preàmbul –que anirem ampliant més endavant i que documentarem degudament–, cal esbossar el perfil politicoideològic d'Aragay com un home de conviccions catalanistes i republicanes i sensible a les reivindicacions socials

de les classes populars. Si bé encara ens resten arguments per apropar Aragay vers les posicions més “progressistes”, és de justícia distanciar-lo, com a mínim, de les actituds més reaccionàries que provenien del caciquisme, de l'església o de determinats prohoms de la Lliga.

Abans no entrem de ple a analitzar la seva activitat política, és interessant esbrinar quin fou l'àmbit de relacions d'Aragay lluny de la penya del cafè Continental o de les disteses tertúlies mantingudes al celler de les Galeries Laietanes a l'entorn del grup de Les Arts i els Artistes. Tot apunta que en arribar a Breda, Aragay freqüentava el Casino, el cafè que regentava Josep Castañer Aymà i que era el local on es reunia el grup benestant, d'ideologia conservadora, del municipi. El cafè, malgrat tot, era molt concorregut, ja que en una sala annexa s'hi feien sessions de ball i de cinema. Val a dir que Josep Castañer, el propietari, havia format part del darrer consistori de la dictadura –el que es va formar el 26 de febrer de 1930 (en concepte de majors contribuents)–, essent alcalde del municipi Artur Saurí Ginestà, membre d'una de les famílies més potentades de la comarca. Aragay, fins al moment, havia mantingut una relació cordial amb les “principals” famílies de la vila. Així i tot, tal com li explicaria a Josep Obiols en una ocasió, les tertúlies del cafè eren a les antípodes del fervor cultural barceloní i, ni tan sols, es mostraven sensibles per comentar l'actualitat política del país. En una carta adreçada a Obiols, poc després de la caiguda del règim de Primo de Rivera, Aragay explica, resignat, el silenci dels bredencs davant de tal esdeveniment:¹

“... encara no us he dit res de la caiguda del Directori. Ara també m'agradaria una estona anar per les penyes a discutir les possibles convinacions d'aquest nou pervindre on entra aquest país desmammat que comença a caminar amb caminadors tot just. Aquí també tinc les meves penyes al Montseny, al Montnegre però són prou silencioses per passar de llarg esdeveniments aixís. Torno doncs a la meua vila d'Ivori voltada de silenci. Una estona cada dia vaig al cafe. Trovo gent de vila que prenen cafe amb mi però aviat fan les seves pletes de tresillo i de manilla i de domino, i jo que no practico em retiro tranquilament a dormir. Amb aquella fe.”

És difícil precisar el temps que Aragay va freqüentar el Casino de Josep Castañer. És probable –tal com apunta Marcel·lí Trunas a “Josep Aragay. Notes per a una biografia”²– que Aragay tingués algun “refrec” de caire ideològic o, simplement, s'acabés sentint incòmode en un ambient que no encaixava amb les seves inquietuds políticointel·lectuals. Un manuscrit inèdit, escrit per Josep Aragay, i conservat al museu de Breda, ens pot ajudar de forma clara i definitiva a entendre quina era la percepció de l'artista davant la posició, els comentaris i la forma d'actuar de certs personatges de família benestant. Es tracta d'un relat (molt ben escrit) dedicat a una família de Breda. Malgrat que el seu contingut s'escapa del tema que estudiem, val la pena referir-se a un fragment molt concret del text, en el qual, Aragay aprofita per fer un retrat de tres dels cacics de Breda que es reunien cada dia a la “Miranda”,

¹ Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 1 de febrer de 1930.

² TRUNAS, M.; NASPLEDA, J. a “Josep Aragay. Notes per a una biografia” dins de *Josep Aragay, Pintura Bíblica*. Ed. Parròquia de Breda, Palahí Arts Gràfiques, S.C., Primera Edició, octubre 1991, pàg. 22 i 23.

un punt de tertúlia, delimitat per una mena de muralla³, que hi ha davant de l'antic monestir. Els tres personatges, Ramon Callís Saurí, Artur Saurí Ginestà i Josep Iglesias Avellana s'havien "repartit" l'alcaldia de Breda durant els darrers anys. Tot i que els terratinents bredencs no apareixen esmentats amb noms i cognoms són fàcils d'identificar gràcies a la precisió de les descripcions, els noms de pila i el context. Creiem, doncs, que el fragment que reproduïm a continuació (malgrat ser una mica llarg) és un document excepcional, ple d'ironia, que ens revela de primera mà quina era l'opinió d'Aragay respecte les persones d'ordre del municipi:⁴

"... em cal ara retornar a aquesta muralla, car el seu terraplè, el seu magnífic mirador coronat d'unes magnífiques acàcies d'ombra impenetrable, hauran d'ésser moltes vegades, potser l'escenari de coses substancials en les vicissituds dels personatges d'aquesta història.

Hi havia en efecte, a l'extrem del terraplè i a plom damunt la muralla en qüestió, una paret baixa que esforçant-se un xic per asseure's-hi podia per ventura servir de banc (...) però el que donava categoria a la muralla era la seva gent. La gent que hi seia al damunt i que eren la flor i nata dels propietaris locals. No era estrany de veure-hi tot l'ajuntament en massa amb el seu secretari i tot. La muralla, doncs era una institució.

Allà hi havia tal dia com avui el senyor Ramonet⁵ amb la seva magnífica aparença moruna, mossegant-se la barba negra i espessa amb un tic nerviós que completava la seva aparença mofeta i agressiva. Allà li feia costat el senyor Artur⁶ amb la visera de la gorra damunt dels ulls que ens saludava de lluny amb sons guturals inintel·ligibles i repetits tres vegades. Allà s'hi esqueia amb ells el simpàtic moliner⁷, enfarinat, que afegia a la seva gegantina estatura i a la seva corpulència anormal darrera de les seves celles triples, el seu doble bigoti, el seu nas descomunal, el seu cap rapat, els seus ulls petits, un no-sé-què de puerilitat infantil.

Eren els tres alcaldes de torn de la vila H⁸ que dirigien la vila de la muralla estant amb una generositat incomprensible i una constància sense fi. Eren els tres homes capaços de perpetuar la inanitat de les institucions si ells haguessin viscut prou temps fins el dia del judici. Eren els conservadors, eren els tradicionalistes, eren els cacics. Per ells, la garantia més segura de l'ordre era la misèria i la ignorància i tot el demés eren falòrnies. De què serveix la cultura als pobres? Què és un home

³ Davant de l'antic monestir de Breda hi ha una muralla que conté un important terraplè. Des d'aquesta posició, i amb el Montseny com a fons, hi havia una magnífica vista dels diferents horts de la vila i d'un molí que aleshores encara funcionava. Aquesta muralla, que avui encara existeix i que ha estat anomenada popularment com "la Miranda", continua essent un punt de reunió dels bredencs.

⁴ Josep Aragay: Manuscrit inèdit conservat al Museu Josep Aragay de Breda.

⁵ Es refereix a Ramon Callís i Saurí, alcalde de Breda entre els períodes 1914-1918 i 1922-1923.

⁶ Es refereix a Artur Saurí Ginestà, alcalde de Breda durant els períodes 1910-1914, 1918-1920 i 1930-1933.

⁷ Es refereix a Josep Iglesias i Avellana, alcalde de Breda entre 1920-1922.

⁸ Sens dubte, es refereix a Breda.

que no té res? Doncs és un ningú. Quan un home era propietari això ja es una altra cosa. Ell se n'anirà i la propietat restarà. No és doncs una bufada de vent. La solvència a l'home li ve del que té per respondre i si no té res, no pot respondre de res. Era així com funcionava la càtedra de la muralla. Quant als obrers, la cosa era ben clara, eren uns ganduls. Ho havia sentit moltes vegades i tornava a sentir-ho avui. Què feien per ventura els paletes d'un cap de dia a l'altre? No els veiem apamant damunt les bastides, posant ara un maó, ara l'altre amb una parsimònia capaç d'estripar els nervis més aplomats. Deia el senyor Ramonet que encara sort n'hi ha que quan treballen amb ciment han d'afanyar-se una mica perquè no se'ls adormi. I els pagesos, què? Deia "mireu-los, veieu allà baix? No n'hi ha per ferir-se veient com gronxen la fanga per clavar-la a terra amb una sorna irritant? No veieu com s'adormen tot tombant la fanga? I els ollers? No és una vergonya que treballant a preu fet n'hi ha que a mitja tarda ja són al cafè fent córrer les cartes? Obrers! Obrers! Treballadors! Em fan trencar de riure. Postes de sol i caps de setmana. Això mai s'havia vist; 8 hores, 8 hores, però quines hores senyor! Després callen i paguen". No és que aquestes idees del senyor Ramonet tinguessin gran cosa d'original, però la seva repetició diària, i sobretot el fet que ell no hagués fet mai absolutament res els donaven una certa agressiva actualitat. Perquè el cas era aquest. Mai ningú podria atrevir-se, sense mentir, a afirmar que havia vist, per exemple, el senyor Ramonet aixecar una palla de terra. Quant al S. A. (Senyor Artur), ell era un alcalde molt més discret i silenciós i li agradava passejar-se amb paraigües i bastó a la més lleu sospita de diluvi. Quant el moliner, ell sabia que eren cent quilos damunt l'esquena. Vigilava el seu molí des de dalt de la muralla i seguia la ruta paternal sense pensar, ni dir, ni meditar gaire. El seu gendre l'havia fet viatjar una mica. Havia estat a Roma, l'havien dut a un soterrani que en deien les patatumbes. Però tenia molts dubtes. Ho recordava vagament... deia "per mi allò era un cementiri".

Resulta evident, doncs, que la personalitat d'Aragay no congeniava, ni de bon tros, amb el tarannà dels "potentats" bredencs. El cas és que amb l'adveniment de la República, cal situar Aragay al Centre Popular, el cafè on es reunia la gent més senzilla, però també la gent amb més cultura i d'idees progressistes. En aquest local, que ben aviat es passaria a dir Centre Popular Republicà Federal, també s'hi projectaven pel·lícules i s'hi organitzaven sessions de ball. Per la Festa Major s'hi muntava l'envelat en un descampat del costat. Vist el panorama, no costa d'imaginar la rivalitat que existia entre els dos locals, una rivalitat que va transcendir ben aviat al terreny de la política municipal.

Durant els mesos d'estiu, la vida social d'Aragay feia un tomb radical gràcies a les visites d'alguns dels seus amics barcelonins. Cal destacar, en aquest sentit, les estades a Breda del matrimoni Riba-Arderiu, les de Josep Obiols o les de l'amic dibuixant Miquel Cardona (Quelus), així com d'alguna visita esporàdica

de Xavier Nogués amb la seva muller Isabel Escalada. Les cartes d'Aragay i de Riba prèvies als mesos d'estiu són plenes de referències a aquest tema:⁹

“En Quelus, l'Obiols etc. ens han parlat de cases d'aquí. ¿Com està ara això? Necessitaríem una casa, més aviat als afores, que tingués llit per a 8 persones, en quatre cambres mínimum. ¿Me'n podríeu dir alguna cosa, tan ràpidament com es pugui? Llavors, si hi hagués res a veure, com espero, vindria amb la meva dona un dia d'aquests...”

La “colònia intel·lectual” establerta a Breda durant l'estiu es va anar mantenint, amb més o menys regularitat, fins a l'any 1936. Fruit d'aquestes trobades, la família Aragay i la família Riba es van mantenir en contacte fins al final de les seves vides. Les cartes creuades entre Clementina Arderiu –esposa de Carles Riba– i Teresa Solà –amb qui es casaria Josep Aragay, l'any 1934– confirmen aquesta relació. Pel matrimoni Aragay-Solà aquestes visites eren com una mena de bany espiritual, com una forma de trencar aquella monotonia hivernal allunyada de la cultura, de la moda i de tot el batibull barceloní. En una carta de Teresa Solà (que era mestra d'escola) adreçada a Clementina Arderiu, aquesta primera es refereix a “aquelles estonetes tan belles i grates per tots nosaltres que ens serveixen per esplaiar l'esperit que viu allunyat del món durant el temps d'hivern i reneix a l'estiu amb la grata conversa de gent que viu en un món diferent i més culte que el que ens trobem nosaltres.”¹⁰

Les estades a Breda eren, doncs, molt esperades i una absència era sempre molt sentida per la resta: “us hem enyorat aquest estiu i hem parlat amb l'Obiols i en Cardona moltes hores de vosaltres”¹¹, es lamentava Teresa Solà en una carta adreçada a Clementina Arderiu, l'any 1936. Ja fos per la seva activitat política (1934-1936), per l'experiència com a articulista a *Mirador* i a la *Publicitat* (1932-1933) o per l'alè de cultura que es respirava gràcies a aquells retrobaments estiuençs (1933-1936), hem de parlar del període republicà com l'etapa amb més vitalitat intel·lectual d'Aragay viscuda mai a Breda.

10.2 Josep Aragay, un artista a l'Ajuntament

Durant l'etapa republicana Aragay va tenir un paper destacat en la política municipal bredenca. Curiosament, però, una de les primeres relacions amb el consistori va estar motivada per una qüestió estrictament artística, fet gens estrany donada la fama que s'havia guanyat com a ceramista i com a artista en general. Aquest reconeixement artístic, compartit per la majoria dels bredencs, havia revertit en més d'una ocasió a favor del municipi. Cal dir, en aquest sentit, que el consistori de la primera etapa republicana va voler capitalitzar la fama d'Aragay en encarregar-li el disseny d'un nou segell en català per a la corporació. Josep Aragay, que va satisfer l'encàrrec, va ser felicitat pel consistori bredenc, com així consta en l'acta de l'Ajuntament del 24 de gener de 1933.¹²

⁹ Carta de Carles Riba a Josep Aragay. Barcelona, 5 de juny de 1934. Vegeu, també: *Cartes de Carles Riba, IV: APÈNDIX 1916-1959*. Recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola. Institut d'Estudis Catalans. Biblioteca filològica, LIII. Ed. La Magrana. Barcelona, 2005, pàg. 114.

¹⁰ Carta de Teresa Solà a Clementina Arderiu. Breda, 19 d'abril de 1936.

¹¹ Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 16 de setembre de 1936.

¹² Llibres d'actes de l'Ajuntament de Breda. Acta corresponent al 24 de gener de 1933.

“No comptant aquest Ajuntament amb un segell propi i havent-ne d’encarregar un de català, el Secretari d’aquesta Corporació interessà del dibuixant veí d’aquesta vila en Josep Aragay Blanchar per si volgués estudiar un model que servís de segell per aquesta Corporació, en el qual procurés que es reflectís alguna senyal indicativa de l’indústria de les olles que tant caracteritza aquesta localitat. Corresponent el Sr. Aragay a lo que se li demanà, n’ha dibuixat un a base d’una figura que representa un oller que està fent una olla en la roda; quin model examina el Consistori i com que el troba conforme s’acorda per unanimitat adoptar-lo com a segell oficial d’aquest Ajuntament. També es disposa que es participi a n’el seu autor Sr. Josep Aragay, l’agraïment de la Corporació per el seu treball el que per cert molt ha complagut a tot el Consistori.” (24-01-1933)

Malgrat tot, aquell disseny no es va arribar a oficialitzar mai com a segell. Anys més tard, però, seria reproduït en el paper moneda expedit pel propi Ajuntament de Breda durant la Guerra Civil (fig. 1). Del disseny que “representa un oller que està fent una olla en la roda” se’n conserven altres versions, algunes de les quals podrien correspondre als primers esbossos (fig. 2). Val a dir, com a curiositat, que Josep Aragay ja havia participat en un concurs organitzat des de la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya, l’any 1931, per elaborar un segell oficial per la Generalitat. Tot i que hi van concórrer 298 artistes (M. Cardona, J. Mercadé, C. Ricart...), amb la presentació de 882 dissenys, el primer premi va quedar desert i va ser necessari convocar un nou concurs. Entre els membres del jurat cal destacar la presència de Xavier Nogués, Feliu Elias i Jeroni Martorell, entre d’altres. Els originals, entre ells el d’Aragay, foren exposats a la seu de l’Arxiu Històric de la Ciutat (Carrer Santa Llúcia, número 1).

L’Ajuntament de Breda encara va trigar més d’un any a tenir un segell propi en català. Segons consta al llibre d’actes de l’Ajuntament i segons es pot comprovar en els documents oficials de l’època, no va ser fins al mes de maig de 1934 que –essent Josep Aragay regidor de l’Ajuntament– el mateix artista elaborava, de forma desinteressada, el disseny que funcionaria (ara sí) com a segell oficial de l’Ajuntament (fig. 3).¹³

“Seguidament el Consistori inspecciona i discuteix sobre uns segells dibuixats pel Conseller Sr. Aragay el que s’oferí a confeccionar-los desinteressadament per si algun dels models volgués escollir-se com a segell oficial d’aquest Municipi. Examinats els esmentats segells, els senyors Consellers acaben per optar per un d’ells en el que hi figura, en primer lloc, el gran monument local o sigui l’antic Monestir amb el seu atrevit campanar; unes olles, com a simbolisme de la tradicional indústria terrissaire, i les quatre barres catalanes. Després de fer un elogi del referit segell tots els Consellers, acorden per unanimitat donar un vot de gràcies al Sr. Josep Aragay pel seu desinteressat i tant ben atinat treball amb el que s’honorarà aquest Ajuntament ésser representat.” (8-05-1934)

¹³ Llibres d’actes de l’Ajuntament de Breda. Acta corresponent al 8 de maig de 1934.

Tal com hem pogut constatar, entre el primer i el segon encàrrec, la posició d'Aragay a l'Ajuntament és ben diferent. Així, si l'any 1933 són requerits els seus serveis com a artista i vilatà, l'any 1934 ja ofereix la seva col·laboració com a conseller (regidor). L'artista, doncs, havia donat un pas endavant. Defensor dels ideals de la República, Aragay va formar part de la candidatura d'esquerres a les eleccions municipals de 1934, per la qual cosa seria escollit democràticament Conseller de l'Ajuntament de Breda el dia 1 de febrer d'aquell any. Aragay, com ja hem apuntat, militava a l'Acció Catalana Republicana (ACR) i va ser Conseller del Consistori Bredenc de la República des de la seva elecció fins a finals de 1936. Aragay era, a més, Alcalde segon, President de la Comissió d'Hisenda i representant del Consistori en el Consell Local de Primera Ensenyança. El nou consistori estava format per l'alcalde Joan Bagué Saurí (ERC), Josep Aragay Blanchar (ACR), Ramon Vives Fortuny (ERC), Ferran Argemí Casanova (ACR), Josep Maria Sanitches Arumí (ERC), Josep Coll Bassas (ERC) i els conservadors Josep Saurí Vilar i Josep Saurí Reus. La breu etapa del govern republicà va suposar un impuls per a les llibertats, el progrés, les millores urbanes i el compromís social, cultural i educatiu al poble de Breda.

La proclamació de la República a Breda –com en tants d'altres pobles i ciutats– posava en perill l'hegemonia històrica d'aquelles famílies que havien ostentat “des de sempre” el control del municipi. Val a dir a que Breda, en les eleccions d'abril de 1931 (a les quals Aragay no havia concorregut), malgrat haver resultat guanyadora la candidatura d'esquerres, fou elegit alcalde el conservador Artur Saurí Ginestà (l'alcalde del darrer consistori de la dictadura) amb el vot de tots els regidors. Tanmateix, si el 1931 la “feble” majoria d'esquerres havia consentit l'elecció del terratinent Artur Saurí, en les eleccions de 1934, les coses prendrien un caire ben diferent. L'aclaparadora majoria d'esquerres –que presentava una candidatura renovada, plena de cares noves (entre elles la d'Aragay)– deixava enrere les pors i les pressions i formava el primer consistori d'esquerres del municipi amb Joan Bagué al capdavant i amb Josep Aragay com un dels homes forts del govern. El nou consistori d'esquerres trencava les inèrcies d'una dreta identificada amb el caciquisme, amb les grans fortunes, amb els drets adquirits, amb els privilegis. Josep Aragay, catalanista convençut, durament castigat per la dictadura de Primo de Rivera, defensor de l'art i la cultura i coneixedor de la realitat social del municipi, sabia prou bé quina era la política que calia defensar des de l'Ajuntament. Aragay havia pres partit.

De fet, molt abans de ser regidor, Josep Aragay ja havia mostrat la seva adhesió a la causa republicana. Prova d'això és el to utilitzat en algun dels articles que va publicar a *La Publicitat*, el diari barceloní que, com és ben sabut, fou adquirit i catalanitzat per membres d'Acció Catalana, i que des de l'any 1922 i fins al final de la guerra actuà com un òrgan del catalanisme intel·lectual. Així, en l'article de 1932, titulat *Barcelona i Catalunya*, Aragay es mostrava satisfet per l'aprovació de l'Estatut i especialment esperonat amb la política cultural que havia d'impulsar la Generalitat republicana:¹⁴

¹⁴ ARAGAY, Josep: “Barcelona i Catalunya”. Secció de “Lletres” . *La Publicitat*, dimarts, 11 d'octubre de 1932.

“En arribar al primer terme de totes les nostres aspiracions polítiques amb l'efectivitat de l'Estatut català es plantegen a casa nostra, amb molt més volum i una major responsabilitat, un sens nombre de problemes urgents, els quals Catalunya haurà de resoldre per primera vegada, i afortunadament sembla que una d'aquestes coses a la qual amb més afecte la Generalitat pensa atendre és la Cultura.”

Segons explica en aquest mateix article, bona part de la política cultural de la Generalitat republicana havia estat plantejada amb la voluntat de continuar i consolidar les iniciatives que s'havien encetat en el període de la Mancomunitat i que havien estat frustrades per la dictadura. Aragay, que s'havia format artísticament i intel·lectualment al redós de la política cultural de Prat de la Riba, es mostra il·lusionat i optimista:¹⁵

“L'aprenentatge de la Mancomunitat sembla que no serà pas desaprofitat, i l'herència i la memòria de Prat de la Riba seran honorats, pel que sembla, amb els fruits de la continuïtat i la perseverança”.

Aquest suposat desig de “continuïtat i perseverança” en pro de la gestió cultural del país, justifica, endreça i ordena el posicionament polític d'Aragay i el de tants militants d'Acció Catalana Republicana. Així, la integració de les inèrcies culturals del període de Prat de la Riba amb les polítiques de Macià, Companys o Ventura i Gasol esdevenen un estímul per a un Aragay disposat a treballar, ara des de Breda, a favor de la política cultural del país. És en aquest sentit que Josep Aragay aposta, fermament, per la descentralització cultural de Catalunya. Així doncs, reprenent el bell anhel noucentista de la Catalunya-Ciutat, cal evitar que Barcelona absorbeixi tota l'energia cultural del país, una energia que cal fer arribar als indrets més recòndits de la nostra geografia:¹⁶

“Barcelona no pot ésser la capital on s'apilonin totes les energies nacionals en un ball de bastons frenètic i descomunal (...) Catalunya ha d'aprofitar totes les seves energies; és petita i cal aprofitar-ne els reconcs per arribar a realitzar en el possible aquella noble aspiració de la Catalunya-Ciutat.”

Josep Aragay, en la seva etapa com a regidor municipal, va vetllar, entre tantes altres coses, per la conservació del patrimoni històric i artístic del municipi. Així ho demostra una proposta d'Aragay reflectida en l'acta municipal del 20 de febrer de 1934, per tal que s'adeqüessin les canalitzacions d'aigua de l'església que malmetien l'estat de l'ala nord del claustre:¹⁷

“A proposta del conseller Sr. Aragay s'acorda que es passi comunicació al Sr. Rector de la Parròquia perquè disposi siguin conduïdes les aigües que procedents de la teulada de l'església cauen sobre la teulada dels claustres, car això perjudica enormement aquesta última.” (20-02-1934)

¹⁵ ARAGAY, Josep: “Barcelona i Catalunya”. Secció de “Lletres”. *La Publicitat*, dimarts, 11 d'octubre de 1932.

¹⁶ ARAGAY, Josep: “Barcelona i Catalunya”. Secció de “Lletres” . *La Publicitat*, dimarts, 11 d'octubre de 1932.

¹⁷ Llibres d'actes de l'Ajuntament de Breda. Acta corresponent al 20 de febrer de 1934.

L'ala nord del claustre de l'antic monestir benedictí de Sant Salvador, adossada a l'església, havia estat rehabilitada l'any 1932 per l'associació barcelonina dels "Amics de l'Art Vell", sota la direcció de l'arquitecte Jeroni Martorell. Convé recordar que durant la restauració, Aragay havia publicat un article a *Mirador* aplaudint aquesta iniciativa i fent pedagogia a favor de la recuperació del patrimoni històric i artístic del país:¹⁸

"Catalunya, recollint i endreçant el seu patrimoni artístic engruna per engruna, desfarà la llegenda ingrata del seu materialisme desenfrenat, i aquells homes que veuen la restauració sense comprendre'n els motius, és possible que reflexionin sobre l'existència d'unes valors desconegudes, però positives i eternes."

Josep Aragay no perd l'esperança que aquest tipus d'iniciatives estimulin l'interès del ciutadà a favor de l'art i la cultura. En aquest article, Aragay reactiva la idea de l'art com un fenomen social, col·lectiu, que va més enllà de la individualitat de l'artista i que reclama el suport incondicional de les institucions. Malgrat que el projecte noucentista sembla haver passat a la història, Aragay no s'està de reivindicar, en aquest sentit, la restauració "d'un art nou en ruïnes":¹⁹

"Tant de bo que l'amor a l'art vell es torni amor de l'art; tant de bo que Catalunya, mentre restaura el seu patrimoni antic, trobi en la seva vitalitat perdurable les normes creadores d'un art nou digne de ser també restaurat en la posteritat i en els homes contemporanis la compressió necessària per col·laborar en la seva realització. Perquè l'art no és funció dels artistes solament, sinó fusió d'una ambició de tots. Perquè també hi ha un art nou en ruïnes que cal restaurar i consolidar. Cal una col·laboració pública perquè els ideals dels artistes contemporanis puguin realitzar-se."

Un dels grans reptes del consistori republicà, que va comptar amb la implicació directa de Josep Aragay, va ser la redacció d'un projecte per construir una escola a Breda. Segons consta en l'acta municipal del dia 11 de setembre de 1931, el primer consistori republicà ja havia encetat un debat per valorar aquesta prioritat que es desprenia d'una ordre del Ministeri d'Instrucció Pública. Els cens escolar de nens i nenes entre 6 i 14 anys era de 121 nens i 102 nenes. Els infants del municipi eren escolaritzats en locals de condicions ínfimes, la qual cosa feia tan necessària com urgent tirar endavant aquella iniciativa. Així, en l'acta del dia 20 de febrer de 1934 es constata la prioritat del projecte:²⁰

"S'acorda la construcció d'uns edificis escolars que responguin a les necessitats de la població. Es comissionà als Srs. Aragay i Sanitches a que efectuïn totes les gestions encaminades a la realització d'aquesta obra tant ansiada pels veïns de Breda." (20-02-1934)

¹⁸ ARAGAY Josep: "El Monestir de Breda. La restauració d'un claustre". Secció de "Les Arts". *Mirador*, 21 de juliol de 1932.

¹⁹ ARAGAY Josep: "El Monestir de Breda. La restauració d'un claustre". Secció de "Les Arts". *Mirador*, 21 de juliol de 1932.

²⁰ Llibres d'actes de l'Ajuntament de Breda. Acta corresponent al 20 de febrer de 1934.

Josep Aragay, il·lusionat pel projecte, es va assessorar i va informar els companys de consistori de quins eren els requisits necessaris per tal de fer realitat aquella obra que havia de significar un salt qualitatiu a favor de l'educació i la cultura del municipi. En l'acta del 13 de febrer de 1934 es fan evidents les indagacions d'Aragay per tal de poder tirar endavant el projecte amb totes les garanties:²¹

“El conseller Josep Aragay fa gestions davant d'un company seu arquitecte qui l'informa abastament de les diferents normes i condicions, així com dels preus de l'obra en qüestió. El Consistori acorda dirigir-se a diferents arquitectes perquè presentin pressupost mínim del que podria costar l'edifici de les escoles que, prescindint de tot luxe, reuneixi les condicions higièniques i pedagògiques que calen.” (13-03-1934)

Poc després, s'encarregava el projecte a l'arquitecte Enric Mora, com així consta en el llibre d'actes consistorial:²²

“El Consistori, per unanimitat, acorda anomenar l'arquitecte Sr. Enric Mora per la confecció del projecte de les escoles i direcció de les obres del nou grup escolar que ja està acordat construir.” (10-04-1934)

El 12 de juliol de 1934 el consistori bredenc aprovava els plànols (fig. 4) i l'emplaçament dels nous edificis escolars i el 28 d'agost del mateix any s'iniciaven les gestions per a la compra dels terrenys. El 24 de febrer de 1936 (després dels “fets d'octubre” de 1934), es formalitza un préstec de 190.000 pessetes per a la construcció de les escoles.

Més enllà, però, de la pròpia dinàmica municipal, cal dir que les tensions que es vivien aleshores a l'Estat espanyol i a Catalunya a causa de la forta polarització entre dretes i esquerres transcendien de forma directa a Breda i a la majoria dels municipis del país. Durant l'any 1934, el Parlament de Catalunya havia aprovat nombroses lleis progressistes. Una de les més polèmiques va ser la famosa “Llei dels contractes de conreu”. Cal recordar que el govern de Madrid, a instàncies de la Lliga, havia presentat un recurs davant del Tribunal de Garanties Constitucionals que anul·laria la llei al·legant que el Parlament de Catalunya no tenia competències per legislar en matèria social. La sentència va indignar els dirigents catalans i va frustrar les expectatives de les classes populars. En un ple celebrat a l'Ajuntament de Breda, el 12 de juny de 1934, la majoria d'esquerres manifestava el seu rebuig a la sentència del Tribunal de Garanties. Així, l'equip de govern de Breda es manifestava a favor d'aquesta llei que tenia com a principal objectiu impedir que els rabassaires fossin expulsats de les terres que treballaven amb l'opció que n'esdevinguessin els futurs propietaris mitjançant la compra dels terrenys. Aquest fet va ampliar, encara més, les discrepàncies entre l'equip de govern i la minoria conservadora:²³

²¹ Llibres d'actes de l'Ajuntament de Breda. Acta corresponent al 13 de març de 1934.

²² Llibres d'actes de l'Ajuntament de Breda. Acta corresponent al 10 d'abril de 1934.

²³ Llibres d'actes de l'Ajuntament de Breda. Acta corresponent al 12 de juny de 1934.

“Amb el vot a favor de la majoria i el de la minoria en contra s’aproven les gestions fetes per la Presidència davant el Govern de la Generalitat adherint-se al posicionament del mateix amb motiu del fall del Tribunal de Garanties sobre la llei de Contractes de Conreu, ja que al seu criteri, el que preten el Govern de Madrid es restar efectivitat a l’Estatut de Catalunya i, per consegüent, anar contra el catalanisme.” (12-06-1934)

El panorama polític europeu, amb l’ascens d’Adolf Hitler al poder (gener de 1933), amb la persecució del socialisme a Àustria (febrer de 1934) o l’entrada de tres ministres de la CEDA al govern de Lerroix (4 d’octubre de 1934), provocava, encara, una major polarització entre dretes i esquerres. Davant l’amenaça del feixisme, la reacció de l’esquerra es va traduir a l’Estat espanyol en una vaga general convocada per la UGT i que va tenir greus conseqüències, sobretot, a Astúries, amb una insurrecció armada que va ser durament reprimida pel general Franco. Els efectes de la tensió social i política que vivia el país no van trigar a arribar a Breda. Així, un dels cops més durs per a Josep Aragay i la resta del consistori republicà es va produir arran dels fets d’octubre de 1934. Quan el president de la Generalitat, Lluís Companys, proclama l’Estat Català, els ajuntaments catalans governats per Esquerra Republicana i Acció Catalana Republicana són destituïts i empresonats, com també ho va ser el mateix Govern de la Generalitat. A Breda, l’alcalde i els consellers d’ERC i ACR, entre ells Josep Aragay, també van ser destituïts, detinguts i empresonats a Santa Coloma de Farners (fig. 5).

Amb el cessament dels regidors d’Esquerra Republicana de Catalunya i d’Acció Catalana Republicana, el 16 d’octubre de 1934, es constitueix el nou consistori amb Josep Saurí Vilar com a alcalde gestor del municipi:²⁴

“Els Srs. Josep Saurí Vilar, Josep Saurí Reus, Baltasar Regàs Polls, Joan Surós Sala, Pere Coll Sanitxes, Joan Rodà Llensa, Adolf Cabra Saurí i Marcel Callís Curadó, convocats pel Tinent de la Guardia Civil de la Comandància de Girona D. Victoriano Alejandro Mendioroz, prenen possessió dels seus càrrecs i elegeixen alcalde al Sr. Josep Saurí Vilar per set vots a favor i un en blanc.”

No va ser fins al 17 de febrer de 1936, després de les eleccions que va guanyar el Front Popular, que Josep Aragay i els seus companys van ser restituïts en el seu càrrec. La victòria de les esquerres havia estat aclaparadora.

En aquell període es va produir el canvi de noms d’alguns carrers del municipi. Aquests canvis, sobretot, tenien com a objectiu principal la substitució dels noms de temàtica religiosa. Així, per exemple, es va donar el nom de Francesc Layret a la fins aleshores anomenada Plaça del Convent. Segons consta en els llibres d’actes de l’Ajuntament de Breda, Josep Aragay va ser l’instigador directe d’alguns dels canvis.²⁵

“A proposta del conseller Sr. Josep Aragay es dona per unanimitat el nom de Pi i Margall al carrer de St. Josep i el de Manuel Azaña al carrer St. Iscle (amb el vot en contra del conseller de la minoria Sr. J. Saurí).” (24-04-1936)

²⁴ Llibres d’actes de l’Ajuntament de Breda. Acta corresponent al 16 d’octubre de 1934

²⁵ Llibres d’actes de l’Ajuntament de Breda. Acta corresponent al 24 d’abril de 1936

La majoria d'aquests canvis van ser molt qüestionats per l'oposició. Així, per exemple, el canvi de nom del carrer de Sant Iscle pel de Manuel Azaña, a qui se li reconeixia d'aquesta manera la defensa que havia fet de l'Estatut de Catalunya, va generar un intens debat en el plenari. Josep Aragay va proposar i defensar aquest canvi dient:²⁶

“Com que considera que ha fet molt més per Catalunya en Manuel Azaña que no va fer mai Sant Iscle, és per això que considera n'hi ha prou per canviar el nom de l'un per l'altre en aquest carrer. A més, afegeix el Sr. Aragay, que entén que lo més lògic i natural és que els Sants estiguin a l'Església i els polítics al carrer, amb quines manifestacions estan d'acord els demés components de la majoria”. (12-05-1936)

Durant aquesta etapa –com així ho demostren les diferents iniciatives i posteriors intervencions en els Plens de la Corporació–, Josep Aragay s'havia significat, desacomplexadament, com un dels defensors més abrandats dels ideals de la República. Aquell artista polèmic, que havia defensat a capa i espasa els seus ideals estètics, per exemple, a les tertúlies del Cafè Continental de Barcelona, ara canalitzava el seu caràcter ferm i apassionat, enèrgic i tossut, per combatre les inèrcies dels partidaris de les polítiques més conservadores. A més, pel que sembla, les ferides obertes a causa de la detenció i empresonament, l'octubre de 1934, costaven de cicatritzar. Aquest episodi, que Aragay encara recordava en carn viva, no trigaria a sortir en algun dels debats efectuats al ple de l'Ajuntament. Les discrepàncies entre Josep Aragay i el regidor conservador Josep Saurí (l'alcalde gestor entre l'octubre de 1934 i el febrer de 1936, mentre l'equip de govern era cessat i empresonat) eren més que evidents si ens remetem a les actes de l'Ajuntament compreses entre el febrer i el juliol de 1936. Només cal veure, doncs, a tall d'exemple, la polèmica generada en un debat referent a un trasllat provisional de l'escola de nens:²⁷

“El Consell d'Ensenyament disposà que es fessin unes obres a la casa del veí Francesc Augé del carrer St. Iscle on s'havia pensat traslladar-hi l'escola de nens del carrer Rovira. Posteriorment l'Ajuntament Gestor ordenà no es passés a ocupar aquest local sino el de Cal Coix. El Sr. J. Saurí Vilar, que actuà d'alcalde gestor després del 6 d' octubre del 1934, entén que no deu haver-se d'abonar cap despesa per aquelles obres que s'hi efectuaren, ja que el Consell d'Ensenyament s'havia extralimitat en l'exercici de les seves funcions. El Sr. Aragay defensa la contractació de les obres feta pel Consell Local d'Ensenyament i li fa avinent al Sr. Saurí Vilar que no era del cas promoure tant d'enrenou per aquesta qüestió, en aquelles dades, fins el punt que disposà l'autoritat local que la força de la Guardia Civil tingués d'anar per ordre i mandat seu a prohibir que els nens entressin en el local del carrer St. Iscle; gestió que, francament, conceptua el Sr. Aragay d'una Alcaldada per part de qui ho disposà. La Guardia Civil, diu el Sr. Aragay a n'el Sr Saurí Vilar, guardeu-la per portar-nos a nosaltres a la presó però no la feu servir en qüestions escolars com la que estem debatent.” (12-05-1936)

²⁶ Llibres d'actes de l'Ajuntament de Breda. Acta corresponent al 12 de maig de 1936

²⁷ Llibres d'actes de l'Ajuntament de Breda. Acta corresponent al 12 de maig de 1936

Mentre les gestions per a la construcció del grup escolar anaven avançant, una Ordre Ministerial del 6 de maig de 1936, obligava “la substitució de l’ensenyament religiós”. A efectes de la llei, el consistori de Breda va decidir traslladar les nenes de l’escola de monges a un local provisional ubicat al carrer Manuel Azaña (o carrer Sant Iscle) mentre no s’acabés el nou equipament escolar. Aquest fet va generar un intens debat entre el regidor del grup conservador i la majoria d’esquerres. Segons es desprèn de l’acta del 26 de maig de 1934, Aragay apareix com a defensor incondicional d’aquesta llei.²⁸

“Atenent a aquesta disposició s’habilita el local del carrer Manuel Azaña com escola de nenes, resolent d’aquesta manera la qüestió de l’ensenyament religiós. S’hi oposa la Minoria al canvi i demana s’esperar fins la finalització dels nous edificis escolars. Sobre aquest extrem manifesta el Sr. Aragay que no es hora de discutir si no d’obeir i acatar les disposicions del Govern de la República.” (26-05-1934)

Una polèmica suscitada, novament, pel canvi de noms dels carrers tornava a aguditzar les posicions entre els dos bàndols polítics amb representació a l’Ajuntament. Josep Aragay tornava a ser el protagonista del debat.²⁹

“El Sr. Saurí manifesta que troba estrany que s’hagi ordenat canviar les plaques dels carrers sense haver-se acomplert els tràmits que marca la llei sobre aquest particular (publicació prèvia en el butlletí Oficial). Li contesta el Sr. Aragay que l’acord ja ha estat inserit en el Butlletí Oficial, però que s’ha adelantat la col·locació dels esmenats rètols perquè entenia la majoria que no es lesionaven els interessos de ningú i ningú havia de protestar contra els noms gloriosos que s’havien posat en els carrers que s’havien canviat. En tot cas hi ha hagut una falta de procediment encara que creu que el que voldria el Sr. Saurí es que no figurés el nom del President de la República en un dels carrers de la nostra vila. A més, segueix el Sr. Aragay, sempre que els reaccionaris han tingut de prendre alguna decisió no han pas seguit cap procediment: a n’en Francesc Layret, el nom del qual s’ha donat a la que fins ara ha sigut la Plaça del Convent, l’assassinaren i solament empraren aquest procediment per treure-s’el del davant. El conseller Sr. Ferran Argemí els hi fa avinent a n’els de la minoria que ells son els menys indicats per parlar de la llei, car ells, que actuaren durant el bienni del Govern Lerroux-Gil Robles, estigueren i actuaren sempre fora de la llei. No obstant tot lo exposat els hi diu que si ells creuen que la majoria ha delinquit o s’ha extralimitat amb els seus actes que recorrin i facin el que creguin mes convenient, car lo que s’ha fet és la inspiració del poble al qual nosaltres representem.” (30-06-1936)

La informació que es desprèn de les actes consistorials esdevé el millor testimoni per confirmar la implicació de Josep Aragay com a regidor en els afers municipals i, sobretot, per evidenciar el grau de compromís que va adquirir a favor de les polítiques socials de la República. Si bé és cert –tal com hem dit i repetit– que Aragay s’havia format intel·lectualment a Barcelona, en el si dels nuclis del catalanisme burgès, els fets demostren que el seu

²⁸ Llibres d’actes de l’Ajuntament de Breda. Acta corresponent al 26 de maig de 1936.

²⁹ Llibres d’actes de l’Ajuntament de Breda. Acta corresponent al 30 de juny de 1936.

posicionament polític –marcat, si es vol, pels esdeveniments– es decanta clarament, radicalment, cada vegada amb més força, vers les posicions més progressistes. El fet de recolzar la “Llei dels Contractes de Conreu”, de defensar l’Ordre Ministerial que obligava “la substitució de l’ensenyament religiós”, d’instigar la supressió dels noms dels carrers amb connotacions religioses o de defensar públicament determinats personatges vinculats a l’esquerra com el polític i advocat Francesc Layret o el mateix president Azaña demostren que Aragay s’ha arrengrerat, clarament, al costat dels interessos de les classes populars.

Aquest episodi de la seva vida, malgrat que s’escapa de l’estricta trajectòria artística, és imprescindible per entendre les greus conseqüències que això li va suposar tant a nivell personal com a nivell artístic.

10.3 El període de la Guerra Civil

Un altre fet que va canviar la vida de Josep Aragay a Breda –ara des del punt de vista estrictament personal– va ser el seu casament amb Teresa Solà (fig. 7), mestra de l’escola de nenes i vídua del mestre Gelabert. Cal dir, com a curiositat, que els fets d’octubre de 1934 en van retardar el casament previst per a aquelles dates. Finalment, però, el mes de desembre de 1934, Josep Aragay (amb 45 anys) i Teresa Solà (amb 47 anys) es casaven a l’església de Sant Feliu de Girona. Arran d’aquell fet –i després de ser reelegit regidor en les eleccions de febrer de 1936–, Josep Aragay va presentar la dimissió irrevocable com a Conseller Local de Primer Ensenyament per “incompatibilitat del seu càrrec amb motiu del casament amb una de les mestresses de la vila”, com així consta en l’acta de l’Ajuntament del 9 de juny de 1936. Aragay, però, mantenia el càrrec de regidor amb la resta d’atribucions i responsabilitats.

Si el casament d’Aragay va tenir certa incidència a l’Ajuntament, tampoc no va passar desapercebut per a la resta de la població. El fet de casar-se amb una vídua –i tenint en compte que a Breda certes tradicions populars eren ben vives– els veïns van dedicar uns “esquellots”³⁰ a la parella. Si bé alguns dels versos mantenien el to irònic habitual (“L’Aragay s’ha casat amb una viuda més vella, perquè li pagarà l’escudella. Visca l’Abat!”), altres no es van estar de reflectir l’episodi traumàtic que havia viscut Aragay en ser empresonat durant els fets d’Octubre:

“La mestra s’ha casat amb un home que ha sigut tancat,
per ordre d’en Pep de can Serrat. Visca l’Abat.”

La saviesa popular va relacionar l’empresonament d’Aragay amb la figura del terratinent Josep Saurí de can Serrat, l’alcalde gestor que ostentà el càrrec durant el període 1934-1936, arran dels fets del 6 d’octubre de 1934. És interessant constatar que en Josep Saurí (dit “Pep de can Serrat” o “Senyor Pepe”) va ser, després de la guerra, el *Jefe Local de la FET y de las JONS* de Breda i que va tornar a ser alcalde entre els anys 1957 i 1968. I si el clam d’alguns bredencs relacionava l’estada a la presó d’Aragay i els seus companys

³⁰ El Diccionari de la Llengua Catalana de l’Institut d’Estudis Catalans defineix una “esquellotada” com un: “esvalot que es fa amb esquelles, corns, llaunes, etc., davant la casa d’un vidu que es torna a casar.”

de consistori amb la dreta o el caciquisme, tampoc no es va estar d'atribuir part de responsabilitat a un altre dels "contrapoders" que més clarament s'havia oposat a les reformes socials indagades pel govern de la República, l'església:

"La senyora mestra s'ha casat amb un home que ha estat a la presó, per culpa del senyor rector."

Malgrat el contingut d'aquests darrers versos –que hem recollit gràcies a les fonts orals³¹ de persones d'edat avançada (aleshores molt jovenets)–, val a dir que Aragay mantenia una bona relació amb el rector de Breda mossèn Pere Prats. És fàcil adonar-se, tanmateix, que al darrera d'aquests versos burletes s'hi reflecteix prou bé el nivell de crispació que existia entre els partidaris de les dues faccions polítiques del municipi. Aquesta escletxa és clarament, també, un reflex de la tensió social que viu el país més enllà dels límits de Breda. La política reformista del govern de la República havia polaritzat, encara més, la posició de les classes més desfavorides vers l'església, determinats sectors de l'exèrcit, els grans propietaris o els sectors més conservadors que no volien renunciar, a cap preu, a la quota de poder que els "pertanyia" des de feia tants anys. Tot plegat va acabar amb la més gran tragèdia que va viure l'Estat Espanyol durant el segle XX, la Guerra Civil.

L'esclat de la Guerra Civil espanyola, amb el cop d'estat del 18 de juliol de 1936, va significar per a Josep Aragay, de la mateixa manera que per a tants altres homes i dones del país, el principi del desastre. A nivell municipal, cal dir que l'anhelat projecte escolar de Breda es va frustrar a causa de la guerra, i que durant el franquisme ningú va fer res per recuperar-lo. Així, moltes generacions de bredencs i bredenques van ser escolaritzades, encara, durant molts anys, en condicions lamentables³². El consistori republicà, malgrat les dificultats, va continuar treballant fins al final per tal que el projecte es fes realitat. En l'acta del 22 de setembre de 1936, llegim:³³

"Per paliar el problema de l'atur forçós s'acorda la realització de diferents obres ja previstes per mes endavant: aixamplament del carrer nomenat fins ara de l'Església i ara dit de Ferrer i Guàrdia, construcció de la nova via que conduirà a les noves escoles i anunciar a pública subhasta la construcció del nou grup escolar, que es finançaran amb part de l'emprèstit concedit per la Caixa i les vuit mil pessetes entregades per en Miquel Pons per la construcció de la nova via que conduirà a n'el grup escolar."

Durant la Guerra Civil, Breda va viure moments de gran tensió. El dia 20 de juliol de 1936, vençuda a Barcelona la rebel·lió militar, es constituïa el Comitè de Milícies, legalitzat pel govern de la Generalitat. El 23 de juliol es constituïa també a Breda el Comitè Local de Milícies Antifeixistes³⁴, segons les ordres de la superioritat, perquè "vetlli per tot allò que sigui de la República, de Catalunya,

³¹ La reproducció d'aquests mateixos versos (suposem que per part de Marcel·lí Trunas) en un foli conservat al Museu Municipal Josep Aragay, confirmen el resultat de la nostra recerca en aquest sentit.

³² El municipi de Breda no va tenir un nou complex escolar per a nens i nenes fins a l'any 1957.

³³ Llibres d'actes de l'Ajuntament de Breda. Acta corresponent al 22 de setembre de 1936.

³⁴ A Breda, el Comitè Local de Milícies Antifeixistes estava format per membres d'Esquerra Republicana de Catalunya, Acció Catalana Republicana, Sindicat Agrícola-Cooperatiu, Unió General de Treballadors del ram dels terrissaires i Unió General de Treballadors del ram de la fusta.

de la democràcia i pel manteniment de les lleis socials”, com diu l’acta de constitució. Això no va impedir que s’obris a la reraguarda un llarg període de repressió política i assassinats indiscriminats, sense que els poders públics ni els quadres sindicals ni polítics més assenyats poguessin moltes vegades fer res per evitar-ho. Molt sovint patrulles procedents de capitals de comarca o de ciutats grans feien batudes pels pobles veïns. Fruit d’aquest desori, el dia 1 de desembre de 1936 foren detinguts per les patrulles de control i executats sis brencs de significació política de dretes: Josep Saurí Reus, Joan Rodà Llena, Adolf Cabra Saurí, Joaquim Planasdemunt Fàbregas, Marcel Callís Curadó i Salvador Saurí Ginestà. Aquest darrer era el germà d’Artur Saurí Ginestà, alcalde de Breda durant els períodes 1910-1914, 1918-1920 i 1930-1933. Quatre dels altres cinc havien format part del l’Ajuntament que és va constituir després dels fets d’octubre de 1934. És important assenyalar, en aquest sentit, que entre 1938 i 1939, trenta-tres joves de Breda van morir durant el conflicte de la Guerra Civil. El cens de Breda era, aleshores, de 1.612 habitants.

Un altre dels episodis traumàtics que es va viure a Breda durant aquell període va ser la destrucció d’una part del seu patrimoni religiós. Per evitar aquest tipus d’accions, sempre protagonitzats per persones arribades de fora, el consistori republicà va decidir “incautar” una part dels béns de l’església, concretament els que Mossèn Pere Prats havia amagat a la rectoria per por que fossin malmesos. En l’acta consistorial de 22 de setembre de 1936, llegim:³⁵

“Es posa en coneixement de tots els Consellers Municipals de l’acta d’incautació de diferents valors que hi havia en la que fou casa rectoral d’aquesta vila, acta que firmaren una representació de la Corporació i una representació del Comitè Local Antifeixista, amb motiu d’haver abandonat aquella casa els ocupants de la mateixa.

La quantitat que es trobà en l’esmentada casa rectoral en bitllets del Banc d’Espanya, títols de l’Estat i de diferents companyies és de 38.808,55 ptes., comptant els títols trobats a raó del seu valor nominal. També es trobà diferents objectes d’un valor artístic apreciable els quals son ressenyats a l’acta que s’esmenta i dipositats en la Casa Consistorial. S’acorda s’efectuï l’ingrés a la Caixa comptabilitzant-se tot en la forma corresponent, sens perjudici de comunicar-ho a la superioritat si es que calgui.”

Aquest episodi coincideix amb allò que explica Marcel·lí Trunas a “Josep Aragay, notes per una biografia”³⁶. Trunas, a més, destaca el gran esforç que havia fet Aragay per a preservar els béns de l’església:

“En esclatar la Revolució es maldà per evitar la destrucció de l’Església Parroquial (com volien fer uns incontrolats forans, que finalment cremaren imatges i paraments a la plaça³⁷). Van aconseguir salvar els arxius parroquials. Més endavant, el Consistori conservà a la Casa de la Vila els bustos religiosos

³⁵ Llibres d’actes de l’Ajuntament de Breda. Acta corresponent al 22 de setembre de 1936.

³⁶ Vegeu, TRUNAS, M.; NASPLEDA, J. a “Josep Aragay. Notes per a una biografia” dins de *Josep Aragay, Pintura Bíblica*. Ed. Parròquia de Breda, Palahí Arts Gràfiques, S.C., Primera Edició, octubre 1991, pàg. 25.

³⁷ Convé recordar que un dels objectes cremats a la plaça de l’església fou la tapa de la pila baptismal dissenyada pel mateix Josep Aragay.

de Sant Iscle i Santa Victòria, la Creu gòtica processional i la custòdia, calze i copó, de plata de l'abadia, descoberts a la Rectoria on els havia amagat el Rector mossèn Pere Prats. Aragay tingué, com a regidor, participació directa en què els objectes sagrats no sortissin de la Vila, i crec que fou ell, juntament amb el Secretari Sr. Marcé, qui salvaren les pintures de Viladomat. A casa seva estigué guardat tot el temps de la guerra el tern abacial que el seu veí Martí Sauqué, sagristà de la Parròquia, li va passar per sobre la tanca de separació de les dues cases, tement un registre comprometedor.”

Malauradament, però, no es va poder evitar l'explosió que el 31 de gener de 1939 –a les acaballes de la guerra– destruiria bona part de l'església de Breda (on s'hi havien emmagatzemat 40.000 litres de benzina), i amb ella, les pintures murals que Aragay havia pintat al baptisteri. Durant el transcurs de la guerra, Josep Aragay no es va limitar únicament a protegir obres d'art i objectes religiosos, sinó que també va intercedir per salvar la vida d'algunes persones de Breda, d'ideologia de dretes, que també havien estat detingudes. Segons sembla, doncs, Aragay es va enfrontar a un escamot format per agents de la Policia i de la Guardia d'Assalt que es volien endur un grup de bredencs de significació dretana. La intervenció providencial d'Aragay va evitar que els detinguts sortissin de Breda i va aconseguir que a la matinada del dia següent fossin deixats en llibertat. Arran d'aquests fets –tenint en compte que havia utilitzat la seva autoritat municipal per aturar els designis de l'autoritat “superior”–, Aragay va haver de ser cessat com a regidor, l'octubre de 1936.

Pel que fa a l'activitat artística i industrial d'Aragay, cal dir que el seu taller de ceràmica va romandre aturat durant la major part del transcurs de la guerra. Entre el 1936 i el 1939, Josep Aragay es va dedicar, sobretot, a la pràctica de l'aiguafort, amb la realització de més d'una trentena de planxes. Els aiguaforts tractaven temes costumistes com els *Jugadors de Cartes* (1936), *Festa Major* (1937) (fig. 8), *L'infant i el gos* (1937) i *Obsessió quadricular* (1937) (fig. 10). També va realitzar aiguaforts de temàtica moralista com *Setmana Santa?* (1937) (fig. 14) i *Luxúria* (1937) (fig. 12). Altres aiguaforts d'aquesta etapa són *Autoretrat* (1937) (fig. 13), *Serenata crepuscular* (1937) (fig. 9), *Pagesos i soldats* (1937) (fig. 11), *Camperol* (1938), *Banyista* (1938) o *Amazones* (1938). Aragay va exposar algunes d'aquelles obres a “l'Exposició del Dibuix i del Gravat de 1938” al costat dels aiguaforts de Xavier Nogués, dels dibuixos de l'escultor Josep Clarà o dels de Josep Granyer i Josep Obiols entre molts d'altres. Quan Aragay encara assaboria les bones crítiques que s'havien generat arran de les darreres exposicions de ceràmica, i quan l'admiració col·lectiva que s'havia produït amb les pintures del baptisteri encara persistia, l'artista sorprendria tothom amb la producció dels aiguaforts. A les pàgines de *Meridià* es constata el reconeixement de Xavier Nogués i de Josep Aragay com a grans “aiguafortistes”:³⁸

“Una veritable sorpresa ens ofereix aquesta Exposició amb la revelació com a aiguafortista de Josep Aragay. Si els aiguaforts de Xavier Nogués es fan remarcar pel seu caràcter essencialment irònic, els de Josep Aragay, en els

³⁸ CASSANYES, M.A.: “Exposició del dibuix i del gravat 1938”. *Meridià*, 26 de novembre de 1938, pàg. 4.

quals aquest empra amb encert l'aiguatinta, es distingeixen sobretot per la seva grandiosa monumentalitat”

Acabada la guerra, com és ben sabut, el destí de les persones que s'havien significat al costat dels ideals de la República va ser especialment tràgic. Molts bredencs van conèixer l'exili i d'altres van ser depurats, portats en batallons disciplinaris, empresonats i processats pel sol fet d'haver acatat i defensat la legalitat republicana. Amb tot, el matrimoni Aragay-Solà no va creure necessari exiliar-se, com així ho havien fet tants dels seus amics i companys. La maquinària repressiva del franquisme, però, no es va fer esperar. Pocs dies després d'acabar la guerra, Josep Aragay era detingut junt amb la seva esposa. Aragay va ser tancat al Seminari de Girona, convertit en presó, i Teresa Solà va ingressar a la presó provincial de Les Corts de Barcelona. Josep Aragay va ser condemnat a sis anys i un dia de presó major, en el judici sumaríssim d'urgència número 1.540 on es fa constar:³⁹

“El procesado José Aragay Blanchar antes del M. N. de izquierda republicana y fundador en la localidad del partido de acción catalana. En octubre de 1934 actuó con armas siendo encarcelado. Durante el dominio rojo Concejal del Ayuntamiento siendo destituido al formarse el comité local. Parece ser de ideas religiosas”.

Després del judici, com ja portava un any i mig a la presó, va ser deixat en llibertat condicional i confinat al terme de Breda. Entre les persones que van avalar Josep Aragay cal destacar Mossèn Pere Prats amb qui sempre havia mantingut una relació cordial. Així es feia constar en el capítol d'antecedents del “Juzgado instructor de responsabilidades políticas de Gerona”:⁴⁰

“Ha cumplido siempre con sus deberes religiosos, al igual que su esposa D^o Teresa Solà, manteniendo las más estrechas relaciones con la Autoridad Eclesiástica de Breda, su Párroco D.⁴¹, a quien ha prestado cuanto auxilio y cooperación ha sido posible al suscrito, en bien de la Iglesia, debiendo mencionar como obras ejecutadas por el suscrito, en el Templo Parroquial de Breda, la Capilla bautismal, el dibujo de todos sus accesorios (reja, pila bautismal, etc.) y las pinturas murales del fresco que todavía la adornan, por cuyos trabajos no percibió retribución alguna, haciéndolos, en su tiempo, donado a la Parroquia como aportación que efectuaba el suscrito, dentro de sus medios, para el mayor esplendor del culto.”

De fet, un dels atenuants que havia presentat la defensa d'Aragay davant del “Juzgado instructor de responsabilidades políticas de Gerona” es basava en la desinteressada aportació que l'artista havia realitzat amb les pintures del baptisteri de Breda:⁴²

³⁹ El judici sumaríssim d'urgència número 1540, en el qual processa a Josep Aragay, és expedit a Girona el 23 d'Agost de 1941 i signat per “Don Diego García García, Secretario de Causas del Juzgado Militar número dos de Liquidaciones del que es juez el alférez Don Juan Álvarez Maimo.”

⁴⁰ “Juzgado instructor de responsabilidades políticas de Gerona”, apartat C del capítol de “Antecedentes”. Girona, 30 de juny de 1941.

⁴¹ Espai en blanc. En el document original no hi figura el nom del referit rector, Mossèn Pere Prats.

⁴² “Juzgado instructor de responsabilidades políticas de Gerona” (punt segon), amb data del 30 de juny de 1941.

“Digo ser cierto que José Aragay Blanchar, persona dedicada à trabajos artísticos de pintura y escultura, ha ejecutado, en la Iglesia Parroquial de Breda, los proyectos de capilla bautismal, la verja de la misma, y las pinturas murales al fresco que adornan sus paredes; sin que por ello percibiera estipendio ò remuneración alguna, ya que fue su propósito donar dichos trabajos à la Iglesia como aportación voluntaria para contribuir al mayor decoro y esplendor de aquella.” (Girona, 30 de juny de 1941)

La defensa també va fer valer el paper que havia exercit Aragay, durant la guerra, en aconseguir evitar certs enfrontaments i aldarulls: “el Sr. Aragay puso de su parte cuantos medios estuvieron á su alcance para evitar que en el pueblo de Breda se cometieran desmanes contra las personas, y, en lo posible, contra la propiedad privada.” Un altre atenuant de pes, havia de ser l’acció duta a terme per Aragay en evitar la detenció i la possible execució d’un grup de bredencs d’ideologia dretana:⁴³

“Digo ser cierto que a las pocas semanas de iniciado el Movimiento Nacional presentándose en el pueblo de Breda varios agentes de policia y Guardias de Asalto Rojos, que procedieron a la detención de á las que se atribuía significación política derechista, las cuales fueron liberadas a la madrugada siguiente, sin haber salido del pueblo de Breda, gracias a la intervención del Sr. Aragay, quien, con evidente y grave riesgo para su persona, interpuso su autoridad cerca de los que practicaron la detención, salvando seguramente con ello la vida á la mayor parte de los detenidos, entre los que figuraban personas que actualmente desempeñan cargos de confianza en dicho pueblo.”

Aquesta declaració va ser confirmada per Luis Sala i Tomás Puig, dos dels detinguts que, probablement, van salvar la vida gràcies a la intervenció de Josep Aragay:⁴⁴

“Declaración suscrita por los vecinos de Breda D. Luis Sala Domenech y D. Tomás Puig, este último Juez Municipal de dicho pueblo, en la actualidad, en la cual los declarantes adveran haber sido liberados merced a la intervención del suscrito, cuando fueron detenidos en las primeras semanas del G. M. N., por guardias procedentes de Barcelona.”

Pel que fa a l’esposa d’Aragay, cal dir que el 21 d’abril de 1939 li va ser lliurat, per mitjà de l’Alcaldia, el plec de càrrecs que li formulava la Comissió Depuradora. Pocs dies després, el 29 de juliol de 1939, i pel mateix conducte, se li comunicava que la “Auditoria de Guerra de Catalunya. Juzgado Militar especial de Depuración de Funcionarios Civiles” instruïa contra ella el procés sumaríssim número 7.750 i la citaven per notificar-li l’auto de processament i per prendre-li declaració indagadora.

⁴³ “Juzgado instructor de responsabilidades políticas de Gerona” (punt setè), amb data del 30 de juny de 1941.

⁴⁴ “Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Barcelona”. Dins l’apartat II (Pruebas obrantes en el expediente) punt segon. Barcelona, 20 de gener de 1942.

El dia 18 d'agost de 1939, Teresa Solà ingressava a la Presó de Les Corts de Barcelona, després del consell de guerra que la va condemnar a sis anys i un dia de presó major per ser de "mala conducta, ideología izquierdista i sindicada en la F.E.T.E., realizando una gran propaganda del ideario y organización antes mencionados, no sólo durante el periodo de dominación marxista sino con anterioridad al mismo, y teniendo su ideario tan profundamente arraigado que se negó en una ocasión, una vez liberada esta zona, a saludar brazo en alto a las Fuerzas que pasaban ante ella desfilando. Durante el periodo de dominación marxista estaba encargada de la instrucción preliminar de los colegiales que de ella dependían, y expresaba su satisfacción cuando se enteraba que había sido detenida alguna persona de orden."

Teresa Solà va sortir de la presó amb llibertat condicional el dia 26 de febrer de 1941 amb l'obligació de "dirigir por correo, el primer día de cada mes, un informe referente a su propia persona, escrito por sí misma y visado por la autoridad gubernativa de la localidad". Li va ser concedida la llibertat definitiva el 5 d'abril de 1944. Durant l'estada a la presó del matrimoni, la tia materna de l'artista, Teresa Blanchar (fig. 18), tingué cura de la casa del carrer Nou, ja que la seva mare, Rosa Blanchar (fig. 19), havia mort durant la guerra. La tia Teresa va morir l'any 1949.

Des de la presó, Josep Aragay i Teresa Solà mantindrien una emotiva relació epistolar (fig. 15), on es fa palesa la impotència, la humiliació i el desencís de dues persones que havien dedicat la vida a l'educació, a l'art i a la cultura. És interessant constatar que les targetes postals utilitzades en la correspondència d'Aragay formaven part de la col·lecció que es va imprimir amb motiu de les pintures realitzades al baptisteri de Breda. Aragay enviava aquestes postals a la seva muller conscient que Teresa Solà el sentiria més a prop pel fet de tenir a les mans una reproducció de la seva obra. Així ho expressava el mateix Josep Aragay en una postal, amb data del 16 de gener de 1940, on hi figura la reproducció de la volta del baptisteri (fig. 16).⁴⁵

Amada esposa,

Sigo sin novedad esperando el día en que podamos nuevamente seguir la ruta de nuestro destino sin desviaciones y sin desventuras. Te mando esta postal con el techo del bautisterio pensando que ningún recuerdo mío puede ser tan buen mensajero de mi afecto como mi propia obra.

Recibe con ella el abrazo cordialísimo de tu esposo.

José

Josep Aragay era plenament conscient que el fet d'haver pintat el baptisteri de Breda es podia convertir en atenuant el dia del judici i és per aquest motiu que va utilitzar la col·lecció de postals com una prova a favor seu. Així, en una carta del 29 de gener de 1940, veient que les postals comencen a escassejar,

⁴⁵ Tarja postal de Josep Aragay (des de la "Cárcel Provincial de Gerona, 2º piso, celda 4, biblioteca") dirigida a Teresa Solà (ingressada a la "Cárcel Provincial de las Corts, sala 17, de Barcelona), amb data del 16 de gener de 1940.

Aragay explica a la seva dona que no n'hi pot enviar més, ja que les necessitarà com a prova per al judici (fig. 17):⁴⁶

Amada esposa,

No te mando otros ejemplares de mis pinturas del bautisterio por que es posible que me convengan para servirme de prueba en el día del juicio. Cuando haya hecho uso de ellas te las iré mandando.

Recibe muchos abrazos de tu esposo.

José

Cal dir, a més, que l'estada d'Aragay a la presó es complicaria amb la recaiguda d'una malaltia pulmonar que va aconseguir, però, superar de forma sorprenent: "anys després, un metge amic empresonat amb ell es sorprenia que hagués sobreviscut"⁴⁷. Amb tot, després de l'experiència de la guerra, la presó, les seqüeles de la malaltia i la conseqüent repressió del franquisme, ja res no seria el mateix. En l'àmbit personal, el cercle de relacions havia minvat, ja que molts amics eren a l'exili. La seva condició de "desafecto al régimen" no l'ajudaria gens a portar una vida social normal ("alguns veïns en veure'l al portal de casa, canviaven de vorera"⁴⁸) i menys encara a imaginar un futur artístic més o menys esperançador. El 14 d'octubre de 1941 moria el seu germà gran, Jaume.

Pel que fa a l'àmbit professional, Josep Aragay ho tenia difícil, perquè la fàbrica havia quedat desmantellada durant aquells anys. Al cap d'un temps, es va associar amb el també ceramista Joan Bagué (l'exalcalde republicà) i Pere Trunas (terrissaire bredenc) que, sota les sigles B.A.T. (Bagué, Aragay, Trunas) es van dedicar a la producció de terrissa i a la fabricació de ceràmica utilitària de qualitat. Aragay, però, només hi va posar el taller. La seva aportació artística o artesana va ser més aviat escassa.

Teresa Solà es dedicava a impartir classes particulars, activitat que li fou prohibida ben aviat per pressions de certes persones influents de Breda (addictes al *Movimiento*). Solà no es va poder reincorporar al magisteri fins al final de la seva carrera, tot i que havia de ser a una distància de 30 quilòmetres de Breda. Finalment, doncs, aconseguí una plaça a Sant Antoni de Vilamajor, localitat on va treballar des de 1951 fins a la seva jubilació. La mestra anava i venia de l'escola cada dia des de Breda amb tren, amb autobús o com podia. Els darrers dos anys el matrimoni s'hagué d'instal·lar a Sant Antoni ja que Josep Aragay es va posar malalt i no es podia quedar sol a la casa del carrer

⁴⁶ Tarja postal de Josep Aragay (des de la "Cárcel Provincial de Gerona, 2º piso, celda 4, biblioteca") dirigida a Teresa Solà (ingressada a la "Cárcel Provincial de las Cortes, sala 17, de Barcelona), amb data del 29 de gener de 1940.

⁴⁷ Vegeu, TRUNAS, M.; NASPLEDA, J. a "Josep Aragay. Notes per a una biografia" dins de *Josep Aragay, Pintura Bíblica*. Ed. Parròquia de Breda, Palahí Arts Gràfiques, S.C., Primera Edició, octubre 1991, pàg. 26.

⁴⁸ Vegeu, TRUNAS, M.; NASPLEDA, J. a "Josep Aragay. Notes per a una biografia" dins de *Josep Aragay, Pintura Bíblica*. Ed. Parròquia de Breda, Palahí Arts Gràfiques, S.C., Primera Edició, octubre 1991, pàg. 27.

Nou. L'any 1957, amb 70 anys, Teresa Solà es va poder jubilar, cosa que els va permetre tornar definitivament a Breda.

Els anys del franquisme, doncs, van ser realment difícils per al matrimoni. Com veurem, Josep Aragay va passar de ser un dels artistes amb més projecció del país a ser un artista arraconat i oblidat.



Figura núm. 1

Paper moneda expedit per l'Ajuntament de Breda, durant la Guerra Civil, aprofitant un disseny de Josep Aragay.



Figura núm. 2

Figura núm. 3



Josep Aragay: Esbós per a la confecció d'un segell oficial per a l'Ajuntament de Breda. Aquest disseny, corresponent a l'any 1933, no es va arribar a utilitzar.



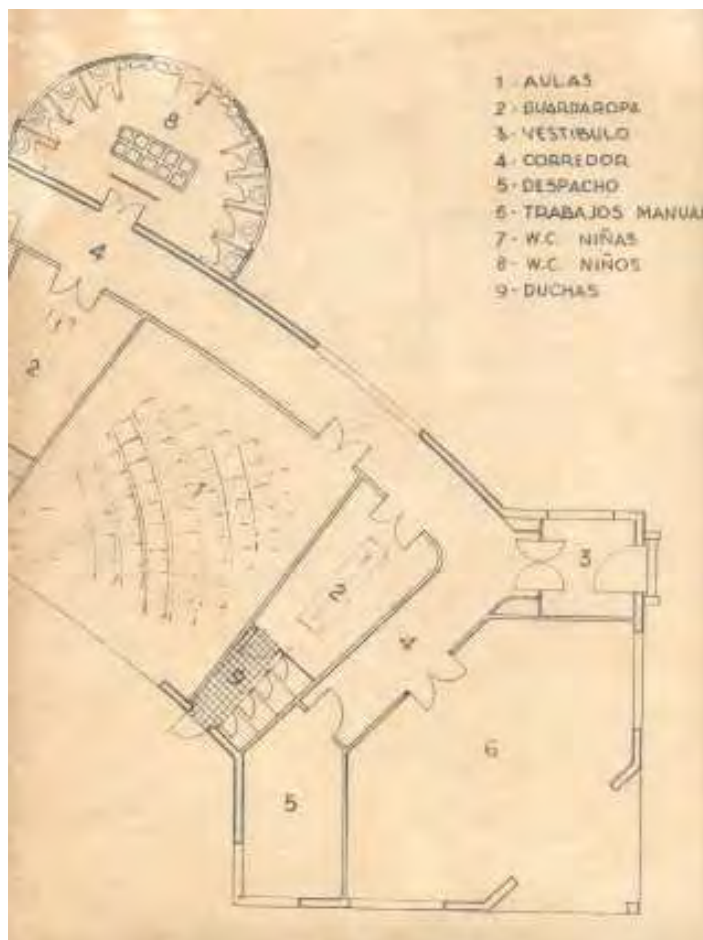
Segell oficial de l'Ajuntament de Breda, utilitzat durant l'etapa republicana, segons un disseny de Josep Aragay de l'any 1934.

Figura núm. 4



La majoria del Consistori bredenc republicà, en una fotografia de 1934. D'esquerra a dreta: Josep Coll (ERC), Joan Marcer (secretari), Josep Aragay (ACR), Joan Bagué (alcalde, ERC), Ferran Argemí (ACR), Josep M. Sanitges (ERC) i Ramon Vives (ERC).

Figura núm. 5



Projecte escolar de Breda, segons els plànols de l'arquitecte Enric Mora.

Figura núm. 6



L'alcalde i els regidors de l'Ajuntament de Breda a la presó, després de ser detinguts arran dels fets d'octubre de 1934. Josep Aragay és a la primera fila, a la dreta, amb el diari a sota el braç. Amb ell, Vives, Bagué, Marcer, Auladell, Fugarolas i dues persones més que no hem pogut identificar.

Figura núm. 7



Josep Aragay Blanchar, en una fotografia de 1934, l'any del seu casament amb Teresa Solà.



Teresa Solà Vilà, en una fotografia de finals dels anys trenta.

Figura núm. 8



Josep Aragay: "Festa Major" (1937), aiguafort.

Figura núm. 9



Josep Aragay: A dalt, "Serenata crepuscular" (1937); a dalt, a la dreta, "Obsseió quadricular" (1937); a baix a la dreta, "Pagesos i soldats (1937). Aiguaforts.

Figura núm. 10



Figura núm. 11



Figura núm. 12



*Josep Aragay: "Luxúria" (1937),
aiguafort.*

Figura núm. 13



Josep Aragay: "Autoretrat" (1937), aiguafort.

Figura núm. 14



Josep Aragay: "Setmana Santa?" (1937), aiguafort.

Figura núm.15



Amado esposo. Hasta hoy no habia podido comunicarme contigo y participarte mi desgracia. Desde el 18 me encuentro detenida en esta cárcel después del congreso de guerra que me condenó a 8 años de prisión menor que todavía no he firmado. Supro por ti: ¿bien te cuidas? ¿cómo se arreglará nuestra casa? ¿qué va a pasar? Escribeme cada día que puedas. El dinero que me pedias pídelo a L^{da} Aurora. Cuando salgamos se lo pagaremos. No sé si podrá ahora mandarte la comida. Dime cómo estás. Yo estoy bien. He hallado a una prima y unas amigas de ella y comemos muy bien. Hillo con ella porque yo de momento, carezco de todo. Si no fueras tú, yo no sufriría nada. Te besa tu esposa. *[Signature]* Barcelona 24-8-1939. Año 4^{to} de la República

Carta de Teresa Solà, amb data del 24 d'agost de 1939, enviada des de la Presó Provincial de les Corts de Barcelona a Josep Aragay, que es trobava tancat a la Presó Provincial de Girona.



Figura núm. 16

Tarja postal amb una reproducció de la volta del baptisteri de l'església de Santa Maria, escrita amb data del 16 de gener de 1940 per Josep Aragay, des des la Presó Provincial de Girona, i adreçada a Teresa Solà, tancada a la Presó Provincial de les Corts de Barcelona.

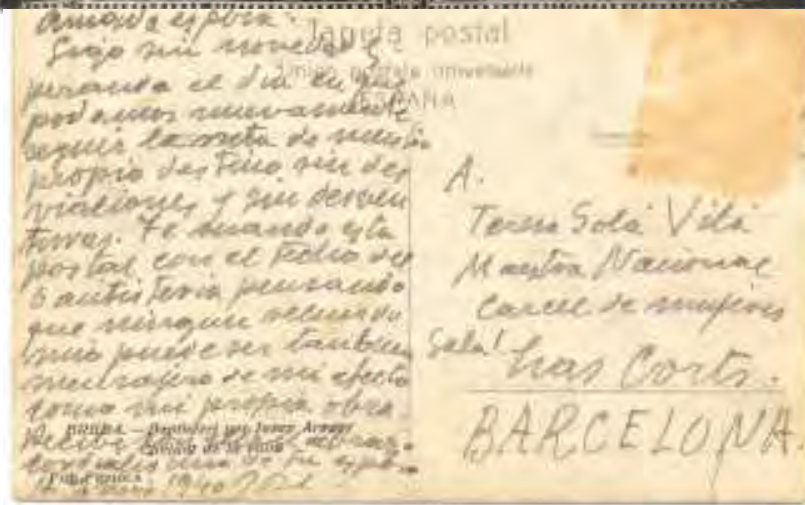


Figura núm. 17

Tarja postal, amb la reproducció d'un detall de la volta del baptisteri de l'església de Santa Maria, escrita amb data del 29 de gener de 1940 per Josep Aragay, des des la Presó Provincial de Girona, i adreçada a Teresa Solà, tancada a la Presó Provincial de les Corts de Barcelona.

Figura núm. 18



*Josep Aragay: "Tia Teresa" (1944), sanguina.
Retrat de la tia materna de l'artista, Teresa Blanchar.*

Figura núm. 19



Josep Aragay: "Retrat de la mare" (1930), oli sobre tela.

11- ELS ANYS DIFÍCILS DEL FRANQUISME: ARAGAY, L'ARTISTA OBLIDAT (1940-1960)

11.1 L'aïllament artístic

Durant els primers anys del franquisme la precarietat econòmica del matrimoni Aragay-Solà era considerable. Josep Aragay, delicat de salut, s'anava refent poc a poc de la greu malaltia pulmonar que havia patit a la presó. Gràcies a les classes particulars que impartia Teresa Solà entraven alguns ingressos a la casa, però en ser-li prohibides, els mitjans de vida de la parella van quedar reduïts, gairebé, al no res. Va ser aleshores quan Aragay va decidir llogar el seu taller de ceràmica a Joan Bagué i a Pere Trunas. La societat B.A.T. (Bagué, Aragay, Trunas) es va formalitzar el 23 d'abril de 1948. A banda de la fàbrica, Aragay hi va posar els seus motlles i models (fig. 3) i es va dedicar a l'assessorament tècnic i artístic de la societat, com així consta en l'acta de fundació:¹

Don José Aragay aportará los moldes y modelos de su pertenencia y su colaboración personal de dirección técnica y artística. Además se compromete y obliga a arrendar a la sociedad por todo el tiempo de duración de la misma el edificio-fábrica que posee en el término de esta población de Breda llamado "La fábrica de cerámica" (...)

Els beneficis de l'empresa, tal com s'especifica en l'esmentat document², serien repartits equitativament entre els tres socis, la qual cosa va representar un petit respir econòmic per a Aragay (fig. 1) i la seva muller (fig. 2).

Va ser a l'entorn de 1948 quan Josep Aragay decidia tornar a pintar. Feia massa anys que no prenia els pinzells de forma regular, la qual cosa s'hauria de notar –poc o molt– en el resultat final de la seva obra. El propi artista no es mostrava gens confiat dels seus progressos. En una carta adreçada a Carles Riba, el mes de febrer de 1949, Aragay exposa el seu punt de vista al poeta:³

“No dispo ací de controls segurs, per opinar jo mateix de sobre la meua pintura tot el que abans em semblava extraordinàriament segur ara em sembla problemàtic. No estic segur anar de res. Passo molt bones estones pintant però no tant bones mirantme les pintures. Pinto per un afany de pintura que'm recorda la meua voracitat infantil, pinto com un condemnat, com un viciós, com un obstinat, pinto perquè no ser deixar de pintar i ho faig a darrera hora com si m'escapés el tren. Vos ja sou avi i jo soc bastant més vell que vos no cal doncs fer-me gaires il·lusions.”

¹ Acta fundacional de la societat B.A.T., signada pels tres socis, el 23 d'abril de 1948. Documentació facilitada per la família Pujol-Mas, propietària actual de la fàbrica.

² “Todos los beneficios que se obtengan se repartirán por partes iguales entre los tres señores otorgantes, así como también serán iguales los sueldos o mensualidades, si acuerdan asignarse alguno, debiendo deducirse de la parte que en todos conceptos perciba D. José Aragay, la cantidad que en concepto de precio del arrendamiento que se otorgará, le corresponda percibir, a fin de que los beneficios que por todos los conceptos perciba cada uno de los socios sea exactamente igual al de los demás.” Acta fundacional de la societat B.A.T., signada pels tres socis, el 23 d'abril de 1948. Documentació facilitada per la família Pujol-Mas, propietària actual de la fàbrica.

³ Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 7 de febrer de 1949.

Aragay reprèn el camí de la pintura, sobretot, com una necessitat vital. Malgrat tot, en la nova etapa –amb pintures de qualitat discutible– s’enceta un procés de veritable decadència. I no ens referim únicament a una davallada aparentment “qualitativa”. Els anys que portava allunyat de la palestra artística, ajudats per la condició de “desafecto al régimen”, el van aïllar implacablement dels corrents d’opinió i la seva obra va començar a passar desapercebuda. Durant el franquisme, doncs, Aragay es converteix en un artista oblidat, en un artista que ni tan sols podrà rebre crítiques tan dures com les que l’any 1924 semblaven impossibles de remuntar.

A les primeries de 1949, Aragay comptava amb prou material i considerava que ja era hora d’exposar les noves creacions. L’artista es va adreçar per escrit a les diferents galeries o sales d’art de Barcelona, però ningú ja no recordava o no feia cap esforç per recordar qui era Josep Aragay. Davant dels infructuosos intents per aconseguir una sala, Aragay es posa en contacte amb el bon amic Carles Riba per demanar-li si pot fer alguna gestió al respecte:⁴

“(…) Anant al gra, vaig a demanar-vos un favor (...)/ Em trovo amb alguna dificultat per a contractar lloc per fer una exposició de pintures a Barcelona aquesta primavera. Jo no em sento prou bé de salut encara per empendrem un viatge ací en temps d’hivern.”

A Barcelona, és clar, les coses havien canviat després de la guerra. Moltes de les galeries d’art per on Aragay s’havia passejat com si fos a casa seva, eren regentades per nous propietaris. Aragay estava “fora de joc”. Conscient d’això, l’artista demanava auxili a Carles Riba esperant que, de Barcelona estant, hi podria fer més que no pas ell:⁵

“He gestionat per escrit l’obtenció de la sala en les Galeries Layetanes però sembla que tenen la sala contractada amb moltes dates avançades. Temo que si ho faig per escrit d’ací estant em fallin totes les provatures. En fi el meu cartell com a pintor és tant disminuït que no em veig en cor de sortir-hi. Podríeu vós si no us fos una excessiva molèstia fer alguna gestió per veure de resoldre a favor meu aquesta qüestió.”

Carles Riba, en col·laboració amb Josep Obiols, van fer tot el possible per atendre la demanda d’Aragay. Poc després, en una carta adreçada a Aragay, amb data de 3 de febrer de 1949, Riba li comunica la possibilitat d’exposar a les Galeries Syra, la sala d’exposicions que dirigia una amiga comuna, Montserrat Isern:⁶

⁴ Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 1 de febrer de 1949. Vegeu: Cartes de Carles Riba, IV:APÈNDIX 1916-1959. Recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola. Institut d’Estudis Catalans. Biblioteca filològica, LIII. Ed. La Magrana. Barcelona, 2005. (nota núm. 2, pàg. 219)

⁵ Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, febrer de 1949. Vegeu: Cartes de Carles Riba, IV:APÈNDIX 1916-1959. Recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola. Institut d’Estudis Catalans. Biblioteca filològica, LIII. Ed. La Magrana. Barcelona, 2005. (nota núm. 4, pàg. 219)

⁶ Carta de Carles Riba a Josep Aragay. Barcelona, 3 de febrer de 1949. Vegeu: Cartes de Carles Riba, IV:APÈNDIX 1916-1959. Recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola. Institut d’Estudis Catalans. Biblioteca filològica, LIII. Ed. La Magrana. Barcelona, 2005. (pàg. 218-219)

“(…) Anem al gra, com Vós dieu. Sí, és difícil trobar una sala –que no sigui excèntrica– per una exposició. Solen ésser preses de vegades d’una temporada per l’altra. A Argos ja no hi ha En Carles Soldevila; fa ben bé un any, si no més. Els successors no són gent gaire d’aquí; rarament hi poso els peus. A les Laietanes, el Director de Sala és un madrileny cent per cent que ens mira des de molt amunt; fa *ambo* amb en Gudiol i es dediquen a crucificats patibularis i altres delicadeses de gran propaganda. Amb qui tinc molt de bo és amb l’actual regent de la llibreria (on continua havent-hi de dependenta la Vda. Salvat); ha estat alumna meva i se’m porta molt bé; si de cas, a través d’ella, es podria assajar.

Dic “si de cas”, perquè ahir vaig parlar amb la Montserrat de la Syra. En sentir el vostre nom, va exclamar de seguida que “per Vós tot”, etc. *En principi*, és clar, perquè té compromisos adquirits i haurà de veure quines combinacions pot fer. Caldria que sabés també com esteu de censura; i sobretot, el nombre i les mides de les teles: si fossin de format universal, la qüestió dels marcs aniria molt facilitada.

Hi havia allí l’Obiols. Ens veiem sovint i us recordem plegats amb l’afecte de sempre. Ell, mentre és a Barcelona, va gairebé cada vespre a la Syra. Va posar i posarà tot el pes de la seva amistat amb la Montserrat perquè miri de resoldre la cosa. Estem, ell i jo, en una gran curiositat de les vostres pintures. Tinguéssim un cotxe! ¿N’heu fet fotografies? Envieu-me’n per veure-les; us les tornarem, és clar. (...)”

Les lletres de Riba –a banda del lògic interès mostrat per les noves pintures de l’artista– posen de manifest els canvis que havien experimentat algunes de les antigues sales on Aragay havia exposat tants anys enrera. “Caldria que sabés també com esteu de censura” l’advertia Carles Riba, amb la qual cosa posava de manifest que l’ombra del franquisme planava inexorablement damunt del panorama artístic del país; sempre a l’aguait que res ni ningú distorsionés l’ordre imperant. Aragay contestava a Riba indignat per haver de passar per l’humiliant sedàs de la censura. Així li ho manifesta en una carta del 7 de febrer de 1949:⁷

“... el que ha acabat de fer-me caure de l’escambell és allò que em pregunteu respecte a la censura. Però és que encare funciona la censura per les exposicions de pintura? Si funciona és clar jo no dec tenir-ho gaire bé amb la censura. Informeume digueume què s’ha de fer, com s’ha de gestionar el permís per exposar, quines influències calen o simplement quant val.”

En una altra carta, Riba li confirma els “entrebancs” de la censura però, alhora, intenta “treure ferro” a l’assumpte per animar Aragay, assegurant que es tracta, tan sols, d’un tràmit fàcil de superar. Riba, en una carta amb data del 14 de febrer de 1949, s’adreça a Aragay amb aquestes paraules:⁸

⁷ Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 1 de febrer de 1949. Vegeu: *Cartes de Carles Riba, IV:APÈNDIX 1916-1959*. Recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola. Institut d’Estudis Catalans. Biblioteca filològica, LIII. Ed. La Magrana. Barcelona, 2005. (nota núm. 3, pàg. 221)

⁸ Carta de Carles Riba a Josep Aragay. Barcelona, 14 de febrer de 1949. Vegeu: *Cartes de Carles Riba, IV:APÈNDIX 1916-1959*. Recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola. Institut d’Estudis Catalans. Biblioteca filològica, LIII. Ed. La Magrana. Barcelona, 2005, pàg. 220.

“... Vaig tornar a ésser a la Syra, vaig fer llegir la vostra carta a l’Obiols i vaig comunicar-ne el que calia a la Montserrat Isern. Sí, heu de passar per una censura; no de les obres sinó personal. Altrament, en argot del dia, per una mena de depuració. Això, és clar, si no heu exposat, com és el vostre cas, des del Glorioso. És un tràmit sense transcendència, i en el qual sereu ajudat, *via* influència que sigui, per la mateixa galeria...”

Malgrat tot, amb de la seva condició de “desafecto” Aragay es temia el pitjor. Tal com deia el propi artista: “jo no dec tenir-ho gaire bé amb la censura” i és que no feia ni vuit anys que havia sortit de la presó. Així i tot, gràcies a la predisposició de Montserrat Isern i ajudat per Riba i per Obiols, l’artista acabaria salvant els entrebancs de la censura i totes les prèvies burocràtiques. Els amics coneixien prou bé les adversitats que havia travessat l’artista en els darrers anys. Obiols li deia en una carta: “Personalment m’alegra tenir ocasió de veure coses vostres després de tant de temps i de tantes peripecies i dissimuleu que digui peripecies a tant de dolor i de sofriment”⁹. Finalment, després de totes les vicissituds, Aragay aconseguia pactar unes dates per fer l’exposició. Així li ho comunicarà a Carles Riba en una carta del 9 de març de 1949:¹⁰

“Acabo de convenir amb la Sta. Montserrat el contracte de la seva sala d’exposició per a la primera quinzena de Juny. M’he servit de l’Obiols que vós em senyalàveu com a particularment ben situat per a intervenir eficaçment en aquest assumpte.”

Després de tants anys, doncs, Aragay estava preparat per irrompre novament a l’escena artística catalana.

11.2 El “retorn” d’Aragay: l’exposició de 1949 a de les Galeries SYRA

Josep Aragay, feliçment, exposava a les “Galerias de arte SYRA”, de Barcelona, del 28 de maig al 10 de juny de 1949 (fig. 4). La mostra comptava amb vint-i-dues pintures i trenta-un aiguaforts. Ni una sola peça de ceràmica va formar part de l’exposició. Els aiguaforts eren, sobretot, els que l’artista havia elaborat entre els anys 1936 i 1940 i als quals ja hem fet referència (*Jugadors de cartes*, *Obsessió quadricular*, *El te solitari* (fig. 15), *Guerra i pau*, *Festa Major*, *Fantasia Romana*, *Drama rural* (fig. 16), *Retorn a la llar* (fig. 17), *Quixot* (fig. 18), *Minerva o Reina d’Egipte*, entre d’altres).

A banda de dos assaigs de pintura encàustica (fig. 5 i 6) –dos retrats de 1944–, cal destacar una sèrie de cinc pintures a l’oli amb la representació de diferents “parelles cèlebres”: “Eva i Adam” (fig. 9), “Cleopatra i Marc Antoni” (fig. 10), “Julieta i Romeu”, “Sant Francesc i Santa Clara” (fig. 11) i “Hamlet i Ofèlia” (fig. 12). Els altres olis exposats tenien també la figuració com a objecte principal; ens estem a referint a pintures com “Jesucrist” (fig. 8), “Rosa”, “Martina” (dedicat a la seva neboda, filla del seu difunt germà Jaume), “Minerva”, “La noia

⁹ Carta de Josep Obiols a Josep Aragay. Barcelona, 7 de març de 1949.

¹⁰ Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 9 de març de 1949. Vegeu: *Cartes de Carles Riba, IV: APÈNDIX 1916-1959*. Recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola. Institut d’Estudis Catalans. Biblioteca filològica, LIII. Ed. La Magrana. Barcelona, 2005. (nota núm. 6, pàg. 221)

del turbant”, “Tres gràcies vestides” (fig. 7), “Amazona”, “Cap d’infant”, “Excursionista” i “Pierrot”. Cal esmentar, sobretot, una pintura amb figures de mida natural titulada “Job al femer” (fig. 24), una gran composició de temàtica bíblica, però amb un rerafons ple de connotacions polítiques.

Aragay, que havia pintat aquesta obra en un dels moments més difícils de la seva vida, utilitza el “Llibre de Job”, de l’Antic Testament, com una metàfora de la seva situació personal. Inspirat en la figura de Job, l’artista establirà un paral·lelisme entre el relat bíblic i la seva experiència amb algunes persones de Breda que en temps de la República havia considerat amigues, però que en els moments difícils de la dictadura se n’havien apartat o se li acostaven amb hipocresia. Curiosament, el *Job* es va convertir en una de les pintures més estimades de l’artista. Aquesta obra, que avui resta “amagada” al fons del museu Aragay, va presidir durant molts anys el menjador de casa seva. Altres versions del *Job* –de menor tamany (i que també són al fons del museu de Breda)– ocupaven altres estances de la casa. Així mateix, en una pintura més tardana (“Interior”, de 1959), Aragay recrea el menjador de casa seva amb el quadre de Job ocupant la paret principal de la sala.

En una carta adreçada a Carles Riba, quan s’estava gestant l’exposició, Aragay ja es refereix al seu *Job* com la pintura més important de la mostra:¹¹

“... si la censura ho permet en principi jo tenia la idea de fer una exposició doble es a dir en dues saletes o una saleta i un vestíbul per exposar en una pintura i en l’altra aiguaforts en total una trentena d’aiguaforts ineditos i després una vintena de pintures tenint per base el Job de que ja us ha parlat mossen Ribot¹² i que ell va veure comensat.”

En aquest llibre de l’Antic Testament s’explica l’experiència de Job, un home de la terra d’Us, molt ric i fidel a Déu, que és posat a prova pel *Totpoderós* davant de Satanàs. Aquest darrer repta Déu tot dient-li que Job deixarà de ser-li fidel en el moment que perdi totes les seves riqueses. Per posar a prova la fe de Job, Déu el converteix en un home desgraciat i pobre. Malgrat haver caigut en la més absoluta pobresa, Job no perd la fe. En una segona prova, Déu provoca a Job una úlcera maligna que l’afecta de cap a peus i que li causa un gran dolor, però Job tampoc no abandona la fe en Déu. El misatge és clar: malgrat les adversitats, cal mantenir-se fidel als principis. Aragay, més enllà de l’obscurantisme i la repressió sistemàtica del franquisme, continua aferrat a les seves conviccions polítiques i també, és clar, tossudament fidel al seu ideal estètic.

La pintura d’Aragay recull el moment en què Job dialoga amb tres amics, Elifaz, Bildad i Sofar, que, assabentats de la seva desgràcia, decideixen visitar-lo. Tots

¹¹ Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 7 de febrer de 1949.

¹² Es refereix al sacerdot i poeta Pere Ribot i Sunyer, aleshores rector de Riells del Montseny (municipi veí de Breda). Després de la guerra, Ribot fou destinat a la parròquia de Sant Martí de Riells (on hi va romandre fins a la seva mort), i fou aleshores quan començà una sincera amistat entre Aragay i aquest capellà d’idees catalanistes. En una carta anterior, Riba havia escrit a Aragay dient: “Per Mn. Ribot vaig saber, fa poques setmanes, de vos i dels vostres: que esteu bons, que havieu pintat un gran Job. Em va fer alegria. Sempre parlem de pujar a veure-us; però el tren fa una peresa...”. Carta de Carles Riba a Josep Aragay. Barcelona, 3 de febrer de 1949.

tres censuren, acusen i desaproven la situació de Job a partir de la idea tradicional que els homes bons són premiats per Déu i els homes dolents són castigats. Els tres amics, per defensar la justícia de Déu, acusen injustament Job d'haver pecat, però ell els respon proclamant la seva innocència. Durant el diàleg amb els tres amics, Job es mostra com un home ferm i segur d'ell mateix. Defensant la seva innocència, posa les bases per construir un discurs sobre la dignitat de l'home. És a partir d'aquesta idea que Aragay comença a desenvolupar el tema que s'amaga al darrera d'unes pinzellades que van molt més enllà d'una escena bíblica. Aquest passatge bíblic, per exemple, té molt a veure amb el testimoni que recull Marcel·lí Trunas quan explica la detenció del matrimoni Aragay:¹³

“L'endemà de la seva detenció, unes persones del carrer comentaven així el fet:

–Aquesta nit s'han endut els senyors Aragay.

–Que dius? Tan bones persones com són... – contestà l'altra.

–Quan se'ls han emportat és que alguna cosa hauran fet– hi afegí una tercera.”

La relació entre la figura de Job, blasmat pels tres amics, té molt a veure, doncs, amb la situació que vivia l'artista durant el anys difícils de la postguerra. Si bé les conseqüències de l'aparell repressor de la dictadura havien estat especialment dures, els efectes del “franquisme sociològic” no havien estat menys traumàtics per a l'artista. Recordem: “...hi havia persones que en veure'l al portal de casa, canviaven de vorera”.

Les traces d'un primer esbós fet amb llapis i saguina (fig. 20) i el disseny més elaborat d'un dibuix al carbó (fig. 21), ens confirmen que l'esquema compositiu de l'obra es manté inalterable des del primer moment. Job ocupa el primer plànol de la composició, a l'esquerra de la pintura, assegut enmig d'un femer i amb una expressió de dolor (fig. 23). Els tres amics, Elifaz, Bildad i Sofar, són aliniats en diagonal, a la banda dreta, interpel·lant maliciosament el protagonista just al seu davant. Dels tres personatges –segons els dibuixos preparatoris– només en canviarà l'ordre inicial tot desplaçant el personatge de la boina verda d'un extrem fins al centre, intenció que ja advertim en els primers apunts (fig. 20). En una versió posterior, “Rèplica de Job” (fig. 22) –un oli sobre fusta de 1967–, Aragay mantindrà inalterable el plantejament desenvolupat a la pintura de 1948.

Job és caracteritzat amb una barba blanca i llarga. L'expressió de dolor i de sofriment de l'ancià, ajaçat enmig del femer, contrasta amb l'actitud maliciosa que revelen els rostres dels tres visitants. L'artista reforça el dramatisme de Job amb la tensió de les mans i amb l'aspecte del seu vestit brut i esquinçat que també és posat en contrast amb l'elegància dels tres personatges, perfectament abillats amb robes fines i sumptuoses.

El dolor de Job (i el d'Aragay) es pot explicar a través de diferents punts de vista. Hi ha, d'entrada, el dolor “moral” provocat pel cansament, per l'aïllament, per la derrota. És aleshores quan sorgeixen els dubtes, és aleshores quan hom

¹³ TRUNAS, M.; NASPLEDA, J.: “Josep Aragay. Notes per a una biografia” dins de *Josep Aragay, Pintura Bíblica*. Ed. Parròquia de Breda, Palahí Arts Gràfiques, S.C., Primera Edició, octubre 1991, pàg.26.

té els pitjors desitjos. Job trenca el seu silenci davant de Déu, abatut i cansat per les desgràcies que li han estat enviades:

*Que mori el dia que vaig néixer
i la nit que s'adonà que era concebut com un home!* (Job 3,3)

*Tant de bo fos mort
Per què no vaig morir en el si matern
o no vaig expirar acabat de néixer?* (Job 3,11)

*Val la pena viure?
Per què donar la llum al qui sofreix,
i la vida a l'amargat?
Esperen en va que la mort arribi,
la busquen amb més ànsia que un tresor.* (Job 3, 20-21)

*Viure em fa fàstic,
vull desfogar-me a còpia de planys,
vull parlar ple d'afflicció.
Vull dir a Déu:
No em tractis com un culpable,
fes-me entendre que tens contra mi.* (Job 10, 1-2)

També hi ha el dolor "físic", aquell dolor que Job sentia en la pròpia carn afectat per una úlcera terrible, i que era el mateix dolor que sentia Aragay a causa de la malaltia pulmonar que va patir a la presó i de la qual encara no s'havia recuperat. Per il·lustrar aquest episodi, Aragay fa una citació literal del text bíblic de manera que Job és representat gratant-se les ferides de l'úlcera amb un fragment de terrissa:

*"L'Acusador es va retirar de la presència del senyor i va
afligir a Job amb una úlcera maligna que l'afectà de cap a
peus. Job, assegut a la cendra, s'anava gratant amb un
tros de terrissa."* (Job 2, 7-8)

Aragay reproduïx minuciosament aquest moment. El personatge es grata el cos amb el tros d'una olla típica de Breda que es troba trencada enmig del femer.

I si la idea del "dolor" esdevé un element clau de l'obra, no podem passar per alt, tampoc, un altre factor que Aragay esgrimeix, precisament, com el millor antídote en contra del sofriment, que és la dignitat humana. Si en el text bíblic Job combat la humiliació a través de la seva fe en Déu, Aragay ho fa des d'una posició de fermesa, d'integritat i de dignitat davant d'una situació hostil a la qual ell i totes les persones de la seva ideologia s'havien vist abocades. Aquesta "fe" o aquesta "integritat" funcionen, indistintament, com a tesi de fons en el text bíblic i en la pintura. La fe de Job, que ha passat de ser un home ric i poderós a ser un home pobre i desgraciat, abocat a la misèria i abatut per la malaltia i el dolor, el manté, malgrat tot, viu i esperançat. De la mateixa manera, la integritat i la dignitat humanes han de mantenir vives les conviccions d'Aragay davant la

provocació, davant l'adversitat i malgrat els moments de feblesa que pugin sorgir:

“La seva dona li deia:

- Encara et mantens ferm en la teva integritat? Malaeix Déu i mor d'una vegada!

Job li va respondre:

- Parles com qui no té seny. Acceptem els béns com un do de Déu, i no hem d'acceptar els mals?

Enmig de tot això Job no va pecar amb cap paraula.”

(Job 2, 9-10)

Els “amics” de Job tenien diverses procedències. Segons la Bíblia, Elifaz prové de Teman, Bildad és de Xúah, i Sofar de les terres de Naamà. L'artista, atent, pinta els tres visitants caracteritzats amb robes i ornaments ben diferenciats. Aquesta idea, de fet, és la mateixa que s'utilitza en la representació de les Epifanies. Els artistes que al llarg de la història de l'art han representat els tres savis o els tres reis adorant Jesús infant, a Betlem de Judea, ho han fet, també, amb la intenció de diferenciar els trets culturals dels distingits viatgers. Aragay, com és de suposar, tenia altres intencions.

Un dels elements que l'artista va utilitzar per ressaltar els trets identitaris de cada personatge van ser els barrets. Cadascun porta un barret diferent. Segons sembla¹⁴, en un principi, l'artista havia pintat el personatge central amb la boina vermella, pròpia dels falangistes, però al final (per por a la censura o a futures represàlies) va decidir pintar-la de color verd (val a dir, en aquest sentit, que en els primers apunts, el vermell de la sanguina és qui donava color a la boina d'aquest personatge). No seria agosarat, per tant, relacionar els tres visitants amb els poders fàctics del règim de Franco: la Falange (identificada amb el personatge de la boina), l'exèrcit (identificat amb el personatge malacarat, que es troba més a prop de l'espectador i que ha estat caracteritzat amb botes de muntar), i la pròpia església (que podríem relacionar amb el personatge del fons que ajunta les mans, les quals ens poden fer pensar en una posició orant). A través de les mirades inquisidores dels tres homes, hom pot intuir, sense massa esforç, la personalitat que s'amaga al darrera de cadascun d'ells. El personatge del mig (que hem relacionat amb la Falange) és portador de malícia, recel i desconfiança; el de la seva dreta (que hem relacionat amb l'església) transmet hipocresia, i el que hi ha en primer terme (i que hem relacionat amb l'exèrcit) interpel·la Job amb autoritat, hostilitat i menyspreu.

El pintor, a més, va reservar altres elements iconogràfics de signe reivindicatiu a la banda esquerra de la pintura, on hi ha el femer. Entre els objectes del femer hi trobem una ceba (indicativa del seu catalanisme), una olla trencada (típica del poble de Breda) i, enmig de totes les escombraries, la seva signatura. Tot allò que estima és, per tant, dins el “femer” del franquisme. Aquesta pintura devia ser molt important per a Aragay, ja que en la seva darrera malaltia, l'artista buscava i demanava que li portessin, precisament, la “Replica de Job” (una versió de dimensions més reduïdes), que havia pintat l'any 1967.

¹⁴ Testimoni oral de Marcel·lí Trunas segons una conversa mantinguda amb el propi artista.

Aquesta obra, per tot plegat (i amb totes la subtileteses que es vulguin considerar), aporta un element nou en la pintura d'Aragay: la reivindicació política. Si bé Aragay ja havia practicat la sàtira social i política a través dels dibuixos publicats a *Papitu*, *Picarol*, *Cuca Fera* o *Borinot* –dibuixos que ja estaven avesats a salvar les adversitats de la censura–, no tenim indicis clars que anteriorment Aragay utilitzés la pintura amb aquesta finalitat. Tanmateix, sí que ho havia fet per reivindicar els seus ideals estètics. A *Vacances*, per exemple, reivindicava la pervivència del Classicisme amb la representació d'un temple grec o d'uns cavalls que ens recordaven els del Partenó d'Atenes; de la mateixa manera que a través d'una motocicleta combatia el futurisme de Marinetti. Certament, si els ideals estètics d'Aragay havien trobat certa “cobertura” a través de la pintura, la qüestió política arribava (tímidament) després de rebre la sacsejada més dura de la seva vida. Val a dir que en alguns dels aiguaforts elaborats durant la Guerra Civil ja es detecta, pel que fa a l'àmbit sociomoral, cert posicionament en aquest sentit. Un exemple ben il·lustratiu el trobem a l'aiguafort titulat “Setmana Santa?” (també present a la mostra de 1949), on una parella de classe benestant surt de missa fent cas omís a la dona i l'infant que demanen caritat a la porta de l'església.

Entre els aiguaforts de nova creació, és fàcil trobar alguns treballs realitzats amb aquesta mateixa intenció, com és el cas de “Guerra i Pau” (fig. 13); com també hi ha altres treballs motivats per qüestions purament artístiques com “Abadia” (fig. 14). Amb tot, l'aiguafort on més clarament s'explicita l'esperit reivindicatiu d'Aragay és “Fantasia Apocalíptica” (fig. 19), una altra obra de temàtica bíblica realitzada, sens dubte, amb finalitats de denúncia social i política. El mateix artista, en un manuscrit inèdit titulat *Apocalipsi*¹⁵, explica els motius que el van portar a la creació d'aquesta obra.

Aragay fa una interpretació del “Llibre de l'Apocalipsi”, del Nou Testament, inspirat per un bombardeig que va tenir lloc a França, durant la segona Guerra Mundial. L'aiguafort representa amb fidelitat els diferents moments del relat bíblic i introdueix una escena devastadora de la guerra a la part inferior de la composició. Al centre, sota la imponent imatge de Crist amb l'espasa a la boca i entre els quatre genets, hi ha la Verge apocalíptica. La Verge, damunt la lluna, que representa el poble de Déu, infantia el Messies entre les forces del mal.

Segons el referit manuscrit, el dia 15 de setembre, de 1940, Josep Aragay es tobava al llit, escoltant la ràdio, convalescent d'una malaltia. Aragay havia sintonitzat una emissora francesa: “Aquí París!”, deia el locutor...

“Aquí París radiant de l'estand on ahir es produí el bombardeig més cruel de la història. L'espectacle que tinc davant dels ulls és simplement aterrador (...) Ningú que hagués conegut aquest barri abans del bombardeig ara el podria reconèixer. Tot ell és un munt de runes informes. Se senten encara en determinats indrets les veus de les víctimes sepultades que amb crits dolents manen socors des de les profunditats on han sigut

¹⁵ ARAGAY, Josep: *Apocalipsi*, manuscrit inèdit, de 16 pàgines, amb data del 15 de setembre de 1940. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

sepultades en vida. Davant del micròfon cinquanta taüts contenen altres víctimes d'aquesta catàstrofe inigualada (...) Els pares cerquen els fills, les mullers als marits, els fills als pares. En aquest mateix moment una dona jove amb un infant al braç s'acosta al tant més pròxim a n'aquest micròfon i esclata en un plor que parteix les entranyes (...) el nen que porta als braços comparteix amb ella aquest plor desenfrenat..."

La crònica del periodista francès (un xic sensacionalista) va impressionar Josep Aragay. L'aviació va bombardejar els voltants d'un barri industrial de París i més exactament els establiments industrials de la casa Renault. Aragay que escoltava la crònica en "directe" va escriure:

"Confesso que el locutor va saber treure tot el profit de la comanda que li era feta i aquell plor infantil va fer caure una llàgrima dels meus ulls a més de mil quilòmetres de distància. El locutor acostà de nou l'aparell i digué "em sento impotent per definir l'espectacle que tinc davant dels ulls. La meva emoció s'hi oposa. Això és senzillament apocalíptic". (...)
Apocalíptic. La paraula Apocalíptica s'ha pronunciat moltes vegades durant aquesta guerra. Apocalíptic! Apocalipsi! Roda la paraula per la meva subconsciència durant algunes hores i al capdevall vaig trobar-me amb la bíblia a la mà llegint el darrer llibre del Nou Testament."

Aquest episodi de la Segona Guerra Mundial va fer que Josep Aragay versionés els fets a través d'un aiguafort, prenent com a base aquest relat bíblic fascinant i misteriós. Aragay, en el seu treball, combina la literalitat del text amb la incorporació de certs elements de "collita pròpia". Entre els elements iconogràfics que Aragay pinta de forma literal trobem, a la part superior de l'obra, els vint-i-quatre ancians apocalíptics que, amb els seus mantells blancs representen les dotze tribus d'Israel i els dotze apòstols. A dreta i esquerra de la figura de Déu entronitzat, també hi trobem representats els àngels trompeters i les set torxes de foc que representen les comunitats cristianes de les set esglésies de l'Àsia Menor, a les quals es dirigeixen les cartes de la primera part de l'Apocalipsi: Efes, Esmirna, Pèrgam, Tiatira, Sardes, Filadèlfia i Laodicea:

"Al voltant del setial hi ha vint-i-quatre setials, on seuen uns ancians vestits amb mantells blancs, que duen corones d'or al cap. Del setial surten llamps, veus i trons, i davant el setial cremen set torxes de foc, que són els set esperits de Déu" (Ap 4,2-11)

La figura de Crist és representada en forma d'anyell i també com un ancià de cabells llargs i blancs ("... el seu cap i els seus cabells eren blancs igual que la llana blanca com neu; els seus ulls com una flama de foc;..."). Aquest ancià és representat, també segons el text, amb una espasa a la boca. Aragay també representa els quatre genets, identificats, tres d'ells, amb la guerra, la fam i la mort. El quart genet, de signe positiu, és el que lluitarà contra els altres tres i els vencerà. Entre les forces del mal, identificades amb els cavalls i els

respectius genets, hi trobem alguns dels elements “moderns” que Aragay incorpora a l’escena. Es tracta d’una sèrie de quatre avions que volen entre els cavalls. L’avió que vola al costat del genet que representa la mort, ha estat caracteritzat amb una esvàstica, gravada en una de les ales de l’aviació nazi. Amb aquesta simbologia, Aragay portava l’escena, clarament, al terreny polític.

La Verge Apocalíptica, amb el messies als braços, i envoltada per les forces del mal, ens pot fer pensar, també, en la dona i l’infant que ploraven desconsoladament davant del locutor de Ràdio París.

A la part inferior de la composició, hi trobem el “gran drac roig que té set caps i deu banyes”, i, com a fons, la imatge contemporània d’una ciutat (que pot ser París o qualsevol altra ciutat que hagi patit la devastació de la guerra) presa per les flames, la destrucció i les corredisses de la gent que fuig del desastre. A la banda dreta, Aragay hi representa, també, les set plagues d’Egipte (amb la representació de set figures femenines que les escampen), que van obrir als hebreus les portes de la llibertat.

Vers l’any 1960, Aragay va pintar un versió a l’oli de l’Apocalipsi, la qual cosa ens pot donar a entendre que aquesta obra tenia, també, un significat especial per l’artista.

11.3 L’artista oblidat

L’exposició va ser un fracàs. Les notes dominants, davant d’una mostra que passaria desapercebuda per la majoria dels barcelonins, van ser el silenci i la indiferència. Un parell de crítiques publicades al setmanari *Destino* a propòsit de la mostra i una altra ressenya apareguda a la publicació *Liceo* uns mesos després, es referien a Josep Aragay, sobretot, amb nostàlgia. Aragay era recordat, en general, com un artista del passat. De forma gairebé biogràfica es ressaltaven les antigues conquestes, i utilitzant els vells tòpics es recordava, encara, aquell home “profundamente apasionado por los ideales humanistas del Renacimiento”¹⁶. Així, en un article publicat a *Destino* el mateix dia de la inauguració de l’exposició, es recordava Aragay en aquests termes:¹⁷

“Pintor imbuido de pasión humanista, se inspiraba en los maestros italianos renacentistas y pintaba unas obras pletóricas de una clara serenidad mediterránea y de idealismo plástico, que revelaban una sólida ciencia pictórica, un don muy grande para componer, equilibrar, distribuir sabiamente formas y líneas, masas y volúmenes. Filósofo, meditaba sobre la posición del artista en el mundo y se lanzaba con un ardor y unas aptitudes inigualadas a cumplir los deberes de su conciencia artística en el mundo y se lanzaba con un ardor y unas aptitudes inigualadas a cumplir los deberes que su conciencia artística le imponía. Su programa era el más ambicioso que un artista ha propuesto en nuestro país.”

¹⁶ CORTÉS, Juan: “José Aragay”. Dins la secció: “Arte y Letras”, *Destino*, 4 de juny de 1949.

¹⁷ M. R.: “Una exposición de José Aragay”, dins la secció “Formas y Colores”. *Destino*, 28 de maig de 1949.

Juan Cortés, en una ressenya apareguda a *Liceo*, uns mesos després de la mostra, es referia a Aragay en termes semblants. L'autor parlava de "ese italianismo que aún gobierna sus pinceles". I, de fet, era cert, un italianisme estilísticament depurat i estilitzat, formalment compacte i concís, cercava, encara –malgrat el pas dels anys–, el seu lloc en un panorama artístic complicat, divers, heterogeni. Cortés, en aquest sentit, reivindica la pintura d'Aragay com un art de fidelitat a uns principis irrenunciables:¹⁸

"Muchas cosas han cambiado, ciertamente, desde que el artista –recién salido de la academia de Galí, donde tan preclaras vocaciones se estimularon– rompía sus primeras lanzas en pro de ese italianismo que aún gobierna sus pinceles. (...) Pero no era Aragay hombre para renegar de si mismo ni de aquello en que creyó. Como si el lapso transcurrido haya constado de unos pocos años y no de algunos lustros como fue, comparece a la palestra armado con las mismas armas y dando fe de todo lo contrario al anquilosamiento y a la reiteración de anteriores soluciones, depurada y robustecida su antigua concepción estilística, que nos viene hoy más ceñida, recordando el arabesco en zonas amplias y simples, de sólido trabazón y equilibrio."

A banda de la poca expectació que havia generat l'exposició i de les poques notes de reconeixement aparegudes a la premsa, cal parlar, a més, d'una mostra deficitària econòmicament. Obiols ja l'havia avisat:¹⁹ "La temporada no és que sigui per fer-se gaires il·lusions en el que fa a resultats econòmics. Els col·leccionistes i compradors van molt desorientats i tots gemeguen que no hi ha diners." Tot plegat va fer que Aragay tornés a Breda desconcertat: "Jo esperava empentes, discussions, insults (...) ho esperava tot menys aquest clima d'indiferència amb que els bons barcelonins acolliren la meua pintura actual. I lo lamentable no es que això m'hagi desanimat sinó que m'ha deixat amb un pam de nas com al pelotari que tira la pilota a la paret esperant el rebot i veu decebut com la pilota no li torna a les mans", li confessava a Francesc Pujols en una carta²⁰ del mes d'agost de 1949, tot valorant els resultats l'exposició. De fet, les úniques mostres de suport havien arribat de vells amics i companys com ara el poema d'homenatge que havia escrit Josep M. López Picó a propòsit de l'esdeveniment:²¹

Avui com sempre i, com de lluny, d'a prop,
el vostre alè pren mida a la tiara
del crec en Déu damunt femer de Job,
Roma de sempre, que corona l'ara.

Grandeses immortals a les envistes
del vostre esguard ambicions del fur
suprem d'aplecs de l'art i dels artistes
la cúpula demenen a l'atzur.

¹⁸ CORTÉS, Juan: "José Aragay". Dins la secció: "El arte por Juan Cortés", *Liceo*, setembre de 1949.

¹⁹ Carta de Josep Obiols a Josep Aragay. Barcelona, 7 de març de 1949.

²⁰ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 29 d'agost de 1949.

²¹ PICÓ, Josep M.: "Salutació d'Homenatge". "Amb motiu d'una Exposició a les Galeries Syra. Maig-Juny de 1949."

Bota ferrada, peregrí d'Itàlia,
pedres sobreres d'arcs us són clofolles
Als camins dels pinzells de vostre esplai

i se us irisen, Josep Aragay,
sorrisos franciscans a les bombolles
d'un vol com de petjades de sandàlia.

I si López Picó honorava Aragay amb un poema, Francesc Pujols l'intentava obsequiar amb un article que seria publicat a *Destino*, mig any després de l'exposició. Francesc Pujols –després de molts anys de no escriure res sobre Aragay– es referia, precisament, a l'injust silenci que havia envoltat la mostra de les “Galerías Syra”.²²

“Aquellos años silenciosos como la pintura, arte del silencio que se expresa con signos como los mudos, produjeron la obra expuesta el mes de mayo de esta última primavera en las Galerías Syra.

El esfuerzo de Aragay produjo el mismo silencio con que fue producido. Los mismos que gritan contra el surrealismo, el primitivismo y el cubismo, callaron ante el pintor que levantándose contra estas escuelas dedicó la plenitud de sus años a volver el arte a la vida que ha perdido en nuestros tiempos científicos, haciéndole retroceder a la Italia del cuatrocientos, considerada por muchos como el equilibrio definitivo entre el primitivo y el renacimiento, que con Rafael nos llevó a la perfección de la forma, que después tenía que ser tan fatal al arte vitalista, como el Greco y Velázquez, percusores de Goya. El *ritorniamo a l'antico* de Aragay no convenció ni a los mismos que lo desean.”

Francesc Pujols, que havia aixecat l'estendard de l'italianisme cultural – juntament amb Aragay, amb D'Ors i amb tants d'altres– lamentava profundament que aquell artista que encara defensava els vells propòsits fos ignorat i oblidat. Pujols, que no s'explicava la indiferència de l'opinió pública i de la crítica, obria un interrogant al respecte.²³

“¿Como se explica que una serie de obras de arte hayan pasado inadvertidas en una ciudad hirviente de arte, donde todas las manifestaciones se comentan continuamente? Si es que se trata de revitalizar el arte, nadie puede negar que Aragay lo consigue de manera completa, como en las obras de toda su vida.”

Paradoxalment, però, cal dir que Francesc Pujols no havia visitat l'exposició. Tal com li explicarà per carta a Aragay, el seu delicat estat de salut no li ho havia permès. Josep Aragay, en una altra carta del mes de juny, lamenta aquest fet:²⁴ “Va saberme pero molt greu no tenirvos una estona davant de les pintures per a observar d'aprop les reaccions que la meva intencio pictorica hauria pogut produirvos ja que considero la vostra sensibilitat artistica una de les escasses pedres de toc de que un hom pot fiarse en aquest desventurat mon de mones a que ens te condemnat el desori actual.”

²² PUJOLS, Francisco de Asís: “José Aragay”. *Destino*, 5 de novembre de 1949.

²³ PUJOLS, Francisco de Asís: “José Aragay”. *Destino*, 5 de novembre de 1949.

²⁴ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 21 de juny de 1949.

Des que l'artista es va instal·lar a Breda, la relació entre Pujols i Aragay havia estat gairebé inexistent (i d'això ja feia més de vint-i-cinc anys). Així i tot, malgrat el pas dels anys i la distància que separava la casa del carrer Nou de Breda i la Torre de les Hores de Martorell, el nivell d'admiració i de respecte que existia entre els dos homes continuava intacte, com si els temps no hagués passat. La "resurrecció" del defensor incondicional d'Aragay havia estat, sens dubte, la millor notícia per a l'artista. Pujols, desacomplexadament, havia estat capaç d'escriure un article reivindicant la figura d'Aragay sense ni tan sols haver vist l'exposició. Molt abans que l'article aparegués publicat, Pujols ja s'havia afanyat a enviar unes lletres d'elogi a Aragay (en una carta que no es conserva). El suport incondicional de Pujols (no sabem en quins termes) havia estat molt ben rebut per l'artista:²⁵ "és la única recompensa que he rebut que'm compensi de l'esforç acomplert d'aquests darrers temps en el silenci, la soledat, la quietut i que culminaren en la meua darrera exposició a la SYRA durant la qual continuaren el silenci, la soledat, la quietut en tot allò que ells poden tenir d'enutjós i sense cap dels naturals encisos que els envolten i que només nosaltres, els solitaris, som capassos de comprendre. Es curios que vos a tanta distancia i com aquell qui diu d'oïda hagueu pogut seguirme i hagueu pogut parlar en forma que a mi pogués impressionarme. No'm refereixo es clar als vostres elogis, sempre exessivament desorvitats i generosos quan es tracta de mi i de la meua obra. Pero si que comprenc en el fons de les vostres paraules hi ha un xic de l'emoció que jo voldria haber proporcionat a molts sense haver ho aconseguit. I es amic Pujols que les vostres paraules tenen fons (...) No podeu imaginarvos com lamento que vos no fossiu aprop meu a la SYRA per ajudarme a veure els meus cuadros els quals se m'esfumen un xic darrera de la meua paternitat. Hi habia, hi ha en la meua pintura actual un esforç tan exasperat per dirho en una paraula que les vint i dues pintures eren molt difícils d'acoblar. Hi habia la lluita de molts dies els enganys i els desenganys de molts dies i casi arrivare a dirvos les llagrimas de molts moments infelissos."

Fos com fos, Aragay havia fracassat a Barcelona. Recuperem, en aquest sentit, l'interrogant que obria Francesc Pujols en el seu article i intentem-lo contestar: "¿Como se explica que una serie de obras de arte hayan pasado inadvertidas en una ciudad hirviente de arte, donde todas las manifestaciones se comentan continuamente?". Tal com ja hem anat apuntant, doncs, els motius de la desfeta són diversos. D'entrada, com reconeixia, amb bon criteri, Marcel·lí Trunas: "Aragay no havia abandonat ni un sol dels seus criteris sobre la pintura i no va fer cap concessió a la que era d'actualitat"²⁶. Certament, l'artista continuava defensant els mateixos criteris estètics que trenta anys abans i no semblava disposat a esmenar-los ni a explorar (a cap preu) altres formes d'expressió. Aquest fet, davant del panorama artístic imperant, fa que Aragay retorni a la palestra, si més no, amb el peu canviat. Rondant la seixantena i absent durant tants anys de les sales d'exposicions, Aragay es trobava, a més, allunyat dels corrents d'opinió. Les dificultats per exposar i la seva condició de "desafecto" tampoc no l'ajurarien gens a obir-se pas en el camí complex i difícil de la creació artística. Per tot plegat, hem de parlar d'Aragay, l'any 1949, com un artista oblidat artísticament i aïllat socialment.

²⁵ Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 29 d'agost de 1949.

²⁶ TRUNAS, M.; NASPLEDA, J.: "Josep Aragay. Notes per a una biografia" dins de *Josep Aragay, Pintura Bíblica*. Ed. Parròquia de Breda, Palahí Arts Gràfiques, S.C., Primera Edició, octubre 1991, pàg.28.

Aquesta darrera consideració és posada de manifest pel mateix Marcel·lí Trunas –gran amic d’Aragay durant els seus darrers vint-i-cinc anys–, en un episodi local però molt il·lustratiu en aquest sentit. El testimoni de Trunas posa en evidència que l’aïllament del pintor va més enllà de la pròpia activitat artística. Aragay continuava en el punt de mira del franquisme. Així ho explicava Trunas (sastre de professió) a partir d’una experiència personal amb el pintor, quan l’any 1948, a punt d’inaugurar una sastreria a Breda, volia decorar l’aparador amb obres de Josep Aragay:²⁷

“Volia unes peces de ceràmica que ell anava venent de la seva producció anterior i uns aiguaforts (...) Quan va saber que ho volia per decorar una botiga que obriria al carrer de Sant Josep, va mirar-me encuriolit, sense dir-me res. Més endavant em digué que vaig ésser molt atrevit per haver omplert “d’Aragays” un establiment públic.”

La davallada d’Aragay, doncs, és deguda a la suma de tota aquesta sèrie de circumstàncies encadenades. I en un acte de sinceritat, caldria, també, considerar molt seriosament la qualitat de la seva pintura que –tot i admetent que això respon a criteris objectius i sempre discutibles– anava perdent el traç, el vigor, l’empremta i la força que l’havien caracteritzat. Tot plegat augurava un futur difícil i amb pocs èxits; com així va ser.

L’esforç i les dificultats que havia hagut de vèncer per fer possible aquella exposició –després de tants anys de silenci– havien servit de ben poca cosa. I és per aquest motiu que Francesc Pujols, en un acte de solidaritat, de sinceritat, de convenciment i de justícia, s’inventava un article per demanar a crits el reconeixement públic d’Aragay i la seva obra. En l’article publicat a *Destino*, Pujols va arribar a dir: “si ahora que de vitalizar el arte se trata, como decíamos en nuestro próximo pasado, nos preguntasen quien es hoy por hoy, entre nosotros el pintor de mayor potencial de vida artística diríamos que es José Aragay”. En aquest mateix article, i posant com a exemple de la seva obra l’aiguafort de 1940, titulat *Fantasia Apocalíptica*, Pujols adverteix que Aragay “ha tornat a aparèixer”:²⁸

“La fantasía apocalíptica, aguafuerte del año 1940, nos transporta a las Edades en que el arte tenía toda la potencia vital deseable. Ni el surrealismo, ni el primitivismo, ni el cubismo, con sus fórmulas desconcertantes, han llegado a una mayor expresión de vitalismo y, no obstante, ya nadie se acuerda de que el desaparecido Aragay haya vuelto a aparecer”.

Francesc Pujols clamava en el desert. Aragay era història. Fins al 1961 –dotze anys després–, Josep Aragay no tornaria a organitzar una exposició monogràfica.

²⁷ TRUNAS, M.; NASPLEDA, J.: “Josep Aragay. Notes per a una biografia” dins de *Josep Aragay, Pintura Bíblica*. Ed. Parròquia de Breda, Palahí Arts Gràfiques, S.C., Primera Edició, octubre 1991, pàg.27.

²⁸ PUJOLS, Francisco de Asís: “José Aragay”. *Destino*, 5 de novembre de 1949.

11.4- Temps de silenci

La dècada de 1950 és la menys prolífica de l'artista. És l'etapa de la seva jubilació, una "jubilació" que arriba, més que a causa de l'edat, per les fatals circumstàncies personals, socials i artístiques que envolten la seva vida en aquells anys difícils i hostils de la dictadura. Després de la desfeta de la darrera exposició –i vist el panorama–, Aragay és conscient que ja no és podrà dedicar professionalment a la pintura. La minsa producció artística d'aquells anys ens fa pensar, doncs, en un Aragay desanimat, desorientat, completament separat del panorama artístic barceloní i convertit, pràcticament, en un pintor *amateur*. El seu cartell com a artista havia minvat tant que en les poques mostres col·lectives²⁹ on aconseguia exposar la seva obra era relegada a un espai secundari o marginal. Així ho explicava a Carles Riba en una carta de 1951:³⁰

"Dies enrera vaig esser a Barcelona (...) tenia tantes coses retrasades per aci que no vaig ferne cap mes que les indispensables que com ja sabeu sempre son les mes desplaents, entre elles la visita a l'exposicio on se m'honora amb un petit espai solitari darrera d'una porta molt en consonancia amb la meva posicio artistica i sobretot social, al marge per no dir a la cuneta. No aspirava realment a altra cosa en aquesta trista exposicio que considero com la mes gran ignominia caiguda sobre la nostra ciutat natal des de que varem neixerhi."

Va ser aleshores, el 1951, quan Teresa Solà va ser rehabilitada del magisteri i destinada a Sant Antoni de Vilamajor, on exerciria fins al 1957, l'any de la seva jubilació. Com ja hem explicat, la mestra viatjava cada dia (com podia) de Breda a Sant Antoni, tot i que durant alguns hiverns el matrimoni es va instal·lar a la casa habilitada per als mestres en aquella població. Allà és on la parella va residir els darrers dos anys de servei de la mestra. Algunes de les pintures d'aquesta etapa estaran ambientades en aquest petit municipi del Vallès Oriental. Retirat de tota activitat, doncs, el ritme familiar el marcava Teresa Solà tot vetllant la prompta jubilació. El propi Aragay qualifica la seva vida com una "existència ostracista", l'expressió més definidora d'aquell qui resta immers en una vida sense futur, sense il·lusió, sense esperança; on ja nomès hi ha lloc per a la indignació, les lamentacions i la nostalgia dels temps passats.³¹

"A la meva muller l'han reincorporada a la carrera del magisteri i es clar cal pensar en la jubilacio. Ja no podem pensar en gaire mes cosa que les jubilacions (...) Aixi doncs em teniu d'Herodes a Pilats entre Breda i Sant Antoni de Vilamajor on la meva dona regenta la escola fent un xic mes moguda la meva existencia ostracista amb unes ganas enormes de xerrar, de despotricar,

²⁹ Certament, la presència d'Aragay a les exposicions col·lectives organitzades aquells anys va ser, gairebé, inexistent. Abans de la mostra de 1949, celebrada a les Galeries SYRA, havia participat en una exposició col·lectiva impulsada pel Foment de les Arts Decoratives (inaugurada el 3 de maig de 1949), animat pel seu amic orfebre, Ramon Sunyer. L'any 1954 va participar –sense pena ni glòria– a la "II Bienal Hispanoamericana del Arte" que es celebrava a La Habana. En aquesta exposició de gran format hi va aportar, únicament, dues peces de ceràmica, ja que li fou refusada una pintura. Val a dir, en aquest sentit, que en una carta de 15 de novembre de 1953, el "Secretario General Delegado de la Bienal Hispanoamericana de Arte", Joan Ramon Masoliver aclaria a Aragay que la pintura no havia estat apartada de la mostra per raons de qualitat. Segons sembla, doncs, cada artista podia concórrer en una única disciplina i Aragay ho va fer (obeïnt els criteris de l'organització) a la secció de ceràmica.

³⁰ Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 5 de novembre de 1951.

³¹ Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 5 de novembre de 1951.

de protestar i d'expandir als quatre vents la meva indignació illimitada al contemplar la nostra nau enfangada fins a la bandera.”

En aquells anys, la posició d'Aragay davant del panorama artístic català (i no cal dir el polític) és la d'aquell que ha renunciat a la lliuta, que veu com el temps se li ha escapat de les mans i viu el present com un simple espectador:³²

“Jo mateix ceramista jubilat em miro desde el marge com evoluciona la ceràmica cap a la puresa absoluta sense veleïtats pictòriques ni escultòriques cercant en la matèria l'essència material de la vida segons sembla cada vegada més materialista.”

Els dissenys de l'art modern són vistos amb recel per Aragay, com també ho seran per tants altres artistes i intel·lectuals de la seva corda que, donades les circumstàncies, han cercat un refugi en el passat. Les cartes creuades entre Francesc Pujols i Josep Aragay, durant la dècada dels cinquanta, confirmen aquesta percepció: “L'agonia de l'art modern, que no és més que la degeneració del antic ha aconseguit ofegar un món artístic com el que vos porteu a dintre”³³, li deia Pujols a Aragay en una carta de 1954.

En una carta anterior, Francesc Pujols ja havia expressat la seva opinió i la seva preocupació en referir-se al panorama artístic del moment. Pujols, davant d'un aiguafort que Aragay li havia enviat com a felicitació de Nadal³⁴, lamenta l'oblit, la frustració i el nivell d'incomprensió que havia patit el seu admirat amic i artista de l'ànima. Amb la idea que al darrer d'ells ja no hi ha ningú, Pujols –en sintonia amb allò que pensa Aragay– desautoritza sistemàticament les propostes de l'art modern:³⁵

“No podeu pensar com he meditat davant d'aquell dibuix sortit d'un dels més grans dibuixants dels nostres temps completament desconegut de les actuals generacions. La meua obsessió de que l'art, poesia, música i pintura ha complert la seva missió en la història de la humanitat se m'aferra cada vegada més. Quan un artista com vos dona la forma i la vida identificades en una sola visió la gent s'en aparten. Volen la forma sense la vida o la vida sense la forma. Tant l'una com l'altra suposen la mort de l'art.”

En qüestions d'art, Pujols manté fermes els criteris estètics que tants anys enrera havia defensat a capa i espasa al costat d'Aragay. Pujols no es treu del cap que un artista amb el potencial d'Aragay resti oblidat, silenciats i arraconat a Breda mentre que a d'altres (com Josep Sert) els són encarregades obres de significativa importància. Pujols plany una vegada i una altra la humiliant situació d'aquell artista aïllat pel franquisme i atropellat pel tren de la modernitat:³⁶

³² Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 5 de novembre de 1951.

³³ Carta de Francesc Pujols a Josep Aragay. Martorell, 20 de desembre de 1954.

³⁴ Cada any, per Nadal, Aragay enviava felicitació, en forma de petit gravat, als seus amics. Els aiguafortos nadalencs, amb una al·legoria de l'any que s'acabava i l'any que s'encetava, eren molt esperats. Les cartes dels mesos de desembre i gener que Aragay creua amb Riba, Obiols, Pujols i tots els altres, són plenes de referències i elogis a les peculiars felicitacions de l'artista.

³⁵ Carta de Francesc Pujols a Josep Aragay. Martorell, 9 de gener de 1952.

³⁶ Carta de Francesc Pujols a Josep Aragay. Martorell, 20 de desembre de 1954.

“Quantes vegades, gegantí Aragay, en les meves hores de repòs que em deixa el meu treball, recordo aquelles passades junts projectant amb mes coneixement de la realitat que els altres, l’obra que vos farieu. La meva fantasia de poeta imaginava edificis plens de grandesa, que vos omplirieu de pintures murals al fresc, rajant del dalt a baix, que haurien meravellat al mon.

Això aleshores, Aragay, ho veia tan factible com ho veig ara, perque en vos hi havia, hi ha i haura fins que us moriu el geni per ferho.

Perque això no s’ha fet? Perque un imbècil com en Sert ha pogut pintar una catedral innoble com la de Vic! amb teles empastades a la paret com els cartells dels *toros* i vos us haveu quedat arreconat a Breda? Aquí hi ha un misteri que jo, arreconat com vos a Martorell, esbrinaré un dia o altre.”

“Vell, malalt i trist” –tal com diu–, Pujols s’adreça a Aragay amb nostàlgia, amb recança, pres per un sentiment de derrota i conscient de la frustració de tants projectes visionaris que havien imaginat plegats. Era aquest, de fet, el sentiment de molts homes que fins no fa tants anys formaven part del nucli dur de la intel·lectualitat catalana i que el fatal desenllaç de la guerra havia relegat al més complet ostracisme. Els queda poc més que un camí fressat pels records i la memòria afable dels vells amics i companys.³⁷

“Quantes vegades genial Aragay penso en aquelles parets d’aquells grans edificis que vos i jo somniavem com si ja els veiessim fets on vos tenieu d’extendre la riquesa dels vostres frescs pels que havieu nascut. En Nogués i l’Humbert us haurien secundat i avui la nostra ciutat tindria grans visions per ofrenar al mon.”

Malauradament, tal com deia el mateix Pujols, “ara no es temps de sortir de casa” i va ser això, precisament, el que va fer Aragay fins al final de la seva vida: quedar-se a casa. La nostàlgia i el desànim són, a partir d’ara, les notes dominants: “cada dia mes anem vivint de records més que d’esperances”³⁸, li deia Aragay a Carles Riba en una carta de 1952. I és que, almenys per a Aragay, en aquell ambient hostil, en aquella “societat de renegats”, s’havien acabat les oportunitats. Així ho expressava –amb solidària indignació– en una altra carta adreçada a Riba:³⁹

“Jo no se com marxen les coses per aci perque visc als llims pero no em costa gens d’imaginar que teniu tota la rao de queixarvos. Es una mala admosfera la que ens ha tocat de respirar a vos i a mi i a qualsegulla altre persona decent que vulgui ferse una vida amb una mica d’esperit en una societat de renegats com la nostra en que res no val si no es l’estraperlo.”

11.5 L’Aragay inèdit

Durant aquests anys de silenci la presència pública de l’artista va ser, a tots nivells, inexistent. A banda de la seva pràctica artística, Aragay va dedicar moltes hores a l’escriptura. De fet, Josep Aragay mai no havia deixat d’escriure,

³⁷ Carta de Francesc Pujols a Josep Aragay. Martorell, 21 de desembre de 1952.

³⁸ Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 26 de setembre de 1952.

³⁹ Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 23 d’octubre de 1952.

malgrat que els seus textos o poemes no haguessin de ser publicats. A l'arxiu del Museu Municipal Josep Aragay de Breda, es conserven alguns d'aquests textos i relats inèdits, alguns dels quals –com el famós diari de viatge a Itàlia (1916-1917)– tenen un pes rellevant en l'àmbit de la creació artística, mentre que alguns d'altres estan concebuts amb finalitats poètiques i literàries o, simplement, de lleure.

L'aventura poètica d'Aragay, doncs, no havia quedat aturada a *Itàlia* (1918), ja que, d'aleshores ençà, foren diversos els "intents" fets en aquest camp. Val a dir que en el museu de Breda es conserven més de setanta poesies inèdites d'Aragay. Cap d'aquests poemes no està datat, tot i que, probablement, molts d'ells formen part del recull titulat *Planys, cançons i esplais*, en el qual treballava l'any 1934 i que no va arribar a veure la llum. La temàtica d'aquests poemes és diversa. Hi ha poesies de caràcter humorístic ("Don Joan", "Cançó nocturna", "Extremistes"...), religiós ("Cant de Pasqua", "Al·leluia Pasqual", "Santa Llúcia"...), políticoreivindicatiu ("Estrofas imperiales", "La cruz, la espada, la hoz y el martillo"...), amorós ("Teresa", "Amor"...), intimista ("Càstig", "Encís", "Inhibició", "Somni", "Orgull"...), o paisatgístic ("Maror", "Gènova", "El campanar romànic", "El castell", "Cançó de poble"...). Tots els poemes són escrits en català excepte els sis de sàtira política que van ser fets en castellà, sota el pseudònim de "Conde Nado". El contingut d'aquests sis poemes en castellà i el joc de paraules que proposa en el pseudònim indica que van ser escrits a les primeries dels anys quaranta, poc després de sortir de la presó.

Pel que fa a l'obra inèdita en prosa, hi ha diversos relats dedicats a *La vila H* que, llegides les descripcions i vistos els personatges, és fàcil deduir que es tracta de la vila de Breda. Hi podem trobar des de les desventures d'una família del poble fins als episodis més pintorescos que marcaven la vida social bredenca, transcorreguts, segons el context, des d'abans de la dècada de 1920. Alguns d'aquests episodis carreguen contra la situació social, laboral i política del municipi. Recordem, en aquest sentit, el retrat que feia dels tres alcaldes cacics de Breda (anterior a la República), episodi que ja hem tractat degudament en el capítol anterior. Un dels textos més interessants, enfocat en aquesta mateixa direcció, és el que Aragay dedica a uns altres tres personatges que, instats pel govern, s'havien desplaçat a Breda amb la finalitat d'emetre diferents informes relacionats amb la situació cultural, educativa i laboral del municipi. Un d'ells, l'historiador Francesc Montsalvatge, prenia nota del patrimoni històric i artístic de Breda, malmès i expoliat d'ençà de la desamortització, i completament menystingut i oblidat per la població i per les autoritats competents:

"Montsalvatge cercà i recercà, seguí i resseguí, de portal en portal furgant per tots els racons i sempre el mateix; capitells esberlats, imatges mutilades, trossos de columna que servien de guarda roda i a tot arreu com una pruija insana la destrucció i el desgavell (...) Montsalvatge anà de la rectoria a l'alcaldia i d'una casa a l'altra i protestà a tot arreu amb tota la indignació que la contemplació de tots els desastres li havia produït. Quan l'historiador partí de la

vila H amb el cor oprimat comprenqué que havia perdut el temps.”

Don Cipriano Ordóñez Fernández de la Mata, inspector de “Primera Ensenyança” havia d’informar de la precarietat de les instal·lacions escolars i de les condicions infrahumanes en què eren escolaritzats els infants de Breda:

“... comprenqué d’una sola ullada el calvari que havia d’ésser per la mestra titular de tal instal·lació l’exercici ingrati i penós del seu ministeri. El local era obscur i insuficient i la matrícula era excessiva, el material era detestable, la higiene nula. Allà apilotades vuitanta criatures aprenien de llegir i d’escriure i aquella bona dama aconseguia el miracle de lliurar de l’analfavetisme a tota una generació de donzelles no se sabia per quina extranya habilitat.”

El tercer personatge, un inspector de treball, era l’enginyer que havia d’emetre informe sobre la situació, no menys precària, en la qual treballaven els ollers i els altres professionals del poble. Si bé de l’activitat terrissarie en fa una extensa i acurada explicació, és especialment significatiu el testimoni que deixa apuntat Aragay quan parla d’un dels dos molins que aleshores restaven actius a Breda. Hi havia, doncs, un molí blader (utilitzat per moldre el gra i fer-ne la farina) i un segon molí per moldre la galena i el quars que consumien els ollers per a la preparació del vernís. Les condicions de treball de les persones que treballaven en aquest segon molí són aterridores:

“Aquesta instal·lació miserable i rudimentària tenia un no se que d’adust i terrorífic. La reixa de ferro, els claus de la porta, la faç trista i cansada del mosso que alimentava les moles, la finestra esquifida que mirava les aigües de la bassa cap a tramontana, el tuf de sofre de la galena, la fama, la fama trista del lloc.

Quan jo era petit la meva mare m’havia ensenyat de taparme la boca amb el mocador de butxaca quan passava al davant d’aquesta porta sinistra.

Al cantó de la plaça sota la finestra reixada, el mosso del molí assegut a la vorera meditava segurament la trista sort del seu esdevenidor compromès. No es que hagués venut l’ànima al diable. Havia, però, venut el seu cos, el seu cor, els seus pulmons i les seves tripes. Els mossos d’aquell molí diabòlic començaven escopint negre i acabaven escopint vermell. La silicosis i el saturnisme, la silice i el plom en una diabòlica combinació destruien la salut i la vida de l’home més robust en quatre en cinc o en sis anyades segons la còrpora de la víctima. Era la llei. Algú o altre ho havia de fer. Calia que algú es sacrificués perquè els altres poguessin viure, poguessin treballar, poguessin, i això era el pitjor, enriquirse.”

No és estrany –vista la diagnosi municipal– que Aragay, durant els anys trenta, decidís implicar-se en la política local, treballant, com ja hem vist, a favor de la cultura, del patrimoni històric i artístic i en la construcció d'un nou grup escolar.

A la dècada dels cinquanta, Aragay va escriure dues novel·les curtes, *Los ojos de Marta* (de 89 quartilles mecanografiades) i *El reclinatorio* (de 50 quartilles mecanografiades). Ambdues obres van ser escrites en castellà, la qual cosa indica que, molt probablement, no perdia l'esperança de veure-les publicades. La història que Aragay explica a *Los ojos de Marta* vol ser, més enllà de les peripècies del propi argument, una invitació a la reflexió artística. L'autor posa damunt la taula els motius i el cúmul de casualitats o de circumstàncies que poden conduir un pintor de l'absoluta frustració a la coronació de l'èxit. El relat ens fa pensar, inevitablement, en la posició artística del propi autor, envoltada de desenganys, però amb l'esperança que algun dia, qui sap, potser la seva obra serà rescatada de l'oblit com així ha passat amb tants artistes al llarg de la història de l'art.

El relat explica l'experiència d'un jove de família benestant, culte, amb estudis i sensible al món de l'art, que té com a veí un vell pintor incomprès i fracassat artísticament. Aquest veí, sens dubte, és presentat com una mena d'encarnació del propi autor: *“se trataba de un pintor encerrado en su mundo, aferrado a sus colores y a sus pinceles, incomprendido de todos”*.

Aragay, doncs, utilitza el recurs del pintor isolat, ignorat i oblidat per explicar, d'alguna manera, la pròpia situació personal davant d'un món que no és el seu, davant d'una societat que l'ha aïllat dels designis col·lectius:

“Nos preguntábamos, me preguntaba yo, cómo era posible para un hombre vivir al margen de una sociedad que lo arrastraba todo por el cauce trillado de sus leyes, de sus modas, de sus gustos o de sus placeres, para encerrarse dentro de los muros de la incomprensión de los demás y seguir unos caminos sin trillar, hacia unos ideales desconocidos de su sociedad.”

Es tracta d'un artista que, segons sembla, està fora del seu temps però d'acord amb la història. El discurs no és nou. És la reivindicació de l'obra que perdura més enllà de les modes o les noves tendències; és l'obra eterna, és l'obra clàssica:

*“Pero el caso evidente era que mi amigo era un viejo terriblemente pasado de moda (...) Mi amigo, el viejo, me decía:
–Desconfie del tiempo que pasa; lo que realmente interesa es la posteridad; es el salto por encima del presente, hacia el futuro; es el diálogo con los que aún no han nacido; es la Gloria.”*

La situació atípica del pintor del relat coincideix, per tant, amb el dissortat present de l'autor. Els fracassos del protagonista són els seus fracassos:

“... sus obras seran expuestas en lugares secundarios, detras de las puertas, en lugares oscuros, en las salas del crimen, como dicen ellos, los artistas, en su léxico castizo. En las crónicas, su obra, su nombre eran olvidados.”

Josep Aragay, doncs, sota la màscara d'Isaías Silvano (que és com es diu el pintor en qüestió), es proposa analitzar, de forma més o menys objectiva, els motius que l'han abocat a l'actual situació d'incomprensió. La reflexió no és fàcil. El fet de plantejar les causes del propi fracàs és, sens dutbe, una decisió desagradada, difícil, incòmoda. Així i tot, si bé no farà cap menció significativa a la qualitat ni a la tècnica del seu compendi artístic, sí que admetrà obertament que la seva obra –coherent amb el propi ideari– no està en sintonia amb els temps que corren:

“He fracasado otra vez, y lo peor es que mi fracaso no tiene remedio, porque no puedo entender los motivos. Me falla el diagnóstico. Temo que estoy perdiendo el tiempo. Mi tiempo. Es más: temo que mi tiempo sea un desconocido para mí.”

Un dels moments més sorprenents de la narració, més enllà de la qüestió estrictament artística, és la reacció del poble davant la mort del pintor. Sembla talment com si Aragay –sota la perspectiva d'un autèntic visionari i amb la percepció d'aquell que coneix l'essència més pregona de la psicologia humana– s'imagini el pròpi enterrament. De fet, si fem cas dels nombrosos testimonis que van dir el darrer adéu a Aragay –que va morir vint anys més tard d'escriure aquesta novel·la–, l'episodi se'ns presenta com una prefiguració de les sensacions que va desvetllar, realment, el seu funeral:

“Su muerte había sido muy sentida en el pueblo y su entierro había constituido una verdadera solemnidad. La gente en masa había acompañado al difunto hasta el cementerio, y no faltaron lágrimas para este verdadero príncipe de los engaños, para quien la vida había tenido tan escasas complacencias. El pueblo en masa, hombres y mujeres, acompañó a este hombre hasta el sepulcro, impulsado por este presentimiento que tienen las masas para estimar lo que no comprenden, un poco por puro instinto sentimental y mucho por curiosidad hacia todo lo que tiene algo de excepcional.”

Amb tot, el desenllaç de la novel·la comença després de la mort d'Isaías Silvano. Per una sèrie de circumstàncies, la família del jove veí, interessat per les coses d'art (que és el narrador de la història, en primera persona), hereta la casa de l'artista i amb ella la seva obra. És, precisament, davant les pintures del difunt quan sorgeixen els dubtes i es plantegen des de diferents punts de vista quins són els criteris objectius que cal utilitzar per discernir si una obra és o no és de qualitat. I és aleshores quan apareixen els tòpics, les divagacions, les percepcions més assenyades o les posicions més estúpides. Tal com

s'estableix en el següent diàleg –protagonitzat pel jove veí i un antiquari–, “res en el món és tan elàstic com el valor d'una pintura”:

“... el nudo gordiano de la cuestión que tenía entre manos, estaba en la valoración de la obra del pintor. Antes de llegar a esta conclusión había consultado con personas que presumían de inteligentes y aún con otras especializadas en esta clase de negocios. En conjunto, sus opiniones no tenían nada de común. Muchos se limitaban a leer la firma, los demás se encogían de hombros, alguno de rascaba la calva bajo el sombrero, y el más elocuente y decidido, me dijo:

-Siento mucho tener que desilusionarle; a mi modesto entender estos cuadros no valen nada. És inútil que Vd. intente venderlos. En arte no hay términos medios. O mucho, o nada. Y este es el caso de los cuadros que tenemos delante. Estos para el público, para el gran público, no tienen valor alguno. No son bonitos. Su firma es la de un perfecto desconocido. Su aspecto es áspero, atroz, desagradable, y en vez de ser decorativos tienden a llenarnos de preocupaciones. Créame Vd., claro está que si hubiera algún loco que dijera que son obras originales, quizá no faltarían locos para creerlo porque, a fin de cuentas, nada en el mundo es tan elástico como el valor de una pintura. Pero, claro está, en el mundo de las personas razonables, en nuestro mundo, en el suyo y en el mío, esto es sencillamente extravagante.

-¿Extravagante u original?, le dije.

-¿No es la misma cosa? No da lo mismo?, me contestó.

-A mi entender la originalidad tiene mucho valor; es lo que se busca.

-Pero si se busca lo original y se halla solamente lo extravagante hay peligro de no ser comprendido y quizá desagradable, como en el caso de que estamos hablando...”

Amb l'arribada al poble d'un marxant d'art holandès i la seva filla Marta es dissipen el dubtes. Fascinats pel magnífic llegat que tenen al davant, faran l'impossible per restaurar la memòria del vell pintor i donar a conèixer la seva obra al món. La casa de l'artista es converteix ben aviat en museu i la seva pintura serà admirada arreu gràcies a la promoció que en fa el marxant estranger i la seva filla d'ulls blaus. S'escriuen llibres i articles, arriben premis a títol pòstum; el reconeixement arriba tard, però arriba. Qui sap si era així com Aragay imaginava el seu pervindre. De moment, tal com li havia succeït al personatge de ficció, el destí ha volgut que Aragay tingués un museu a Breda, poc després de la seva mort. El reconeixement d'Aragay, però, no ha estat –almenys de moment– el que va assolir, després de mort, el protagonista de la novel·la. Qui sap, doncs, si els designis d'Aragay trobaran, algun dia, el just reconeixement. Segons l'autor, la línia que separa l'èxit del fracàs és, a voltes, imperceptible.

D'altra banda, Aragay va enllestir *El reclinatorio*, l'altre relat escrit en aquest període, el mes de març de 1954, a Sant Antoni de Vilamajor, com així consta a la darrera pàgina del volum. Aquesta obra, de signe moralista, està ambientada en un poble imaginari anomenat Araujo del Valle, on s'explica la història d'un noi anomenat Miguelito, personatge que funciona com a nexa entre el seu pare, un pintor vidu anomenat Matías (l'alter ego de l'autor?), i la mestra de l'escola, Maria (personatge inspirat amb Teresa Solà?). Els dos adults acaben junts gràcies a la peripècia d'un reclinatori que el pintor decorarà expressament per a la senyora mestra. Aquest reclinatori és presentat per Aragay com una metàfora de l'art: "*La pintura es un puente magnífico para atravesar los parajes donde reina el espíritu y estos parajes son vecinos a las avenidas en donde reside el corazón.*"

Val a dir, com a curiositat –i obrint un petit parèntesi–, que anys després Josep Aragay va dissenyar un reclinatori (fig. 25) i, també, una banqueta nupcial (fig. 26) per a l'abadia de Riells del Montseny, d'on era rector l'amic mossèn Pere Ribot. Podríem considerar, doncs, aquestes peces atípiques del seu repertori com una modesta aportació a l'art litúrgic del país. Una altra aportació, encara més curiosa, i de caràcter popular i efímer, són les catifes de flors que Aragay dissenyava cada any, per la diada de Corpus, per guanyar el carrer Nou de Breda (fig. 27). I encara, una altra peça que podríem considerar "inèdita" fins a la creació del museu de Breda, és una de les poques escultures fetes per Aragay durant la seva carrera. Es tracta d'una figura femenina de cos sencer amb un cistell al braç (fig. 28), elaborada en gres. Val a dir, en aquest sentit, que són moltes les pintures, també "inèdites", realitzades a partir dels anys cinquanta i que mai no han estat exposades. La majoria d'elles (de qualitat discutible) resten al fons del museu dedicat a l'artista.

Fet aquest incís tornem, doncs, als textos inèdits d'Aragay. Entre els estudis relacionats amb la ceràmica, a banda del que va dedicar al gres amb motiu de la conferència pronunciada, anys enrera, al Foment de les Arts Decoratives de Barcelona, trobem altres treballs (probablement de l'època que publicava a la revista *Cerámica*) com "Los reflejos metálicos", "Cerámica, ¿arte o ciencia?", "Crítica del horno invertido" o, també, el petit relat, "Breda és la seu de les olles". Val la pena mencionar, novament, els documents de treball que Aragay va redactar durant els anys vint a propòsit de l'activitat realitzada en el seu taller, com ara *l'història de les fornades*. Aquests manuscrits, redactats al peu del forn, ens permeten conèixer el rigor tècnic i estadístic de l'artista pel que fa al control del foc i al resultat final d'una cuita de ceràmica amb garanties.

Amb tot, el treball més complet en aquesta disciplina és un manuscrit de cinquanta dues pàgines dedicat a la decoració de la ceràmica. El tractat està dividit en deu capítols: "Origen de les formes", "Origen de la manipulació i cocció de les terres", "Desenrotllo i transformació de les formes", "Invenció del torn ceràmic", "Decoració de les formes", "Desenrotllo tècnic de la pintura ceràmica", "Desenrotllo artístic de la pintura ceràmica", "De les figures geomètriques a la figura humana", "De les figures planes a la representació de l'espai", "La ceràmica de revestiments" i "La terra cuita en la construcció arquitectònica."

Es tracta d'un recorregut històric que comença amb l'aparició de les primeres formes i de la seva evolució fins que l'home sent la necessitat de fer-les belles a través de l'aplicació d'incisions, relleus o pintures. Aragay analitza exhaustivament les característiques de la ceràmica des d'un punt de vista tècnic i artístic tot destacant la simbiosi que s'estableix entre la "utilitat" i la "bellesa" dels objectes. En aquesta evolució històrica explica, indistintament, les particularitats de l'antiga ceràmica grega –elaborada amb engalva blanca i negra damunt la terra roja–, com també es refereix a l'opulència magnífica dels esmalts de la ceràmica asíria, babilònica o persa i de les aportacions que s'han donat en aquest camp en cada civilització, en cada període, i fins als nostres dies. Aragay parla de les primeres decoracions lineals amb jocs i dibuixos geomètrics i del procés de transformació que experimenten fins a l'assoliment de les formes més complexes i elaborades. Aquest procés té la màxima rellevància quan apareix la figura humana i el seu punt culminant quan es passa de les figures planes a la representació de l'espai. Aragay parlarà especial atenció amb les tècniques d'aplicació de les diferents matèries colorants i vernisos. Posarà punt i final destacant l'important paper que ha jugat la ceràmica a favor de l'arquitectura: des dels primers maons i rajoles cuites al foc, fins a la ceràmica de revestiments, és a dir, "de l'ànima de la construcció al revestiment de l'edifici; de la forma a la gràcia".

L'obra inèdita d'Aragay aplega altres escrits sobre art –en la línia dels articles que havia publicat a les primeries dels anys trenta– com ara el que va titular "Marxants, col·leccionistes i mecenes", o, també, altres textos relacionats amb una determinada pintura com *Apocalípsi* (1940) i *El Gènesi* (1958). Amb tot, el treball inèdit més ambiciós d'Aragay, escrit l'any 1953, és el que porta per títol "Tractat del dibuix i de la pintura". L'artista va manifestar que aquest treball era, pel que fa a les qüestions d'art, el seu "testament".

11.6 El "testament" d'Aragay: *Tractat del dibuix i de la pintura* (1953)

Aquest treball inèdit (fig. 29) –que podríem considerar com la darrera reflexió tecnocoteòrica de l'artista– consta de dues-centes vint pàgines mecanografiades i es divideix en els següents capítols: Dedicatòria; El dibuix; La línia; Dibuix del natural; Dibuix de memòria; Proporció i volum; La composició; El dibuix com a obra d'art; Estil, maneres i procediments; La pintura; La llum i el color; Pintura pura; Superficialisme pictòric; El blanc; El negre, l'ombra; El missatge de la pintura; La pintura mural; Pintura de cavallet; Pintura decorativa; Tècnica de la pintura; Pintura al fresc; L'estuc; Els colors; La paleta i l'execució; Pintura al tremp; Aquarel·la; Pintura a l'oli; Suports; Coles; Olis; Colors; Tècnica; Pintura a l'encàustica; Vernissatge, i La crítica.

El seu contingut –a banda d'algunes reflexions molt personals que introdueix en el primer capítol o que aprofita per insertar en el text quan analitza una determinada disciplina artística– és essencialment tècnic. Aragay, que havia escrit aquest tractat amb la intenció de publicar-lo, adreça el seu treball al lector especialitzat, amb ofici, avesat a les qüestions més pròpies de l'activitat artística com ara els materials, els colors i l'estudi, l'anàlisi i l'aplicació de totes les tècniques pictòriques possibles. El "problema" de la publicació, com era de

preveure, va ser el principal entrebanc. Així ho havia manifestat a Carles Riba, tot demanant-li consell, en una carta del mes de setembre de 1952:⁴⁰

“Estic enllestint una obreta que he batejat abans de neixer amb el nom ampulos i exagerat evidentment de *Tractat del dibuix, de la pintura i de la crítica d'art*. Tinc escrites unes dues centes cinquanta quartelles i no penso que m'en manquin un centenar per enllestir. Se'm presenta el problema de la publicació d'aquest treball i no se a qui dirigir-me ni com fer-ho. Considerant que al endinsar-me un xic en el camp de les lletres em fico en territori vostre he pensat que potser vos em podrieu aconsellar...”

Segons sembla –en una carta que no es conserva–, Riba recorda a Aragay que l'ambient editorial no és el més indicat per publicar. Josep Aragay, resignat, admet les dificultats i lamenta que el seu treball no pugui veure la llum. A banda del contingut pròpiament tècnic, l'autor volia aprofitar l'avinencesa per passar balanç i justificar públicament que l'actual situació de marginalitat en la qual es troba immers no és del tot culpa es seva:⁴¹

“Comprenc el que'm dieu referent al meu llibret, costarà molt de fer-lo entrar en aquesta atmosfera que engreixa el nostre món contemporani però que hi farem es el meu testament i em sabria greu de morir sense testar. Sense dir que no tota la culpa es meua en la nul·la eficàcia pública i personal que caracteritzen els meus repetits fracassos en una societat que fracassa col·lectivament d'una manera tant deplorable...”

Aragay manifesta que aquest treball és el seu “testament”, la qual cosa indica que ens trobem davant d'un text de caire divulgatiu i concebut amb la intenció d'aplegar el bagatge d'una llarga trajectòria i l'acumulació de molts anys d'experiència. El tractat, que va enllestir l'any 1953, comença amb una “Dedicatòria a la joventut”, en la qual justifica, d'alguna manera, els condicionants que han provocat el fracàs “relatiu” de la seva carrera:

“No al mitjà del camí de la vida, sinó prop de la fi, quan el pervindre ens sembla ja reduït i el passat pesa darrera nostre afeixugat i molt desequilibrats els plats de la balança que sospesen el passat i el pervindre, hom medita sobre el que ha guanyat i el que ha perdut, amb relativa tranquil·litat, i hom voldria entre les ganancies posar-hi si més no, un nom ben guanyat i entre les perdues no del tot, els temps transcorregut. I si la joventut fou plena de promeses que no han estat complertes això és sinònim de manca de valor; però si la oferta ha estat constant i repetida i la demanda nul·la, hom ho explica en certa manera, mal que sia com a pòstuma excusa, per una manca de correspondència entre els elements indispensables que regulen la producció i el consum...”

Aragay, de fet, mai no es considerarà responsable de la seva posició actual d'aïllament. Aquesta situació d'incomprensió, segons diu, ha estat provocada per una trajectòria plena d'entrebancs externs, aliens a la seva voluntat i deslligats de la pròpia activitat creativa:

⁴⁰ Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 26 de setembre de 1952.

⁴¹ Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 23 d'octubre de 1952.

“Mal entés per uns, combatut per els altres, frenat a totes hores per resistències externes, hom es plany ja molt tard de veure's parat amb el carro a punt i moltes noses entre les rodes.”

L'autor lamenta que els valors professats tants anys enrera al costat de Nogués, Obiols, Humbert, Torres-Garcia, Pujols, J. Folch i Torres o el mateix d'Ors, entre tants i tants d'altres, no hagin tingut continuïtat. Aquella estètica de matriu mediterraneïsta i classitzant és ben lluny de les propostes plàstiques de les noves generacions. Segons Aragay, la sembra d'aquells anys no pot resultar estèril. L'artista vol deixar constància dels seus ideals a les joves generacions. És aquest, de fet, l'objectiu final del seu treball, lliurar a la joventut “la torxa encesa dels nostres ideals”:

“Servir d'alguna manera i deixar testimoni de la nostra servitut es el nostre propòsit, mentre escrivim aquest tractat, per entregar a altres l'antorxa encesa dels nostres ideals, amb l'esperança que els qui ens passen al davant la menin encesa molt lluny per major glòria del nostre art i de la patria nostra.”

Aragay creu que l'art modern ha quedat atrapat en una mena de carreró sense sortida. Les conviccions de l'autor –les mateixes que tenia quaranta anys enrera– es neguen a “supeditar-se a la moda que governa els temps que ens ha tocat viure”, i és justament per aquest motiu que cal contestar, aclarir i explicar, novament, què és l'art i què és la pintura:

“M'ha encoratjat a escriure aquest tractat la cada vegada més apremiant pregunta que's fa tothom en les hores de confusió més evident, com son ara les nostres.

–Què és l'art, que és la pintura?

I aquesta és la meva resposta. La resposta d'un home que no fou preguntat.”

El tractat d'Aragay, que està concebut amb un esperit didàctic i pedagògic evidents, comença reflexionant sobre el “dibuix” que és, segons diu, el mitjà d'expressió més eloqüent després de la paraula:

“(…) sense ell desapareixeria el nexa que regula les relacions entre els arquitectes i els constructors d'obres, fusters, forjadors i picapedrers, el que estableix d'una manera precisa i exacta la relació entre els enginyers i els mecànics...”

En presentar el dibuix com a “nexa” d'unió, de relació o de diàleg entre totes les arts, Aragay suggereix, aquí, una de les qüestions fonamentals del seu ideari, reivindicant una vegada més –i després de tants anys– la integració de totes les arts com una sola cosa. En aquest capítol, a més, l'artista descobreix entre dues formes d'entendre la creació artística a partir de la posició primària que diferencia una actitud “realista” (la còpia del natural) i una actitud “idealista” (la representació plàstica d'una idea), qüestió prioritària per conèixer quina és la posició d'un artista davant de la seva obra.

En el capítol dedicat a la “línia” exposa, entre d'altres qüestions pràctiques, la paradoxa que té el dibuixant quan ha de plasmar damunt d'una superfície plana

“el món real i corpori de les tres dimensions”, exercici que va més enllà d’una representació “literal” dels volums i de les formes:

“... el valor final del seu dibuix no rau en la fidelitat amb que representa el seu model, sinó amb la força i amb la gràcia amb que n’ha expressat les essències vitals. Perquè el model està destinat a desaparèixer i el dibuix restarà sol i el seu valor real no dependrà en el futur de cap comparança, sinó simplement de la pròpia existència, i no podria existir sense viure perquè viure i existir són la mateixa cosa.”

Aragay, a més, diferencia la línia traçada per un delineant –una línia inexpressiva, que viurà més tard en una màquina o en un edifici– de la línia traçada per un artista, de la qual en fa un elogi meravellós:

“La línia en el dibuix artístic, traçada a pols, viscuda a fons, sensible i tremolosa com una corda de violí en el moment de la seva vibració sonora, reunirà totes les característiques de la vida més íntima de l’autor. Serà el resultat d’una pulsació viva i tot el sistema nerviós i circulatori del seu autor hi seran presents, la seva exaltació nerviosa, el bategar del seu cor, les debilitats del seu esperit, les arrencades del seu caràcter autoritari o vacil·lant, l’afecte, l’emoció, l’amor o l’odi donaran a la línia de l’artista la personalitat, la originalitat i el valor, perquè en darreres conseqüències el valor del dibuix ha de nodrir-se més del seu autor que del seu model.”

Pel que fa a la pràctica del “dibuix al natural”, l’autor destaca la posició del dibuixant quan aquest, de cara al seu model, “cerca en la realitat les línies essencials que han de servir-li per traslladar-lo al paper i en el paper hi cerca la contemplació de la realitat.” Durant aquest procés, la memòria i la imaginació hi juguen, alhora, un paper essencial. Segons diu –i en contra del que molts creuen–, el dibuix al natural no és una mera còpia de la realitat:

“Memòria i imaginació en el dibuix del natural intervenen més del que sembla en principi, i molt més del que molts anomenats realistes voldrien donar a entendre.”

Una altra solució important que cal rescatar de la realitat mateixa és la “síntesi” (l’artista no pot dibuixar les fulles d’un arbre una a una), recurs que obliga l’artista a discernir quines són les línies essencials que han de provocar una emoció comunicativa amb l’espectador. Segons Aragay, l’artista no ha de copiar el seu model, l’ha de “consultar”; qüestió que podem relacionar amb l’esperit antiacadèmic que sempre ha profetat l’autor i que encara vol deixar patent. L’artista, segons diu, ha de dibuixar “no el que és sinó el que veu i no com ho veu sinó com ho sent, com ho pensa, com ho desitja cap a l’abim vertiginós de la seva personalitat. Però la consulta constant del seu model el detura, no el deixa anar més enllà, el reté dins les normes d’una realitat objectiva fora de la qual podria submergir-se en el món fantasmal de la pura fantasia.”

En referir-se al “dibuix de memòria”, Aragay tracta amb certa ironia les propostes artístiques que “cerquen cinc peus al gat”, afirmació que podem

relacionar, per exemple, amb la pintura surrealista, tendència absolutament oposada a les conviccions del pintor: “Cada vegada que els artistes han cercat cinc peus al gat no han sabut ahont colocar el cinquè. La imaginació dona sovint a l’artista una imatge vaga que es resisteix a esdevenir plàstica i el dibuix de memòria té sovint la imprecisió dels somnis.” Segons Aragay, entre el realisme i l’idealisme pictòric (“realitat exterior o objectiva i realitat interior o subjectiva”), hi ha una posició equidistant que cal assolir: “Perquè la gràcia de l’art està en això de fer viure realment l’ideal i d’idealitzar la realitat i el qui contempla l’obra no sap mai ont comença una cosa ni l’altra.”

En el capítol dedicat a “la proporció i el volum”, es refereix a la importància de l’aplicació correcta del sistema de proporcions, entenent, bàsicament, que amb les de la figura humana –a diferència de l’arquitectura (grega, romànica o gòtica)– no es poden fer concessions. Tal com diu, però, en aquest sentit, “un cap gros o uns peus desmesurats no seran mai un motiu de bellesa plàstica”, en canvi, “la gràcia d’un nasset curt i arremangat” pot complaure de la mateixa manera que ho pot fer “la línia arquejada d’un nas llarg i quasi rectangular”. És per aquest motiu que “no existeix la proporció com a canon immutable però en cada cas hi ha un prodigi de proporcions que formen l’harmonia del seu conjunt meravellós. No hi ha una proporció per a tothom però hi ha una proporció per cadascú, fora de la qual hi ha el desequilibri, la follia o l’humor.”

En la concepció del volum destaca la representació de la tercera dimensió i dels recursos necessaris que la fan possible, com ara l’aplicació de la perspectiva per fingir profunditat o el recurs de les ombres per modelar els volums i prendre l’aparença que tenen en realitat.

En aquests primers capítols, dedicats a l’aplicació del dibuix en les diferents vessants de la creació artística, també es refereix a la incidència que aquest tindrà en la fase prèvia d’una determinada obra i com afectarà, indistintament, a una composició arquitectònica, mecànica, escultòrica o pictòrica: “ni l’enginyer se les empenirà amb el ferro, ni l’arquitecte amb les pedres i el ciment, ni el pintor amb la seva gran superfície mural, sense haver madurat damunt del paper l’acoblament perfecte de totes les parts de la seva invenció.”

Així mateix, Aragay estableix una diferència entre les diferents aplicacions del dibuix, fent incís especial quan aquest és concebut, estrictament, com a obra d’art:

“Hi ha una distància molt gran entre l’home que parla i l’orador, la mateixa que hi ha entre l’home que dibuixa i l’artista. I perquè aquesta distància sia reconeguda amb fortuna es necessari que el dibuixant estigui en possessió d’aquest do meravellós que converteix la línia en expressió viva d’una realitat viscuda i sentida. El mateix que succeeix amb la paraula en boca dels poetes.”

Aragay parla de l’art com d’un llenguatge universal, un llenguatge que, a priori, no necessita traducció. Amb tot, en clara al·lusió a les propostes plàstiques de la pintura moderna –l’abstracció, per exemple–, Aragay sosté que “és moda en l’actualitat anar a la recerca de la incomprensió”, fet que qualifica –com ja ho havia manifestat uns quants anys abans– com un fenomen d’esnobisme.

L'autor justifica aquesta posició dient que "l'home quan parla o quan dibuixa aspira d'una manera natural a ser comprès". És fàcil, doncs, associar aquest raonament lògic amb un nou atac contra certes propostes plàstiques "incomprensibles" –dominades, segons diu, per la "fol·lia"– i contra els artistes "genials" que les practiquen:

"El geni és sovint incompres però no tot l'incompres és genial. Jugar amb aquesta cruel paradoxa és perillós per a els que s'hi entretenen, car és més incomprensible la fol·lia que el geni i més fàcil d'esdevenir foll que genial. Ara bé, quan tota una època s'empenya en perdre la línia cal ensenyar-li que fins que la recorri no cobrarà la raó."

Després de tractar la importància del dibuix com a base de totes les tècniques artístiques, Aragay enceta una part dedicada a la pintura, una disciplina, a través de la qual l'artista també ha de ser capaç –lluny de la mera aparença– de transmetre totes les emocions, totes les sensacions:

"I el seu recorregut és aquest: representar les tres dimensions en l'espai. El seu camp és vast: el cel, la terra, el mar, els animals, les plantes, i després, perquè no dir-ho, el bé i el mal. Perquè el bé i el mal són tant al darrera del color i de la llum com al darrera de la paraula. La joia i el dolor, perquè ells són vius en l'expressió humana i formen part de l'espectacle meravellós de la Creació. I la vida tota, perquè tota ella és banyada amb el color i la llum del dia, la penombra del crepuscle i la obscuritat de la nit. Digui qui vulgui que el món plàstic és un món d'aparences. La realitat plàstica és més real que la realitat de les paraules, i les coses són clares en pintura perquè és l'art de la llum."

En tractar les diferents tècniques artístiques de la pintura, és quan el text pren un caire més acusadament tècnic. Aragay, que no deixarà res al tinter, explica detalladament les particularitats de la pintura de cavallet, de la pintura al fresc o de la pintura decorativa. Així, fent valer la pròpia experiència, dedica uns quants capítols a l'aplicació i a les singularitats de la pintura al tremp, de l'aquarel·la o de la pintura a l'oli. Així mateix, una part important del tractat estarà dedicada, també, als materials, els suports, les coles o l'aplicació dels colors i dels vernissos.

Més enllà, però, de l'anàlisi exhaustiu que dedica a cada tècnica o disciplina artística –que no ens entretindrem a comentar–, Aragay introdueix alguns elements de reflexió en preguntar-se, per exemple, quin ha de ser el missatge de la pintura. L'autor creu que la resposta a aquesta qüestió transcendent és en mans de l'artista. És aquest qui es troba en possessió i coneixement de tots els recursos per decidir quin ha de ser l'abast de la seva obra i quina ha de ser, realment, la seva missió social:

"L'artista, al nostre entendre, pretén explicar la seva emoció davant la creació, imitant l'obra de la creació i donant a la llum el seu món interior. Pretén comprendre i pretén ensenyar el que ha comprès. Cerca d'imitar el que veu i es cerca a ell mateix en la seva obra. Alava a Déu i cerca d'ésser elevat."

A banda dels propis recursos tècnics hi ha l'ànima de l'artista. És, doncs, l'esperit del pintor que ha de lluitar per l'emoció més pura, més enllà de la forma i del color, vers l'essència de la vida: "no costa de comprendre la inefable expressió d'un rostre que supera, en un instant feliç, tots els encants de la perfecció de la seva estructura, del seu color i de la seva qualitat perfectíssimes." A l'artista, doncs, li cal cercar aquesta expressió, més enllà de l'estructura, el color o la qualitat, en la "gràcia":

"És en aquest laberinte deliciós de la gràcia, on les arts plàstiques penetren més enllà de la superfície, en el fons de la vida en què els mitjans d'expressió no són un misteri i només la gràcia és capaç de pronunciar-se. Però la gràcia no és una troballa anterior a la tècnica sinó simplement la darrera conquesta; una conquesta posterior que deixa enrera tots els problemes de l'ofici com a simples recursos professionals i encara a l'artista amb la darrera etapa del seu camí gloriós."

Aragay, finalment, dedica un darrer capítol a la crítica d'art, qüestió que resulta ben interessant ja que fou aquesta una pràctica que va marcar, sens dubte, la seva trajectòria com a artista. Aragay assegura en la seva argumentació que la crítica d'art "ha estat en tots els temps un poderós auxiliar de la fama..."

L'autor, d'entrada, parla de la diferència que hi ha entre la crítica constructiva (considerada "útil") i la crítica dissolvent (considerada "nefasta"). La primera, segons diu, és la que "ajuda a la pública consciència i a la valoració de la cosa que es tracta", mentre que la segona és la que "tendeix a la negació i a la confusió de tots els valors". Aragay sap prou bé que una bona crítica pot obrir el camí de l'èxit a un artista, de la mateixa manera que el pot abocar a l'amarg postulat del fracàs.

Aragay atribueix a la crítica moderna el "deplorable clima de confusió" que envolta el món de l'art. Lluny de l'esperit que s'havia iniciat a la Florència dels Médici, davant dels versos d'elogi que es dictaren a propòsit de l'escultura de Miquel Àngel, "La Nit", i que aconseguien emocionar tota una ciutat, la crítica moderna ha instrumentalitzat, massa vegades, el seu missatge per qüestions ideològiques i, sobretot, de mercat:

"I així la fama inflada per la propaganda arriba, en proporcions inaudites, a interessar a persones a les quals l'art en sí no interessa, i la crítica es torna senzillament propaganda i cada vegada més enllà, propaganda comercial, lluny ja de l'esperit de capelleta que podia presidir en certes bandes els seus primitius impulsos."

Sobretot, allò que lamenta Aragay –com no podria ser d'una altra manera–, és l'empar que ha rebut de la crítica la pintura moderna. Els preceptes del seu ideari estètic continuen sense acceptar les noves propostes plàstiques, tendències que qualificarà com a "piruetes excèntriques". En les darreres pàgines del tractat apareix l'Aragay més combatiu, un Aragay que no vol deixar passar l'ocasió per desautoritzar tot allò que resulta una amenaça per als ideals clàssics que sempre ha defensat:

“... l'artista mogut per una veritable emoció artística ha expressat d'una manera nova i íntimament viscuda la seva emoció plàstica, mai però d'una manera tan nova que hagi fugit dels cercles concèntrics que formen l'evolució de l'art al través de la història, sense piruetes excèntriques que no són altra cosa que una fugida per cercar l'originalitat fora de l'origen i trobar-la en el desequilibri fora del seny i de la raó.

I tal com les rodes han sigut rodones en tot temps i no han pogut els modernistes fer-les quadrades per dirigir els seus carros, de tal manera les lleis de la vida li impedirà posar els ulls de les seves figures sota els nassos, ni les boques en el lloc dels fronts, ni trobar noves normes per a crear criatures humanes fora de les normes establertes per el Creador.

Perqué és, i ha estat sempre la contemplació de la natura el que ha inspirat l'obra d'art i és inútil pretendre crear una natura nova, car en definitiva, ni la follia no és novetat. Modernisme o futurisme, o un isme qualsevolga, té la història de l'art a la reraguarda. L'home modern és molt lluny d'Adam, però és Adam mateix i el pitjor que podria passar-li és que deixés de ser-ho.”

Com veiem, els anys no han refredat la intransigència de l'artista vers les propostes creatives de la pintura moderna. És en aquest sentit, per exemple, que es postula en contra de la plàstica que proposava un retorn a l'origen de les formes més “primitives” de la pintura per cercar, entre altres coses, l'essència de la creativitat humana. Aquestes anomenades “excursions del modernisme cap a la prehistòria” (entenen “modernisme” com una al·lusió a la modernitat), que podríem il·lustrar des de les màscares africanes de Picasso fins a la síntesi estructural, formal i cromàtica proposada per Miró, són vistes per Aragay com un pas enrera, com un retrocés, com una traïció al llegat exemplar del classicisme estètic:

“Les excursions del modernisme cap a la prehistòria és una necessitat pueril de simplificar el problema que plantegen les realitzacions meravelloses de la cultura clàssica, i tornar a ésser aprenent després d'haver estat mestre, és una trista confessió d'impotència...”

El discurs d'Aragay, doncs, no admet concessions. Les tendències que s'escapen dels límits de la lògica, de l'ordre o de la raó troben el rebuig obsessiu i sistemàtic de l'artista. Per Aragay, la plàstica que es desmarca de la norma o que desafia els cànons de la forma i de l'estructura és vista com un greuge que va en contra de l'ofici i és qualificada com una pràctica infantil i forassenyada. L'autor creu que la crítica intel·ligent s'ha de mostrar inflexible davant les propostes que estan fora de tota raó i que han portat l'art a la confusió:

“A la crítica coneixedora de tots aquests itineraris, totes aquestes puerilitats no la poden confondre. Car no és possible raonar de cap cosa fora de la raó.”

Aragay posa punt i final al seu tractat tot desitjant un “bon viatge” al lector, un viatge que haurà de fer “fora de la moda i de cara a la eternitat”.

El *Tractat del dibuix i de la pintura*, com ja hem assenyalat, no fou publicat, com no ho va ser res del que havia escrit durant aquells anys. En aquell temps de

silenci Aragay escrivia i no publicava, pintava i no exposava; la seva veu, la seva persona, el seu talent no tenien cap mena d'incidència en el panorama artístic i cultural d'una societat –dit en paraules de l'artista– de “renegats”.

Figura núm. 1



Josep Aragay, en una fotografia de 1946

Figura núm. 2



Teresa Solà, en una fotografia de 1947



Figura núm. 3

*Josep Aragay:
motlles per a la
fabricació de
ceràmica seriada.
A l'esquerra, "Santa
Maria" (motlle per a
medalló i medalló).
A baix, "Noi i arbre"
(motlle per a plat i
plat).*



Figura núm. 4

EXPOSICIÓN
JOSÉ ARAGAY



DEL 28 DE MAYO AL 10 DE JUNIO DE 1949

SYRA, GALERÍAS DE ARTE
PASEO DE GRACIA, 43 - BARCELONA

Catàleg de l'exposició de pintura de Josep Aragay, celebrada a les "Galerias de arte SYRA" de Barcelona, del 28 de maig al 10 de juny de 1949.

Figura núm. 5



Josep Aragay: "Retrat" (1944), assaig de pintura encàustica. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 6



Josep Aragay: "Retrat" (1944), assaig de pintura encàustica. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 7



Josep Aragay: "Les tres gràcies vestides" (1949), oli sobre taula. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 8



Josep Aragay: "Crist" (1946), cera sobre fusta. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 9



Josep Aragay: "Eva i Adam" (1949), oli sobre taula. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 10



Josep Aragay: "Cleopatra i Marc Antoni" (1949), oli sobre taula. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figures núm. 11 i 12



Josep Aragay: a l'esquerra, "Sant Francesc i Santa Clara" (1949), oli sobre taula. A la dreta, "Ofèlia i Orfeu, (1949), oli sobre taula. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 13



Josep Aragay: "Guerra i Pau" (1940), aiguafort. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 14

*Josep Aragay:
"Abadia" (1949),
aiguafort. Fons del
Museu Municipal
Josep Aragay de
Breda.*



Figura núm. 15

*Josep Aragay: "El te solitari"
(1936), aquafort. Museu
Municipal Josep Aragay de
Breda.*



Figura núm. 16

*Josep Aragay: "Drama rural"
(1940), aquafort. Museu
Municipal Josep Aragay de
Breda.*



Figura núm. 17

*Josep Aragay:
"Retorn a la llar"
(1937), aquafort.
Museu Municipal
Josep Aragay de
Breda.*



Figura núm. 18

*Josep Aragay: "Quixot" (1940),
aiguafort.*

Figura núm. 19



Josep Aragay: "Fantasia apocalíptica" (1940), aiguafort.



Figura núm. 20

Josep Aragay: esbós per a "Job al ferner" (1948), llapis i sanguina. Col·lecció particular.



Figura núm. 21

*Josep Aragay: "Job al ferner" (1948), Carbó.
Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.*



Figura núm. 22

*Josep Aragay: "Rèplica de Job" (1967), oli sobre fusta.
Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.*



Figura núm. 23



Quatre versions de la figura de Job (detalls). D'esquerra a dreta i de dalt a baix: esbós (1948), dibuix al carbó (1948), oli sobre tela (1948) i oli sobre fusta (1967).

Figura núm. 24



Josep Aragay: "Job al femer" (1948), oli sobre tela. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 25

*Josep Aragay:
Reclinatori de fusta
dissenyat per a l'Abadia
de Riells del Montseny.*



Figura núm. 26

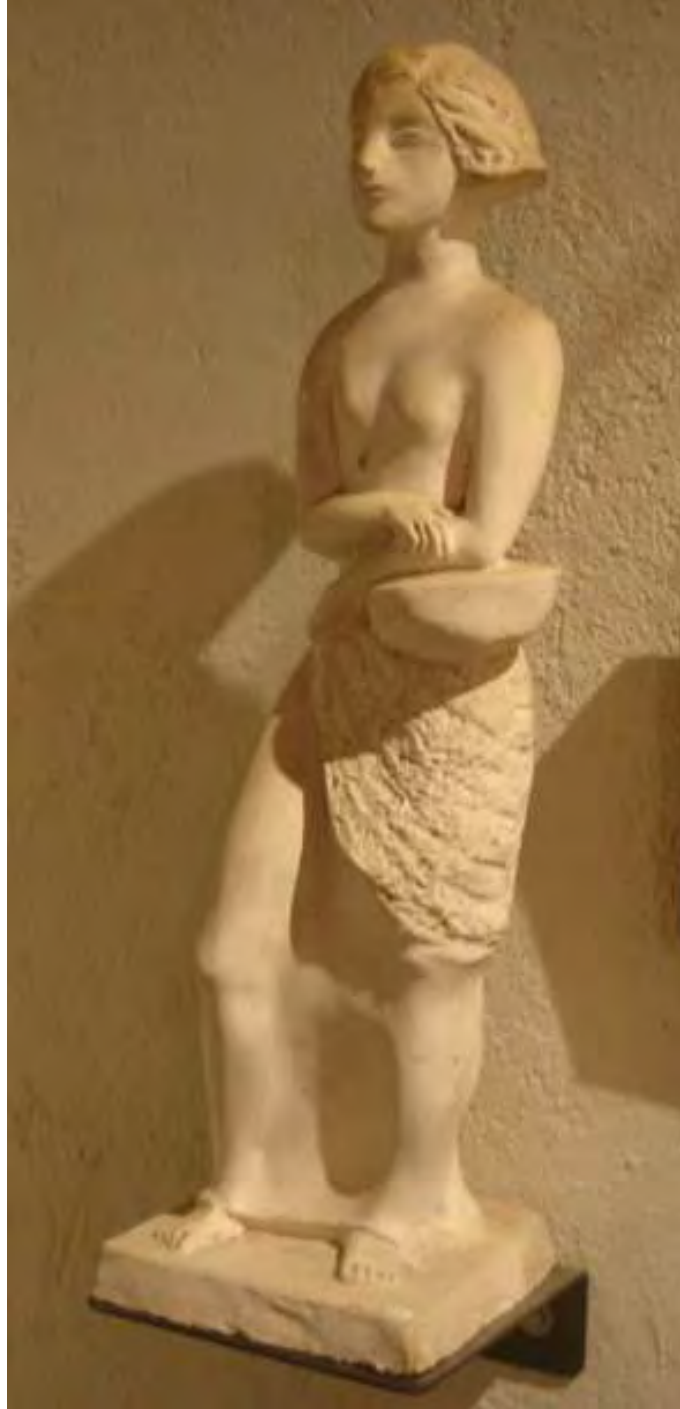
*Josep Aragay: Banqueta
nupcial de fusta
dissenyada per a
l'Abadia de Riells del
Montseny.*



Figura núm. 27

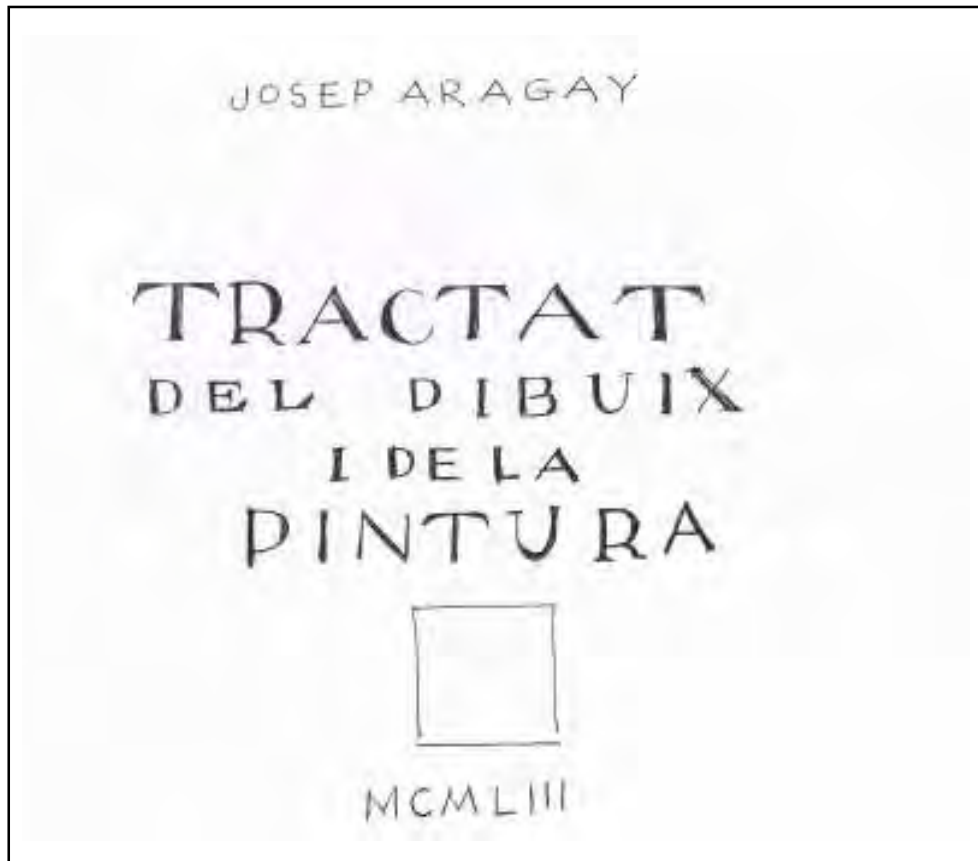
*Una de les catifes de
flors dissenyades per
Josep Aragay, durant
els anys cinquanta,
amb motiu de la diada
de Corpus.*

Figura núm. 28



Josep Aragay: "Figura amb cistell". Gres. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 29



Josep Aragay: "Tractat del dibuix i de la pintura". Treball inèdit de 1953.

12- TRAJECTE FINAL (1961-1973)

12.1 L'exposició de 1961, a la Sala Parés

Si bé l'exposició celebrada a les Galeries SYRA, l'any 1949, va resultar decebedora a tots nivells, cal dir, tanmateix, que l'activitat pictòrica d'Aragay – malgrat que era escassa– no va quedar estroncada. Certament, l'ambient no li era propens i el seu estat anímic no passava pel millor moment; així i tot, a finals dels cinquanta, l'artista tornava a tenir prou material i se sentia amb forces suficients per organitzar una nova exposició individual. Entre 1957 i 1958, Aragay havia enllestit –entre d'altres obres– una sèrie de pintures de temàtica bíblica, set de les quals havien estat dedicades al cicle de la creació, del Gènesi, i una altra obra, de gran format, dedicada a l'Apocalipsi. Aquesta darrera, de 1961, l'havia plantejat de manera molt semblant que l'aiguafort titulat “Fantasia Apocalíptica”, de 1940.

Així, del 21 d'octubre al 6 de novembre de 1961, Josep Aragay, amb setanta-dos anys, exposava a la Sala Parés de Barcelona. Aquella mostra panoràmica comptava amb diverses pintures d'anys anteriors, de temàtica variada, com ara “L'intrigant” (1914), “Dama del braçalet” (1921), “L'espardenyer” (1922), “Finestra oberta” (1922), “Victòria” (1922), “Autoretrat” (1929) i “Retrat de la mare del pintor” (1930) entre d'altres. També va exposar algunes de les obres que havien format part de la mostra de 1949, com és el cas de “Job al femer” (1948) i algunes de les “parelles cèlebres” com “Eva i Adam” (1948) o “Julieta i Romeu” (1949). Entre les novetats hi havia una sèrie de natures mortes, realitzades els darrers anys: “Natura morta de l'oli” (1956), “Fruiter de vidre” (1957), “Natura morta de la cafeteria” (1958) i “Natura morta de la tovallola” (1958). Aquesta última havia estat reproduïda a la portada del catàleg (fig. 1). Entre les novetats, cal destacar, també, dues obres que avui formen part de l'exposició permanent del Museu Aragay: “Col·legiala a Vilamajor” (1956) i “Interior” (1959).

Aragay havia pintat “Col·legiala a Vilamajor” (fig. 2) l'hivern de 1956, quan la seva dona, Teresa Solà, feia de mestra en aquesta localitat del Vallès. Es tracta d'una pintura a l'oli, de colors freds i pinzellada continguda. Les formes són compactes, concises, netament delimitades; i la línia és neta, clara, pura, definida. En un paisatge nevat, la col·legiala és representada amb un abric verd i unes botes altes i negres que han deixat les petjades damunt la neu blanca que cobreix el camí de l'escola. Amb la llibreta a sota el braç, manté un posat ferm i immòbil davant la font i en harmonia amb tres plàtans joves de branques emblanquinades. La noia –d'expressió entenimentada–, exhibeix dues trenes rosses, llargues, perfectes. El fred li ha enrogit les galtes, els ulls se li han fet petits i els seus llavis insinuen un somriure afable. La presència enlluernadora de la jove estudiant contrasta amb les gèlides sensacions del paisatge hivernal. El seu rostre –suau, delicat i fràgil– conté tot l'encís i tot el vigor de la joventut; i és portador de l'alegria i la satisfacció d'aquell qui va a l'escola amb orgull, un orgull semblant al que mostrava (en circumstàncies ben diferents) l'enyorat vailet que havia pintat Josep Obiols en el cartell de promoció de l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana, tants anys enrera.

A "Interior" (fig. 3), Aragay fa una excel·lent recreació del menjador de la casa del carrer Nou de Breda. Hom pot resseguir tots els detalls de la sala, amb el sofà, la làmpada de forja, la catifa o l'estufa de llenya on s'escalfa una olla típica de Breda. Damunt l'enrajolat de la paret hi algunes obres de l'artista i, presidint-ho tot, el gran "Job". Ja ens hem referit a la importància que Aragay donava a aquesta pintura que havia penjat en un lloc preferent de la casa.

Entre les novetats, cal assenyalar, també, un retrat de 1953 titulat "Montserrat Barcelonina" (dedicat a Montserrat Pons) i "L'Empordà", de 1955, una pintura d'homenatge a la sardana escrita per Joan Maragall i musicada per Enric Morera l'any 1908. Aragay, interpretant els versos de Maragall, representa la unió entre la sirena i el pastor, gràcies a la qual sorgeix l'Empordà:

"La sirena es féu un xic ençà
i un xic ençà el pastor de la muntanya,
fins que es trobaren al bell mig del pla.
I de l'amor plantaren la cabanya:
fou l'Empordà!"

Amb tot, un dels plats forts de l'exposició havia de ser el cicle dedicat a la creació, una sèrie de set pintures que recull les principals escenes del primer relat del Gènesi. Els set olis dedicats a la creació són: "Primera Jornada" (Déu creant el cel i la terra); "Segona jornada" (Déu creant el firmament i establint la separació de les aigües); "Tercera jornada" (creació de la terra ferma separada per les aigües i creació de la vegetació i les llavors que l'han reproduïda fins avui); "Quarta jornada" (Déu creant el sol i la lluna); "Cinquena jornada" (Déu creant els rèptils, els peixos i els ocells); "Sisena jornada" (creació dels animals i l'home), i "Setena jornada" (el Creador reposa). Aquestes pintures –malgrat que en podríem qüestionar alguns aspectes tècnics i qualitius fonamentals– evoquen el record de les grans composicions de temàtica bíblica que Aragay havia vist a Itàlia tants anys enrera. I així, si la factura de les figures i el paisatge que les acompanya –amb resultats irregulars–, s'escapa dels averanys de la realitat i de la gràcia, no podem obviar que Aragay –coherent amb el seu ideal– continua cercant, incansable, la serenitat, l'equilibri, la sobrietat i la senzillesa del classicisme estètic.

La figura del Creador és, en les set pintures del cicle, el principal protagonista, i la seva caracterització és manté inalterable en les diferents seqüències (de fet, només hi haurà canvis en el "vestuari"). Som, per tant, davant d'una mena de políptic, en el qual, la figura de Déu funciona com a fil conductor de la història. Aragay haurà de concentrar, en set escenes, les accions principals del protagonista que, segons el text bíblic, va crear el món en set dies. Si bé el model utilitzat per Aragay en el rostre del Creador, podria estar relacionat amb antigues pintures de l'artista –com ara amb la figura del "Job", els diferents personatges barbats del baptisteri de 1925 o amb un retrat al carbó titulat "Estudi de rostre d'un home vell" (fig.11) (1909), corresponent a l'etapa formativa de l'Acadèmia de Francesc Galí–, no podem passar per alt, una vegada més, que la influència dels mestres italians sempre és present en la seva pintura.

Només en l'obra de Miquel Àngel –el seu artista de referència–, ja hi trobem afinitats remarcables. És fàcil que Aragay cerqués en les figures del mestre del cinc-cents la potència i la força que requeria el seu Déu en el gènesi de la creació. En la magistral i conegudíssima escultura en marbre del “Moisès” (1513-1516), per exemple, hi podem establir certs punts de contacte. Així, l'actitud inclement i severa que ens mostra el Déu pintat per Aragay en cadascuna de les escenes (fig. 10), té molt a veure amb el rostre estricte, exigent i inflexible que caracteritza l'escultura que hi ha San Pietro in Vincoli, a Roma (fig. 9). L'aspecte sorrut que Aragay ha volgut plasmar en el rostre del Creador (fig. 12) és el que ens mostra, també –per citar un segon exemple–, el profeta Jeremies (l'autoretrat de Miquel Àngel) a la volta de la capella Sixtina (1508-1512) (fig. 13). I si el caràcter eixut i lacònic del Déu que pinta Aragay s'adiu amb l'expressió taciturna i abstreta dels personatges del mestre italià, no podem passar per alt, tampoc, altres aspectes formals que posen en sintonia les caracteritzacions d'ambdós artistes. El modelat dels cabells, les formes ondulants de les barbes i la caracterització d'uns rostres celluts i distants fa que, una vegada més, la pintura d'Aragay esdevingui un pont de diàleg amb els grans mestres del Renaixement, la qual cosa –independentment de l'èxit dels resultats– fa que la seva obra ens deixi el regust italianitzant que sempre ha cercat el seu ideal.

A la “Primera jornada” (1957) (fig. 4) Aragay caracteritza Déu amb barba llarga, cabells bancs i un tors nu i musculat. Una tela blanca i lleugera tapa les parts púbiques del personatge que és representat en suspensió, creant el cel i la terra, enmig d'un gran raig de llum que talla la pintura en diagonal. A la pintura corresponent a la “Segona jornada” (1957) (fig. 6), la tela blanca és substituïda per una llarga peça de tons ocres que farà la mateixa funció que l'anterior. Déu, que manté el caràcter geniüt i sever de la primera pintura, és representat en posició vertical i suspès damunt les ones d'una mar agitada, tot separant les aigües. Malgrat que Aragay mai no assolirà –ni de bon tros– la potència i la volumetria dels cossos que va pintar Miquel Àngel, val la pena destacar el tractament anatòmic amb el qual ha estat caracteritzat el Creador en aquestes dues primeres pintures. La corporeïtat del personatge, en ambdues teles, ens porta el record dels frescos que Miquel Àngel havia pintat a la capella Sixtina. Així mateix, la posició de Déu en les dues primeres jornades de la creació, sembla inspirada en la del “Crist del Judici Final” (fig. 5) que presideix la colossal escena que el mestre italià va pintar (1531-1541), també, a la capella Sixtina. Aragay representa Déu amb la mà dreta alçada, formant un angle recte entre el braç i l'avantbraç, de manera semblant a com ho havia plantejat Miquel Àngel. També coincideix la posició en suspensió dels personatges flexionant lleugerament els genolls, i la incorporació de la tela que cobreix les parts púbiques dels representats. La força i la potència dels personatges contrasta, en ambdós casos, amb la sensació de lleugeresa que ens hauria de transmetre una figura que, en teoria, és manté suspesa entre els núvols. En les figures d'Aragay, però, s'evidencia un moviment forçat, dur, sense el deseiximent, l'aplom i la gràcia que apropiaria, un xic més, l'exigència del seu ideal amb els resultats de la seva pintura.

Pel que fa a la “Tercera jornada” (1957), Déu és pintat completament nu, en un entorn paradisiàc dominat per un riu, uns turons sinuosos i la presència d'un

arbre fruiter en primer pla. El personatge, d'esquena a l'espectador, pren una fruita de l'arbre que havia sorgit en crear la terra, la vegetació, els fruits. El desplegament iconogràfic utilitzat per Aragay a la "Quarta jornada" (1957) (fig. 7) –a banda dels registres que connecten directament amb el text bíblic–, conté uns quants elements arquetípics de l'imaginari noucentista. En representar Déu creant el sol i la lluna, aquest és situat de cara al mar, en un paisatge típicament mediterrani que és presidit per dos pins enormes i una atzavara en primer pla. Entre els dos pins, el Creador veu com el blau de la mar és tocat per la llum del sol i, veu també, com l'aigua arriba tranquil·la a la vora d'una cala arrecerada que hi ha a la dreta de la composició.

A la "Cinquena jornada" (1957) (fig. 14), quan Déu crea els rèptils, els peixos i els ocells, Aragay repeteix un recurs que ja havia plantejat l'any 1925 en pintar els frescos del baptisteri. En aquella ocasió, l'artista havia representat Adam i Eva davant l'arbre del bé i del mal en presència d'una serp enrotllada en el tronc (fig. 17). La posició helicoidal de la serp, lliscant per l'arbre, de manera ascendent, és la mateixa que Miquel Àngel havia pintat a la volta de la capella Sixtina (1508-1512) quan representava el pecat original (fig.16); i és la mateixa que havia pintat Masolino a la capella Brancacci, de Santa Maria del Carmine, vers l'any 1425, quan representava Adam i Eva temptats per la serp (fig. 15). Aragay, doncs, torna a utilitzar aquest registre per representar Déu creant els rèptils. Dalt de l'arbre hi ha un ocell i un mussol. Al fons hom pot observar un grup de peixos que neden, fent petits salts, en les aigües blaves de la mar i, al damunt, el vol d'unes orenetes que omplen un cel tapat pels núvols.

La "Sisena jornada" (1958) correspon a la creació de l'home i de la dona ("Sigueu fecunds i multipliqueu-vos, ompliu la terra i domineu-la." Gn 1, 27). En un paratge de prats verds i ufanosos, en el meandre d'un riu, un cavall pastura solitari, mentre Déu, baixant del cel, ha posat el primer home damunt la terra i es disposa a deixar-hi, també, la primera dona. Aragay jerarquitzava les dimensions del Creador –enorme, imponent– en contrast de les petites figures dels dos primers habitants del paradís. Aquesta escena idíl·lica està en sintonia amb la darrera pintura del cicle corresponent a la "Setena jornada" (1958). En aquesta obra, hom pot observar Adam i Eva asseguts, prop d'una font, i davant de l'arbre del bé i del mal. Eva, a punt de "pecar", assenjala un dels fruits, mentre Déu s'ho mira des del cel.

Per Aragay, aquest cicle de pintures –igual que "Job al femer" i "Apocalipsi"–, tornarà a tenir un significat ben especial. La transcripció pictòrica del primer text de la Bíblia –més enllà de la qüestió pròpiament religiosa o moral– és, segons reconeixerà l'autor, portadora d'un missatge ple de connotacions èticsocials relacionades amb la seva experiència vital. L'any 1958, en acabar el cicle de la creació, l'artista va voler complementar la seva obra amb un text que havia de clarificar el missatge de les pintures. Aquell text, però, no seria publicat fins set anys més tard, en un programa editat per la parròquia de Breda on s'anunciaven els actes de la Setmana Santa de 1965 i amb motiu de la inauguració del segon baptisteri de l'església de Santa Maria (del qual ja parlarem). Aragay va escriure:

“Quan en una nit serena i tranquil·la un es troba de cara a la majestuosa cúpula celestial veient guspirejar les estrelles sobre el blau profund que ens és dat contemplar, lluny de les calitges de la ciutat, en plena Natura, ens sorprèn la sensació de serenitat i d’harmonia que se’n deriven. Les paraules que haurien de servir per expressar la magnitud d’aquestes sensacions són paraules gastades per l’ús exagerat, en la propaganda de qualsevol cosa, que les ha distribuït sense el contrast d’aquesta sensació d’equilibri i d’harmonia universal, amb les coses humanes, en desacord tan absolut, que no costa considerar les primeres com a coses divines.

Quan vaig encarar-me amb la idea de representar les set jornades del Gènesi en colors i en imatges, m’invadia a cada passa, vacil·lant, la idea d’aquesta diferència tan inexplicable de les coses de l’Univers amb la humanitat, perquè, al meu entendre, la cosa clara era aquesta.

Perquè el que nosaltres no som capaços de tocar ni d’entendre funciona tan bé i el que ens és familiar i a l’abast de la mà va i ve tan malament?

Quan la setena jornada de la creació em vingué a les mans, no vaig poder resistir la temptació de representar el descans frustrat del Creador al comprovar la mísera complexió de les seves Criatures, veient que Eva s’interessava ja de bones a primeres per allò que li era prohibit, demostrant que aquesta curiositat era tan arrelada en el fons de la seva psicologia femenina, que costaria de pensar que podia en principi ésser d’una altra manera.

Per què? La humanitat es pregunta, s’ha preguntat i es preguntarà sempre. Per què?

Però la terra no dubta. Coneixedora de la seva missió dins l’òrbita que li ha estat concedida, volta en aquest concert orgànic de l’Univers seguint el ritme harmoniós de dins de la cúpula de cobalt, una estona amb claror i una estona a les fosques.

Però aquesta Eva que senyala amb el braç estès i amb l’índex a la dreta la fruita prohibida, ens invita a meditar en l’origen de les nostres misèries.

Pecat Original. Mort d’Abel. Sodoma i Gomorra. Passió i mort de Jesucrist. Creuades. Guerres Mundials. Hiroshima. Nagasaki... En totes les victòries de la força sobre el dret, i del vici sobre la virtut, i és un consol saber que un dia David va matar a Goliat, perquè després a milions de vegades Goliat ha assassinat David.

Sortides les meves pintures de les paraules bíbliques, jo hauria desitjat que les imatges i els colors expressessin amb prou claredat el meu pensament i és amb pena que prenc la ploma per ajudar-me amb tots els meus recursos d’expressió que, així i tot, han resultat escassos.

Cal que el rei de la Selva, i de la Selva estant, lluny de les lluminàries de la ciutat aixequi de tant en tant la cara en l’aire i

contempli en el cel estrellat, entre aquesta munió infinita de noms i amb llum pròpia, el seu propi rodar amb el món que ell habita, en l'obscuritat.

Ara bé; si jo vaig agafar primer els pinzells i ara la ploma per expressar-me, no voldria que això fos en el fons ni pintura ni literatura.

Aquest és l'anunci d'una exposició de la meva obra, no en una sala d'exposicions sinó en la meva pròpia cambra rural, on dormim cada nit la meva muller i jo i on ens despertem cada matí.

Voldria que això fos un homenatge als pares que van portar-me al món i a la llum d'alabança a Déu que ens ha creat.”

Breda, juliol de 1958

Josep Aragay

A banda de l'arrelament –més o menys profund– de les pròpies conviccions religioses, la pintura bíblica sempre ha estat present en el repertori de l'artista. Només cal recordar, en aquest sentit, alguns dels seus primers dibuixos al carbó com “El judici de Salomó” (1912) o “El festí de Baltasar” (1912), així com el cicle de pintures del baptisteri (1925) i altres obres dels anys quaranta com “Crist” (1946) o “Últim sopar” (1943), entre tantes d'altres. El fet és que durant el franquisme –i així ho testimonia a través d'algun dels seus escrits–, Aragay utilitza les paraules de la Bíblia com una via d'expressió contestatària, reivindicativa i de denúncia social i política. Si bé és cert que cal cercar molt en el fons el pretès missatge reivindicatiu de la seva obra, tampoc no seria just passar pel alt aquest fet, ja que va ser el pretext de moltes de les pintures de la darrera etapa de l'artista. Segons sembla, doncs, en aquell temps de silenci, els textos de l'Antic i el Nou Testament seran els millors aliats d'un Aragay que vol expressar íntimament i sense sospita, la frustració, la injustícia i el malestar del pitjor moment de la seva vida, tant a nivell personal com a nivell col·lectiu. Tal com hem dit i repetit, “Job al femer” i “Apocalipsi” són dues pintures concebudes amb aquesta finalitat. Segons el text de 1958, les motivacions que portarien Aragay a pintar el cicle de la creació porten implícit, també, aquest esperit contestatari. Ell mateix reconeix, malgrat tot, que les pintures, per si soles, no han estat suficients per evidenciar el seu missatge: “jo hauria desitjat que les imatges i els colors expressessin amb prou claredat el meu pensament i és amb pena que prenc la ploma per ajudar-me amb tots els meus recursos d'expressió que, així i tot, han resultat escassos”. Així, si bé el text està dotat d'una certa càrrega ideològica, allò que ens transmeten els pinzells –almenys en aquest cas– no arriba, ni tan sols, als llindars de l'eufemisme.

En el seu escrit es refereix, sobretot, al “descans frustrat del Creador”, utilitzant la figura d'Eva assenyalant la fruita prohibida, com l'origen de tots els mals de la humanitat. Aragay, aquí, posa de manifest la predisposició innata del gènere humà a l'hora de provocar el mal: la injustícia, la traïció, l'ambició, l'abús, la deslleialtat, la guerra. Interpretant les paraules d'Aragay, és interessant constatar, també, el joc de complicitats que hi ha entre la figura del “Déu-creador” i la figura de “l'artista-creador”, és a dir, amb la d'ell mateix. Quan Déu

va acabar la seva “obra” es va adonar que tot el seu esforç havia resultat estèril: Eva havia trencat les regles del joc, havia menjat el fruit prohibit de l'arbre del bé i del mal. La dona, que encarna certs valors negatius de la misèria humana, sucumbeix a la temptació de la serp desobeint els designis del Creador. El “Déu-creador” en veure que el seu desig ha estat traït, reacciona amb ira, amb indignació. Aquesta sensació és, per tant, la mateixa que sent l'artista en constatar que els seus ideals estètics i els seus ideals polítics, pels quals ha lluitat tota la vida, han estat reduïts al no-res. El tema de la frustració, és de fet, la tesi de fons del seu escrit.

Una altra de les qüestions que apareix clarament en el text (i no tant, per no dir gens, en la pintura) és el tema dels “vençuts”:

“En totes les victòries de la força sobre el dret, i del vici sobre la virtut, i és un consol saber que un dia David va matar a Goliat, perquè després a milions de vegades Goliat ha assassinat David.”

Aquesta “victòria de la força sobre el dret” és perfectament equiparable a la victòria dels que s'havien aixecat el 18 de juliol de 1936, contra el govern legítim de la República. La força s'imposava a la raó. Els guanyadors dictaven les pròpies regles del joc i els vençuts, sotmesos sota el jou del franquisme, eren obligats a acatar els designis del nou ordre imperant. Aragay, que viu aquesta experiència en la pròpia pell, lamenta que en comptades excepcions s'invertissin els termes. Certament “un dia David va matar Goliat” però “milions de vegades Goliat ha assassinat David”. Així i tot, fins quan sorgia l'excepció, la resposta era implacable. Una de cares més perverses de la dictadura va ser, per exemple, el tracte –tan injustament desigual– que es va donar als morts de la guerra. Els morts del bàndol feixista van ser homenatjats i es van erigir monuments al seu honor arreu de l'Estat (així va passar també a Breda); mentre que els combatents republicans van ser silenciats i oblidats, molts d'ells enterrats en fosses comunes, en els camps de batalla o en els marges de les carreteres sense que ningú en pogués reclamar els cossos per ser enterrats dignament.

Per qüestions obvies, Aragay mai no es referirà explícitament al conflicte de la Guerra Civil. L'autor deriva el tema vers altres episodis –no menys dramàtics– que havien sacsejat igualment el seu estat d'esperit. Els efectes de les dues guerres mundials –i molt especialment la tragèdia d'Hiroshima i Nagasaki– són qüestions que preocupen l'artista i que vol deixar paleses en el seu text. És en aquest sentit que Aragay lamenta la capacitat de l'home per destruir tot allò que té al seu abast:

“Perquè el que nosaltres no som capaços de tocar ni d'entendre funciona tan bé i el que ens és familiar i a l'abast de la mà va i ve tan malament?”

Aquest aspecte pervers de la condició humana és el que tornarà a plantejar en la nova versió de “l'Apocalipsi” (fig. 18 i 19), un oli de 2 x 2,5 metres pintat en record del tràgic bombardeig que havia tingut lloc en un barri industrial de París durant la Segona Guerra Mundial i al qual ja hem fet referència.

A banda de totes les reflexions protestatàries que hi ha en els seus textos, però que esdevenen críptiques o absolutament insospitades en la seva pintura, cal dir que l'exposició de la Sala Parés va tenir molt més ressò que la mostra de 1948 organitzada a les Galeries Syra. Així i tot, els mitjans escrits es van tornar a referir a la pintura d'Aragay com una cosa del passat. Les pintures de la retrospectiva –que anaven de 1914 fins a 1961– havien donat peu a la majoria dels crítics a fer un repàs de la trajectòria artística d'Aragay. En el mateix catàleg de l'exposició, una introducció redactada per Joan Bergós –un dels arquitectes de la Sagrada Família– dedicava un elogi de dues pàgines evocant la carrera de l'artista. Bergós posa punt i final al seu text denunciant els malaurats designis que un destí injust i dissortat li havia parat a l'artista.¹

“Aragay, poeta estimable, teoritzant certer, polemista agut, bon pedagog, ceramista eminent i sobretot gran pintor, segur de si mateix i amb un puritanisme intransigent, es congruïà l'aversion no sols dels acadèmics, si que també dels antiacadèmics mediocres, que només podien fer un mansoi post-impressionisme impersonal, o terrejar en un realisme migrat, mentre ell creà un art personal, idealista i humaníssim recolzat en el més pur mediterranisme. Per això, decidí exiliar-se, com també mestre D'Ors i com el poeta, historiador i arquitecte Pijoan, tres humanistes de categoria que colpits per la “sagrada malaltia d'enyorament, en càstig d'haver massa estimat a Itàlia”, injustament menystinguts i envejosament hostilitzats, per vergonya dels barcelonins, han tingut que deixar la seva estimada ciutat nadiua. L'actual exposició panoràmica de l'obra d'Aragay demostra que l'alta crítica i el poble no s'han equivocat valorant-lo alt.”

Moltes de les ressenyes aparegudes a la premsa –escrites sempre amb un regust de clara nostàlgia–, recordaven el paper que havia tingut Aragay dins el Noucentisme, al costat dels grans noms de la intel·lectualitat catalana. Joan Perucho, per exemple, des de les pàgines de *Destino*, feia un exercici de pedagogia ressaltant els valors del Noucentisme, un moviment oblidat i del qual Josep Aragay n'havia estat un dels principals percussors. El Noucentisme i Aragay, segons diu, ja formaven part del passat:²

“Como Cataluña no había atravesado, en su cultura, la experiencia del renacimiento, creyóse que el modelo más ajustado a seguir era el del Renacimiento Italiano. Orden, Medida, Tradición. Uno de los artistas que con mayor eficacia contribuyó a la formación de este estilo fue José Aragay. José Aragay pintó, dibujó en libros y revistas, hizo cerámica, escribió teoría. Era un arte sano en su conjunto, optimista, lleno de ímpetu juvenil, idealizado, que hoy contemplamos con añoranza y simpatía. Fue un momento muy bello, pero efímero (...) Había en Aragay algo de turbador y de insólito en su fuerza. Algo que en la vida hacia presentir la muerte.”

¹ BERGÓS, Joan: “La pintura totalitària d'Aragay”. Catàleg de l'exposició: ARAGAY, pinturas. Del 21 octubre al 6 novembre 1961. Interiores, bodegones, retratos. Las siete jornadas del Génesis y el Apocalipsis. Sala Parés, Petritxol, 5, Barcelona (Gráficas ALFA, S.A.), pàg. 2 i 3.

² PERUCHO, Juan: “José Aragay y el Noucentisme”. Dins la secció “Invención y criterio de las artes, por Juan Perucho. *Destino*, 4 de novembre de 1961 (núm. 1265).

Certament, la crítica aprofitava l'exposició d'Aragay per parlar d'una pintura que ja feia uns quants anys que s'havia acomiadat de l'escena artística del país. Tal com afirmava el mateix Perucho: "Todo esto pasó; se perdió con el tiempo. La vida ha hecho su curso como siempre, indiferente y cruel." La mostra d'Aragay, a banda de l'aura nostàlgica que l'envoltava, no semblava, doncs, aportar res de nou. Tot plegat semblava un homenatge al passat. I és així com ho havien vist els crítics més agosarats, considerant, amb tota la radicalitat, que els treballs d'Aragay eren obres de "venerable arqueologia":³

"Nos ha gustado encontrarnos, de nuevo, con la obra de Aragay: nos ha parecido repasar, en el Ateneo, los números de la revista "Almanaque dels Noucentistes". Pero no cabe duda, que en la obra de Aragay, como en las páginas de la publicación, el tiempo dejó su inexorable huella. Lo que ayer fue vivo, vigente y nuevo, hoy es noble aventura, pero, también, venerable arqueología."

Malgrat tot, en aquella ocasió, l'exposició havia despertat certa expectació. Tant és així que l'esdeveniment de la Sala Parés va merèixer una entrevista al pintor. En aquella entrevista publicada a *El Noticiero Universal*, el 30 d'octubre de 1961, es constata, una vegada més, que els criteris estètics d'Aragay segueixen inamovibles. Josep Aragay, que continuava sense fer concessions a la modernitat, gosava afirmar que "la pintura moderna era en un carreró sense sortida". L'artista, com sempre, defensa el classicisme com l'únic camí veritable, perdurable i etern. Aragay reivindica la reciprocitat que existeix entre classicisme i modernitat, afirmant que la pintura que està subjecta a les modes està condemnada a desaparèixer. Creiem interessant reproduir unes ratlles de l'entrevista que Aragay concedia al periodista del Noticiero Universal Carlos Carrero. Fixem-nos, doncs, que el pas del temps, no ha estat capaç de d'apaivagar –dit en paraules de Joan Bergós– el seu "puritanisme intransigent":⁴

(...)

–¿Por qué es tan ingenua su pintura?

–¡No, ingenua, no! Mi intención ha sido hacer una obra clásica.

–¿Quiere ser académico?

–No, quiero ser clásico lo que no impide que no pueda ser moderno.

–¿Es clásico por convicción o porque no puede adaptarse a las tendencias actuales?

–Por convicción. El valor de las artes plásticas está en el espacio, independiente del tiempo, por lo que este no influye.

–Pero el ambiente, sí.

– El ambiente sí; mas el pintor no debe dejarse llevar por la moda de su tiempo. "Las cosas de sastrería" pasan de moda, y el arte puro no.

(...)

–¿Se atreve a dar un consejo a Tapies, Miró, Tharrats, Cuixart, Pons...?

–No.

³ MANZANO, Rafael: "Aragay y su mundo "Novecentista" perdido y encontrado". Dins la secció de "Crítica de arte" de *Solidaridad Nacional*, dimecres 25 d'octubre de 1961.

⁴ CARRERO, Carlos: "Aragay, vuelve. La pintura moderna es un callejón sin salida". *El Noticiero Universal*, 30 d'octubre de 1961.

–¿Por qué?

–Son sobradamente inteligentes para comprender que se han metido en un callejón sin salida.

(...)

Aleshores, Modest Cuixart, Antoni Tàpies, Joan-Josep Tharrats i Joan Ponç – fundadors, tots ells, del grup artístic d'avantguarda “Dau al Set” (1948-1956)–, eren, junt amb d'altres artistes (Josep Guinovart, Josep M. de Sucre, Albert Ràfols Casamada...) –i a banda dels consagrats Miró, Dalí i Picasso– la punta de llança de l'art contemporani català. Les afirmacions d'Aragay, expressades amb total convicció, posen de manifest que, qui les diu viu aferrat a les essències culturals d'un “altre temps”. Mentre Aragay pintava el cicle de la creació (1957-1958), Antoni Tàpies experimentava amb els nous llenguatges de l'informalisme, de la mateixa manera que ho feren, per exemple, Furriols, Porqueras, Planell i Tábara, entre tants d'altres. I així, mentre Aragay continuava assaborint la potència anatòmica i la volumetria dels cossos que Miquel Àngel havia pintat a la Sixtina –feia uns cinc-cents anys–, els pintors catalans sumats a l'informalisme creuaven els llindars de l'abstracció i apostaven, entre d'altres aspectes, per la dissolució de la forma. El “puritanisme” d'Aragay esdevé un xoc –en tots els sentits– amb la pintura materal de Romà Vallès i Joaquim Viñolas, amb el *tachisme* de Vila Plana, amb les “formes orgàniques de caràcter abstracte esquitxades de taques enfilades per una trama de línies”⁵ que proposava Rodríguez Cruells o amb la dissolució formal de Tharrats a través de l'expansió de masses de matèria i color. No és estrany, doncs, que la pintura de Josep Aragay ja no despertí l'interès d'antuvi. En aquells moments, una exposició d'Aragay –tal com afirmava Juan Cortés en un article publicat a *La Vanguardia Española*– ja només podia suposar una lliçó de fidelitat a una trajectòria construïda damunt les bases de l'italianisme cultural. L'hermetisme d'Aragay, doncs, continuava negant qualsevol símptoma d'aproximació a favor dels nous camins de la plàstica moderna. Aragay continuava enclavat a Itàlia:⁶

“El ejemplo de Italia gravitó poderosamente sobre la sensibilidad del artista allá por los tiempos de su mocedad (...) y la lección florentina ha sido su conductor a través de los años.”

Certament, Itàlia havia estat i continuava essent, encara, l'únic referent de l'artista. Convençut que els valors “d'allò clàssic” eren eterns i que, a la llarga, s'acabarien imposant damunt de les modes i les noves tendències, l'artista es negava a posar data de caducitat a les tesis del projecte noucentista. No és estrany que en aquells moments la pintura d'Aragay tingués, per a molts, un interès essencialment “històric: “...hoy, solamente pueden interesarnos las obras más limpias de historia –de pasada historia–”⁷, deia Corredor Matheos, en una ressenya publicada a la revista *Gran Via*. De manera més contundent

⁵ CORREDOR-MATHEOS, J.: “Les arts plàstiques en 1957-1970: pintura, dibuix, gravat i escultura”. *La segona meitat del segle XX. Història de l'Art Català*, Vol. IX. Edicions 62. Barcelona, 1996, pàg. 54.

⁶ CORTÉS, Juan: “Un italianista convencido nos ofrece un repaso de toda su obra. José Aragay”. *La Vanguardia Española*, dijous 2 de novembre de 1961.

⁷ CORREDOR-MATHEOS, J.: “ARAGAY”. *Gran Via*, 10 de novembre de 1961.

s'expressava A. Del Castillo al final del seu article publicat al *Diario de Barcelona* –il·lustrat amb un autoretrat del pintor (fig. 20)– on s'equipara la pintura d'Aragay amb les restes d'un naufragi.⁸

“Son como restos del naufragio provocado por los vientos procedentes –¡oh, ironía!– de la dulce Toscana.”

Els fets demostren que –amb més o menys justícia– la pintura d'Aragay vivia una llarga agonia. Aquest procés agònic, que havia començat durant el període de la postguerra, s'allargaria, encara, fins al final de la vida de l'artista. És per aquest motiu que si aïllem la pintura dels darrers anys del context global de la seva trajectòria, tot comença a trontollar i hom es pot trobar immers en una aura de mediocritat difícil de superar.

12.2 El baptisteri de 1965

No sabem fins a quin punt l'artista era conscient de la pròpia davallada, i es fa difícil també copsar com aquest declivi ha afectat la percepció que es té avui, en general, de la seva obra. Creiem que un estudi complet del personatge requereix, malgrat tot, arribar fins al final. El “naufragi” d'Aragay, com ja hem anat apuntant, cal justificar-lo, més enllà de la qualitat de la seva obra, per la volguda desconexió amb l'actualitat, per l'abrandat desafiament a la modernitat i el menyspreu absolut vers les formulacions de l'avantguarda més rabiosa, per la “caducitat” d'un programa estètic i, també, a causa dels estigmes provocats pel franquisme i les repercussions que aquest li provocarà a nivell artístic, social i emocional. El cas és que les darreres manifestacions pictòriques d'Aragay (en vida) quedaran restringides a l'àmbit local. És a Breda on pintarà, l'any 1965, el nou baptisteri de l'església de Santa Maria i on farà, l'any 1968, la darrera exposició individual.

Esperonat pels amics –segons el testimoni de Marcel·lí Trunas–, a Aragay li havia estat demanada, en més d'una ocasió, la restauració de les pintures del baptisteri, malmeses (recordem) per l'incendi de 1939, a les acaballes de la Guerra Civil. La restauració dels frescos era, però, realment difícil. Els seus setanta-cinc anys li dificultaven afrontar una obra d'aquelles dimensions tenint en compte el risc que suposava haver de treballar damunt les bastides i en posicions, a voltes, acrobàtiques i difícils. Finalment, d'acord amb la Parròquia, Aragay accedí a pintar un nou baptisteri amb pintura plàstica sobre fusta sintètica. Damunt les plantilles que s'havien d'aplicar sobre els murs cremats del baptisteri, Aragay va plantejar un programa iconogràfic semblant al de 1925. Prèviament, l'artista havia elaborat un projecte que, en forma de desplegable (fig. 21), va ser presentat al bisbat per a la seva aprovació. Superats positivament els tràmits, l'artista empenia amb il·lusió el que havia de ser el darrer encàrrec “important” de la seva vida (fig. 22).

Pel que fa al programa iconogràfic –i en base amb allò que ja havia pintat l'any 1925–, Aragay manté, en el mur principal, l'escena de “Crist batejat al Jordà” (fig. 23 i fig. 24). Així mateix, en el mur lateral dret, tornarà a pintar “Adam i Eva

⁸ A. DEL CASTILLO: “Aragay, en Sala Parés.” *Diario de Barcelona*. Novembre de 1961, pàg.7.

en diàleg” i en el mur lateral esquerre la “Presentació de Jesús al temple”. A l’interior dret de l’arc de l’entrada, representa “Jesús i la Samaritana” (que el 1925 ocupava la banda esquerra) i l’interior esquerra el reserva a “Noè quan rep el colom que porta una branca d’olivera”. L’artista redueix a sis els vuit símbols que decoraven la volta. Aquests són: la fe, l’esperança, la caritat, Moisès fent brollar aigua de la roca, el baptisme de desig i el baptisme de sang o de martiri. A l’intradós hi representa unes palmes, símbol de santedat; un llorer, símbol de victòria i a l’horitzó, un paisatge de Breda (el 1925, aquest espai havia estat decorat amb unes sanefes d’inspiració renaixentista). En el frontal de l’arc de l’entrada hi va pintar uns escolans, tocant a bateig, dins el campanar de Breda (el 1925 el frontal de l’arc era ocupat per uns cèrvols i el text de Jn III, 5 sobre el nou naixement de l’aigua i de l’Esperit).

Bàsicament, doncs, els temes representats el 1965 seran els mateixos que els de 1925. Amb tot, però, hi ha diferències substancials de plantejament, de composició, de procediment. I cal dir, sobretot, que la diferència més evident rau en la qualitat de la pintura. L’obra de 1925, elaborada al fresc, era molt superior que la modesta creació feta amb pintura plàstica sobre tàblex. Els efectes del cromatisme, per raons obvies, no seran resolts d’igual manera i el tractament dels personatges presenta diferències notòries pel que fa a l’aspecte anatòmic o en la caracterització. El nou baptisteri va ser beneït la nit de Pasqua de 1965: “va ser una de les grans alegries d’aquesta etapa de la seva vida.”⁹

Aquesta obra de 1965 arribava a les acaballes de la seva carrera. L’avançada edat de l’artista i els procediments tècnics emprats fan que el conjunt que avui s’exhibeix a l’església de Breda pugui ser considerat com una obra menor i de discutible qualitat. Els frescos de 1925, doncs, continuen a sota dels actuals plafons, reclamant una restauració imminent, la qual cosa permetria tornar a la llum una de les pintures murals, de temàtica religiosa, més rellevants del Noucentisme.

12.3 La darrera exposició

Josep Aragay, durant molts anys, es va negar sistemàticament a participar a les exposicions col·lectives que s’organitzaven a Breda durant la Festa Major, i que eren concorregudes, sobretot, per aficionats locals i altres artistes forans amb vinculació a la vila. Any rere any, el seu amic barceloní, el pintor Manuel Genovart i Boixet (Barcelona, 1895-1980), que estiuejava a Breda, el convidava a participar a la mostra local. Antic membre de l’associació barcelonina “Amics de l’Art Vell” i impulsor de la restauració de l’ala nord del claustre del monestir de Breda, l’any 1932, Genovart era un home de gran cultura i de conviccions catalanistes. Ell i la seva esposa, la pintora Dolors Callol (Barcelona 1886-1940), havien mantingut, durant molts anys, una estreta relació amb el matrimoni Aragay-Solà. Genovart, malgrat les adversitats de la dictadura –que també havia patit¹⁰– continuava essent un activista cultural de primer ordre i era

⁹ TRUNAS, M.; NASPLEDA, J. a “Josep Aragay. Notes per a una biografia” dins de *Josep Aragay, Pintura Bíblica*. Ed. Parròquia de Breda, Palahí Arts Gràfiques, S.C., Primera Edició, octubre 1991, pàg. 31.

¹⁰ En una carta de 1950 Aragay esperonava Genovart a oblidar antics recels: “oblideu les vostres contrarietats amb la gent de Breda i que el paisatge us sia propici. Penseu que mes grans vexacions hem

el principal organitzador de l'exposició d'art que es feia, anualment, durant la Festa Major. Aragay, malgrat l'amistat que els unia, es negava, per diversos motius, a exposar la seva obra a Breda. La negativa d'Aragay, ja en la primera mostra de 1953, havia estat taxativa:¹¹

“Lamento bon amic Genovart el mal sabor de boca que us ha deixat la meva no participació a la exposició col·lectiva que heu organitzat aci amb motiu de la festa major i ho lamento més perquè heu donat pel que sembla a la meva abstinència més importància de la que he atribuïtli derivacions expositives que estic molt lluny de compartir (...) Soc però un home convençut de la incompatibilitat manifesta de la cosa artística amb l'ambient de les festes majors massa acaparat per les sentors de pollastre, xampany esbravat i la música dels mambos parades de fira, xurreries i altres excessos.”

Cada any, pels volts de la Festa Major, la història es repetia. En una carta de 1955, Genovart demanava per tercer any consecutiu la participació de Josep Aragay a la mostra local. La resposta era sempre la mateixa:¹²

“Amic Genovart

Rebuda la vostra lletra del 20 del corrent que renova el contingut de les dues rebudes en anys anteriors fent igualment referència a les exposicions de la festa major que fa dos anys que venen celebrantse en aquesta localitat, em donc compte de que vos i jo fermes en els nostres respectius punts de vista restem en el lloc i en la actitud que hem adoptat la primera vegada fent honor a les nostres recíproques conviccions. I es natural que sigui així perquè res no ha canviat en la societat en que vivim que pugui justificar un canvi d'actitud, que per altra banda ningú desitja fora de quatre amics que no tenen necessitat de que la meua obra els sia mostrada fora de casa meua.”

No va ser fins l'any 1958 que Aragay cedia (cinc anys després!) a les insistents demandes de l'amic Genovart. Finalment, doncs, va decidir exposar una peça (la “Gerra dels Lleons”) que havia format part de la segona biennial d'art hispanoamericà, celebrada a l'Havana, l'any 1953. Val a dir, com a curiositat, que en aquesta mateixa edició de 1958 –entre les obres que configuraven l'eclèctic catàleg de la mostra– també hi va exposar el popular dibuixant Francesc Vila i Rufas, conegut com a “Cesc”. I val la pena destacar, també, la participació del pintor Francesc Guinart i Candelich (Sant Celoni, 1888) –un dels grans oblidats de l'art català del nou-cents–, en l'edició de 1964. Una carta d'Aragay adreçada a Manuel Genovart, demostra, malgrat tot, que la participació a l'exposició havia estat motivada més pel desig de complaure el seu amic que no pas per propi convenciment:

“Amb el més viu desig de complaureus he accedit a exposar a Breda per la festa major la gerra de la Bial. Ara bé, us confesso que tot el que fa referència a exposicions em fa certa pena. El caràcter eterogeni de les coses

soportat nosaltres i no guardem rencor a tots aquests desventurats que s'engreixaven amb les nostres vicisituds. Que Deu els ampari i els perdoni.” Carta de Josep Aragay a Manuel Genovart. Breda, 12 de juliol de 1950.

¹¹ Carta de Josep Aragay a Manuel Genovart. Breda, 9 de setembre de 1953.

¹² Carta de Josep Aragay a Manuel Genovart. Breda, 26 d'agost de 1955.

exposades, dic eterogeni per no dir contradictori i el posat dels visitants insensibles i indiferents i quan dic això em refereixo als públics de ciutat anomenats selectes que passen per davant de les obres sense veureles ni mirarles te la virtut de posarme nervios. Desitjo viure allunyat de tot això i viure en pau. He decidit fixar la meua residència aquí per fugir del tragi originat per totes aquestes facecies.”

Les paraules d'Aragay, en aquesta carta, deixen clara la seva intenció de viure al marge de qualsevol manifestació artística, encara que es tractés d'una intrascendent exposició local. Malgrat tot, a partir de la mostra de 1958 –tot és començar–, l'artista es va deixar engrescar i es va convertir en un expositor habitual. Aragay va participar a les mostres locals des del 1958 fins al 1964 de manera ininterrompuda i, de forma menys regular, en les successives edicions. Entremig –ja ens hi hem referit–, va tenir lloc l'exposició de la Sala Parés (1961) i, poc després, li va arribar l'encàrrec del nou baptisteri, inaugurat l'any 1965.

A banda de la participació en totes aquelles ben intencionades exposicions, cal destacar, sobretot, l'organització d'una mostra monogràfica a Breda, dedicada a Aragay, l'any 1968. Fou la darrera exposició individual feta en vida del pintor. Aquell any Breda celebrava les festes del novè centenari del monestir de Sant Salvador i, entre els actes commemoratius, es va decidir organitzar una antològica de l'artista. Fervent defensor del patrimoni històric local, Aragay formava part de la comissió organitzadora dels actes del novè centenari, cosa que va facilitar la receptivitat i la predisposició de l'artista a l'hora de muntar l'exposició. Marcel·lí Trunas, que també formava part de l'organització, explica:¹³

“Entre els actes que es succeïren al llarg de l'any hi havia les exposicions a l'antiga església de Santa Maria. Per a la cloenda s'escollí una antològica d'Aragay, que ell mateix va seleccionar. De les golfes de casa seva va sortir de nou el quadre “Vacances”, enrotllat i desat allà des de l'Exposició Internacional de 1929 i desconegut per tots nosaltres. Aquesta antològica rebé un número impressionant de visitants de tota mena, des de la gent més senzilla, sempre d'opinió favorable, fins les autoritats i altres convidats importants que vingueren a la festa de cloenda. Principalment els elogis que li dedicaren el Cardenal de Barcelona, els bisbes de Girona i Vic i l'Abat de Montserrat l'ompliren de satisfacció. Llavors Aragay va expressar el seu desig que l'obra pogués quedar-se per sempre a la Sala, com una ofrena a Breda.”

Malgrat l'oferiment –qui sap si amb la intenció de suggerir la fundació d'un futur museu–, les obres van ser retirades, amb l'excepció de “Vacances”, que a causa de les seves dimensions, una vegada muntada al bastidor, es va haver de quedar a la sala d'exposicions. Aquesta experiència havia significat, malgrat tot, un primer pas per a la creació del museu que, poc després, es dedicaria a l'artista.

¹³ TRUNAS, M.; NASPLEDA, J. a “Josep Aragay. Notes per a una biografia” dins de *Josep Aragay, Pintura Bíblica*. Ed. Parròquia de Breda, Palahí Arts Gràfiques, S.C., Primera Edició, octubre 1991, pàg. 33.

La retrospectiva de 1968 (fig. 25) estava formada per una selecció de trenta-dues pintures i es va poder visitar entre el 8 de setembre i el 6 d'octubre, a l'antiga església de Santa Maria, restaurada i habilitada, aleshores, com a sala d'exposicions. Els versos de "Natura morta", del seu llibre de poemes *Itàlia* ("Voldria jo saber pintar molt bé una poma / sense oblidar però la majestat de Roma..."), ocupaven la primera pàgina del catàleg. La càrrega ideològica del poema era, sens dubte, tota una declaració de principis i, en conseqüència, la millor carta de presentació de l'exposició. Aragay havia agrupat la seva obra en sis grans temes. El primer grup estava format per les set pintures del Gènesi, dedicades a la creació, junt amb altres dues pintures, "El pa" i "El vi" que, pel seu significat, sintonitzaven amb el conjunt. El segon grup estava dedicat a la col·lecció de "Parelles cèlebres" (Eva i Adam, Cleopatra i Marc Antoni, Julieta i Romeu...) i un tercer grup aplegava una sèrie de quatre natures mortes. El cinquè grup estava format per una selecció de retrats: "Retrat de senyora", "Montserrat barcelonina", "Carme Serra de Samon", "Autoretrat", "Dama del braçolet de Robins" i "Col·legiala a Vilamajor". Una sisena sèrie titulada "Interiors", comprenia únicament dues pintures, "La finestra oberta" i "Menjador". I un darrer grup que en el catàleg apareix titulat com a "Diversos" aplegava les pintures: "La vídua i el mar", "L'amazona i l'infant", "Verge apocalíptica", "Dansarina clara", "Príncep" i "Vacances".

"La vídua i el mar" (1962) era una de les poques pintures noves que oferia l'exposició. En aquest oli, Aragay torna a desplegar un dels temes més recurrents de la iconografia noucentista pintant una maternitat davant del mar. Una dona amb un infant als braços es mira el mar des de la sorra d'una platja plena de petites barques arrengrerades. Així, en les pintures dels anys seixanta hi podem trobar, encara, la traducció més íntima, més pregonada i més enyorada de la prosa orsiana.

12.4 Els darrers anys

En la darrera etapa, la producció pictòrica d'Aragay va minvar, encara més, en quantitat i en qualitat. En obres com "Nocturn barceloní" (1962) (fig. 26) –una pintura atípica que, per cert, s'escapa del seu estil i temàtica habituals– o en altres creacions més tardanes –de modesta factura– com "L'adéu de Fanny" (1970), s'evidencia que Aragay (fig. 27) continuava fent, a petites passes, el seu camí particular, allunyat de les inèrcies artístiques del país i absolutament impermeable a les propostes dels "joves pintors" que dominaven el panorama artístic català (Cuixart, Tàpies, Guinovart, Ponç, Tharrats...). Amb tot, Aragay era informat regularment de les noves tendències de la pintura moderna gràcies a les visites del famós galerista, col·leccionista i mecenes de l'art, Salvador Riera (Breda 1924 - Barcelona 1994), fill de Breda i vell amic de l'artista. Certament, l'amistat amb Riera venia de lluny. Val a dir, a tall d'anècdota, que Salvador Riera –essent un jove adolescent– havia assistit, de forma clandestina, a les classes de català que Teresa Solà impartia a la casa del carrer Nou de Breda, durant la postguerra. I val la pena destacar, també, que fou Aragay l'encarregat d'il·lustrar la portada del llibre que Riera havia dedicat a Breda, l'any 1948, i que portava com a títol "Pinzellades a tort i a dret" (fig. 28): "És el millor del llibre!", deia sempre el col·leccionista assenyalant la il·lustració d'Aragay. De fet, Salvador Riera sempre havia considerat Josep

Aragay, juntament amb el pintor Francesc Domingo i l'amic escriptor Josep Pla, una de les persones que més l'havien influenciat artísticament i intel·lectualment al llarg de la seva vida. I va ser Salvador Riera qui va acabar adquirint una part important de la seva obra. Amb la compra de més d'un centenar de peces, entre pintures, dibuixos, gravats i, gairebé, tota la ceràmica, Riera augmentava un xic més la seva col·lecció.¹⁴

“Estem molt contents d'haver millorat la nostra col·lecció amb les vostres obres i contentíssims de veure com plauen a tanta gent. Ja sabeu que a casa aquestes obres són estimades i cuidades com si estiguessin a casa vostra.”

Salvador Riera i la seva dona Fanny Rovira feia molts anys que s'havien establert a Sao Paulo, on havien muntat un profitós negoci de confecció i on havien començat a adquirir les primeres obres d'art. Com ja és ben sabut, el matrimoni acabaria confeccionant una de les col·leccions d'art català més importants del món. Quan tornaven a Catalunya, mai no perdien l'ocasió de passar per Breda a saludar Aragay i la seva esposa. A cada visita, Salvador Riera aprofitava per comprar algunes peces de l'artista. Les cartes creuades entre els dos amics demostren l'interès de Riera vers l'obra d'Aragay, però també, la perspiciàcia del col·leccionista quan aquest desitjava alguna obra difícil d'adquirir.¹⁵

“Sr. Josep, per a completar la paret dels nostres dibuixos, ens hi manca una mica de color. Recordo detalladament “Interior de la capella de St. Llop” i aquella proa de vaixell sota un arc (em diguéreu que us podria servir per un mural), els dos molt acolorits. No els vàreu volguer vendre, però tant la Fany com jo els guardem a la memòria. Per això, si us decidiu, recordeu que nosaltres som els primers. Igualment si teniu la intenció de vendre més olis.”

Una carta més tardana posa de manifest que el tempteig del comprador fructifica ben aviat:¹⁶

“Arribarem a Catalunya al començament d'abril i no cal que us digui que ens veurem de seguida. Estem molt contents que ens reserveu els dibuixos de “La capella” i “El vaixell”; no podeu imaginar quanta il·lusió ens fa.”

Les cartes de Riera són plenes d'elogis a Aragay, un elogis que combinen la sincera admiració que aquest sentia per la seva pintura amb l'innat talent comercial del col·leccionista que, legítimament, festejava l'obra d'art com una possibilitat de negoci. Riera era capaç de recitar de memòria –com si d'un catàleg ambulat es tractés– les pintures que l'artista tenia penjades a les parets de casa seva: “Tots els dies parlem d'Aragay i la seva obra. Un dia li toca a les “Vacances” i repassem de memòria tota la tela (quatre metres per dos seixanta cinc); altres vegades els olis penjats a casa, un a un; i els dibuixos dels vaixells al port i els caps i la capella. I cada paret de casa vostra començant per “l'Apocalipsi”, “La nena de les trenes”, “El Gènesi”, “Job”, “Parelles il·lustres”, “Crist”, “Príncep”, “Dama del braçalet”, “XVIII, XIX i XX”,

¹⁴ Carta de Salvador Riera a Josep Aragay. Sao Paulo (Brasil), 16 d'octubre de 1968.

¹⁵ Carta de Salvador Riera a Josep Aragay. Sao Paulo (Brasil), 16 d'octubre de 1968.

¹⁶ Carta de Salvador Riera a Josep Aragay. Sao Paulo (Brasil), 9 de gener de 1969.

“Bodegó del cetrill”, “Finestra oberta”, “Autoretrat 1921”, “Autoretrat 1949”, etc. etc. I sempre tanquem amb el soberbi retrat de Fanny meravellós inoblidable! quina sort, quina felicitat el dia que vostè s’oferí generosament a fer-lo. Quina peça tan plena de Fanny, tant plena d’Aragay per tota la vida per nosaltres...”¹⁷

Salvador Riera, que coneixia prou bé la trajectòria d’Aragay, era conscient de la situació de marginalitat d’aquest i de tants altres artistes de l’època. L’amic Riera sabia que un dia o altre es faria justícia i que l’obra de Josep Aragay o la del sempre reivindicat Francesc Domingo s’acabaria cotitzant. En una de les cartes adreçades a Aragay, el col·leccionista assenyala el “genocidi cultural” franquista com a principal causant que dues generacions de pintors catalans haguessin estat arraconats i oblidats. Riera, però, es mostra esperonat i convençut que tots aquests pintors tindran el seu lloc en la història:¹⁸ “Varem passar la tarda parlant de pintura i del genocidi cultural que ha sofert l’art a Catalunya després del 39: la manca de monografies dels nostres pintors i la feina bruta de tants crítics, ignorant expressament tants noms. Aquesta política ha estat una injustícia clara sobre dues generacions de catalans. No cal desesperar, però, car les obres restaran com a testimoni d’una època prohibida.”

De manera semblant s’expressava l’amic comú Francesc Domingo, establert també a Sao Paulo; tertulià predilecte i client potencial de Salvador Riera. En una carta bellament il·lustrada (fig. 30), Domingo es dirigeix a Aragay amb emoció, amb nostàlgia i amb l’esperança que el temps els acabarà donant la raó:¹⁹ “Les llàgrimes em venen als ulls quan recordo amb vehemència aquella teva figura exaltada, per cert, però sempre nostre i sensible. Que us puc dir avui sinó refermar aquella meva admiració i fent-la quasi una pregària per a reconfortar(la) en aquesta vall de disturbis i de genis fracassats. La teva obra es un moment de la nostra vida i per això es eterna la llum del teu art, i del nostre art.”

El contacte amb Salvador Riera, a finals dels seixanta, havia significat –entre moltes altres coses– una mena de desbloqueig. Podríem dir que Aragay –proporcionalment– va vendre més en aquella darrera etapa²⁰ que durant els millors anys de la seva carrera. Val a dir, en aquest sentit, que la majoria d’obres venudes corresponien a la primera època. En tornar del Brasil per instal·lar-se definitivament a Barcelona, Riera va fundar, l’any 1973, la galeria Dau al Set (fig. 29), batejada així en homenatge als pintors, amics seus, que

¹⁷ Carta de Salvador Riera a Josep Aragay. Sao Paulo (Brasil), 8 de març de 1971.

¹⁸ Carta de Salvador Riera a Josep Aragay. Sao Paulo (Brasil), 9 de gener de 1969.

¹⁹ Carta de Francesc Domingo a Josep Aragay. Sao Paulo (Brasil), 30 de novembre de 1970.

²⁰ A banda de Salvador Riera, hi va haver altres compradors que, de sobte, es van interessar per l’obra d’Aragay. És el cas del vilanoví Abdon Soler, que, durant els darrers mesos de vida de l’artista –en plena decadència– es dedicà a comprar-li algunes obres: “Després de la lletra del dia 1 del corrent rebo el gir que vostè m’anuncia de 5.000 pts. Moltes gracies pero no calia ni cal les que veste pensa portarme en la visita que veste ens anuncia pel dia 10 (...) No es necessari que vostè ens porti més diners, no cal. Desitgem de tot cor que vostè surti beneficiat de la nostra amistat...” (Carta de Josep Aragay a Abdon Soler. Breda, 5 de setembre de 1972). Abdon Soler, que es va guanyar la confiança d’Aragay i que es va convertir en un visitant habitual de l’artista, va ser obsequiat amb la majoria d’originals publicats a *Borinot, Cucafera o Picarol*. Segons el testimoni de Marcel·lí Trunas, Aragay lliurà incondicionalment els originals a Soler: “perquè expandís la seva obra”.

havien format el cèlebre grup d'avantguarda, amb aquest mateix nom, vint-i-cinc anys abans. En la prestigiosa galeria d'art del carrer Consell de Cent es repetiren, durant molts anys, diverses exposicions de Tàpies, Ponç, J. M. de Sucre, Cumella, Cuixart, Guinovart, Gimeno, Picasso, Torres-Garcia, Manolo Hugué, Humbert, Domingo i un llarg etcètera de les grans firmes de l'art contemporani català. A la galeria de Salvador Riera mai no hi va faltar la ceràmica d'Aragay, que va ser exposada i publicitada, sempre, entre les millors peces.

Va ser, de fet, al voltant d'aquells anys quan arribaren –després de tant de temps– les primeres i més sòlides mostres de reconeixement. El mes de juny de 1968, Alexandre Cirici publicava a *Serra d'Or* l'article "Josep Aragay: energia, programa i evasió", una autèntica revelació per a les generacions més joves. Aquell article, escrit arran d'una entrevista mantinguda amb Aragay –i en el qual s'analitza amb rigor la trajectòria artística i intel·lectual del pintor–, va significar, sens dubte, un dels primers detonants a favor del "redescobriment" de l'artista. El mateix Alexandre Cirici, juntament amb Ramon Manent, destacava la importància que havia tingut Aragay com a ceramista a *Ceràmica Catalana*, una obra més tardana, de 1977, editada per Destino. L'any 1970 apareixia el llibre *Jacob*, de l'editorial Taber –prologat per Maria Lluïsa Borràs i anotat per Josep Maria Cadena–, una monografia amb els millors dibuixos de l'època de *Papitu* i *Borinot*. I així, l'historiador Enric Jardí, li reservava un espai –entre els millors artistes del país– en el volum dedicat a *L'Art Català Contemporani* que publicava l'editorial Proa-Aymà, l'any 1972. A finals dels anys seixanta i principis dels setanta, s'iniciava, gràcies a la voluntat d'alguns intel·lectuals, historiadors o crítics d'art, un tímid però valuós ressorgiment de la figura d'Aragay. Eren, malauradament, els seus darrers anys (fig. 31). Alexandre Cirici, en l'article aparegut a *Serra d'Or*, havia passat balanç; les paraules de l'autor, a banda d'un acte de justícia, esdevenen un excel·lent exercici de síntesi, un anàlisi acurat, sincer, fidel i precís de la torturada trajectòria de l'artista:

"(...) creiem que la història d'Aragay és la d'un home que davant l'artificiositat acadèmica i el descrèdit del simbolisme modernista, es refugià en un individualisme orgullós i dinàmic que hauria pogut fer d'ell un perillós autoritarista retòric. El salvà la força popular puixant de la solidaritat del seu poble, que li donà un programa constructiu a complir. Acceptà llavors el llenguatge comú i la tasca anònima i treballà per al futur, a través de l'ensenyament i de la indústria. La programació, amb finalitat, li donà l'alta qualitat.

Per últim, el descarnà la tempesta. Sense programa col·lectiu, es refugià als sentiments personals. Per això renuncià al llenguatge de tots, que ja li semblava inútil, i es convertí en *naïf*, solitari."

Josep Aragay va morir el 15 de gener de 1973, a causa de la complicació d'un atac d'urea. Embolcallat amb la senyera (cosa que provocà el recel d'alguns bredencs addictes al règim²¹), fou enterrat a Breda en el cementiri municipal on

²¹ Era voluntat de Josep Aragay ésser enterrat amb la senyera. Segons el testimoni de Marcel·lí Trunas, es va demanar prèvia autorització al batlle de Breda per tal que les quatre barres cobrissin el taüt: "Quan surt al carrer on l'esperen les persones vingudes de fora i una bona generació d'amics bredencs,

l'amic poeta mossèn Pere Ribot (rector de Riells) resava la darrera pregària en honor al difunt.

12.5 El Museu Municipal Josep Aragay de Breda: projecció, preservació i memòria d'un llegat fonamental al servei del país

La voluntat de crear un museu dedicat a Josep Aragay i a la seva obra es va començar a forjar en vida de l'artista. A partir de l'antològica de 1968, la idea havia anat madurant entre els amics del pintor i en els nuclis bredencs més sensibles a la cultura. L'amic Manuel Genovart, en una carta de 1971 (en la qual expressa el condol a l'artista per la recent mort del seu germà Modest), ja ho donava per fet:²² “Accepteu la meva felicitació ben humil i sincera, de que per fi ha arribat el moment de que Breda tindrà el “Museu Josep Aragay”. Ja era hora! Crec que per fi Breda ha complert amb una obligació de justícia.”

Malgrat l'entusiasme de Manuel Genovart, tot plegat era, encara, un projecte embrionari, incipient, que no passava –de moment– de la inquietud, l'interès i la bona fe d'un sector de bredencs propers a l'artista. En respondre la carta de Genovart, Aragay reconeix que no té “cap referència directa” sobre l'afer del museu:²³

“Del que vos hem dieu d'un museu a Breda dedicat a la meua obra no en tinc cap referència directa i em penso que no respon per ara a cap acord col·lectiu que pugui anunciar el seu fi proxí o probable. Es clar que un home sempre te el desitg de veure la seva obra junta, que defensi el seu nom i el seu record de l'oblit, pero el temps immutable passa inexorable per damunt de la nostra obra i per damunt nostre.”

Així doncs, la gestació del museu no va prosperar, de forma definitiva, fins al 1974, l'any següent de la mort d'Aragay. Gràcies a la voluntat de la jove entitat Amics de Breda, presidida pel ceramista Ramon Samon (bon amic de l'artista) i, molt particularment, a les esforçades gestions fetes per Marcel·lí Trunas –que acabaria essent director del museu des de la seva fundació, l'any 1974, fins el 2005, quan se'n retirà per motius de salut–, el projecte es va acabar consolidant. Els vents eren favorables. Hi havia voluntat popular. Teresa Solà, vídua d'Aragay, havia vist amb bons ulls la iniciativa d'Amics de Breda, proposta que seria igualment ben rebuda pel consistori de Breda amb l'alcalde Alfons Clavell al capdavant. El museu s'havia de nodrir, d'entrada, amb la donació del fons per part de la vídua. El flamant galerista Salvador Riera –que va participar en el projecte– va fer donació d'algunes peces de la seva col·lecció, com també ho van fer Marcel·lí Trunas i altres donants minoritaris. Més tard, l'any 1983, es va fer efectiva una important donació de Martina Aragay, neboda de l'artista, amb l'aportació de 25 peces produïdes entre els anys 1908 i 1930. I més tard encara, l'any 2000, arribarien al museu 32 peces de l'antiga col·lecció Riera (dibuixos, pintures i ceràmiques situades

emociona veure lligades la mort d'Aragay amb la senyera, que representa un dels seus grans ideals i que per primera vegada surt obertament al carrer després del 39”. Algunes persones vinculades al règim –és el cas de Pere Llorens Gili (membre de Falange) i Salvador Batlle Viñas (alcalde de Breda entre 1942 i 1957)– es van retirar, de la comitiva en senyal de protesta.

²² Carta de Manuel Genovart a Josep Aragay. Can Joanic, 24 de setembre de 1971.

²³ Carta de Josep Aragay a Manuel Genovart. Breda, 26 de setembre de 1971.

cronològicament entre els anys 1909 i el 1962) que la Generalitat de Catalunya cedia en dipòsit i que formaven part de les 1.700 obres d'art català que la màxima institució del país havia comprat al col·leccionista a finals de 1993.

El museu, en la seva primera fase, ocupava l'espai –corresponent a l'absis i el creuer– que havia estat habilitat com a sala d'exposicions en l'antiga església romànica de Santa Maria. Aragay, en vida, havia elogiat la sala que acollia les exposicions anuals de pintura durant la Festa Major:²⁴ “(...) la cosa ha triomfat tant per la qualitat de les obres exposades com per l'aire un xic monacal que els dona la arquitectura on l'exposició ha sigut emplaçada de neta contextura romànica admirable, solemne. Hem fet la descoberta d'un ambient molt propici per aquesta mena d'exposicions i espero que no sia la darrera vegada que un ambient tant feliç emmarqui activitats tan escollides.”

I va ser en aquell espai “de neta contextura romànica admirable” on, el 8 de setembre de 1974, Breda inaugurava el Museu Josep Aragay (fig. 33). Cal matisar, però, que el museu va haver de ser inaugurat com a “exposició permanent” ja que dos dies abans de l'acte se'n denegà l'obertura per qüestions legals. El museu (o exposició permanent) seria igualment inaugurat per les autoritats locals i el director del Museu d'Art de Catalunya, Josep Maria Ainaud de Lasarte, amb la presència de Teresa Solà i destacades personalitats de l'art i la cultura vinguts d'arreu.

El museu no es va poder legalitzar com a tal, fins a la constitució del primer ajuntament democràtic. No va ser possible fer-ho mentre fou responsabilitat del Govern Civil de Girona. En un article de Jordi Dalmau, publicat al *Diari de Girona*, s'explica, molts anys després, i a propòsit de les reiterades negatives per obtenir els permisos d'obertura, la següent anècdota:²⁵ “La vídua de l'artista, la senyora Teresa Solà, volia remoure la consciència de l'aleshores autoritat civil de la província, un dia que es varen trobar a Breda: “Senyor governador, si no s'afanya ja no ho podré veure...”. El governador li va contestar amb una rialleta dient-li que ella encara era molt jove. La senyora tenia vuitanta anys.

En el Govern Civil sembla ser que l'expedient del museu va anar més ensota que mai a la pila del pendent indefinit. Però els bredencs eren gloriosament tossuts i varen mantenir cinc anys oberta aquella exposició inicial, amb la fe d'assolir un dia el desitjat.”

Per increïble que sembli, la figura d'Aragay –fins després de mort– encara molestava a certs representants de l'autoritat franquista i, sobretot, a determinats prohoms locals, addictes al règim, que vivien amb recel qualsevol acte de reconeixement que no vingués de la banda dels “vencedors”. Recordem, només a tall d'exemple, les reaccions que havia suscitat, el taüt d'Aragay cobert amb la senyera, el dia del seu enterrament. Malgrat tot, amb l'adveniment de la democràcia, el museu començà a fer camí. El 1984, el museu s'integrà a la Xarxa de Museus de Catalunya, i el 15 de maig de 1988, s'inauguraven les obres d'ampliació, amb l'obertura d'una sala lateral.

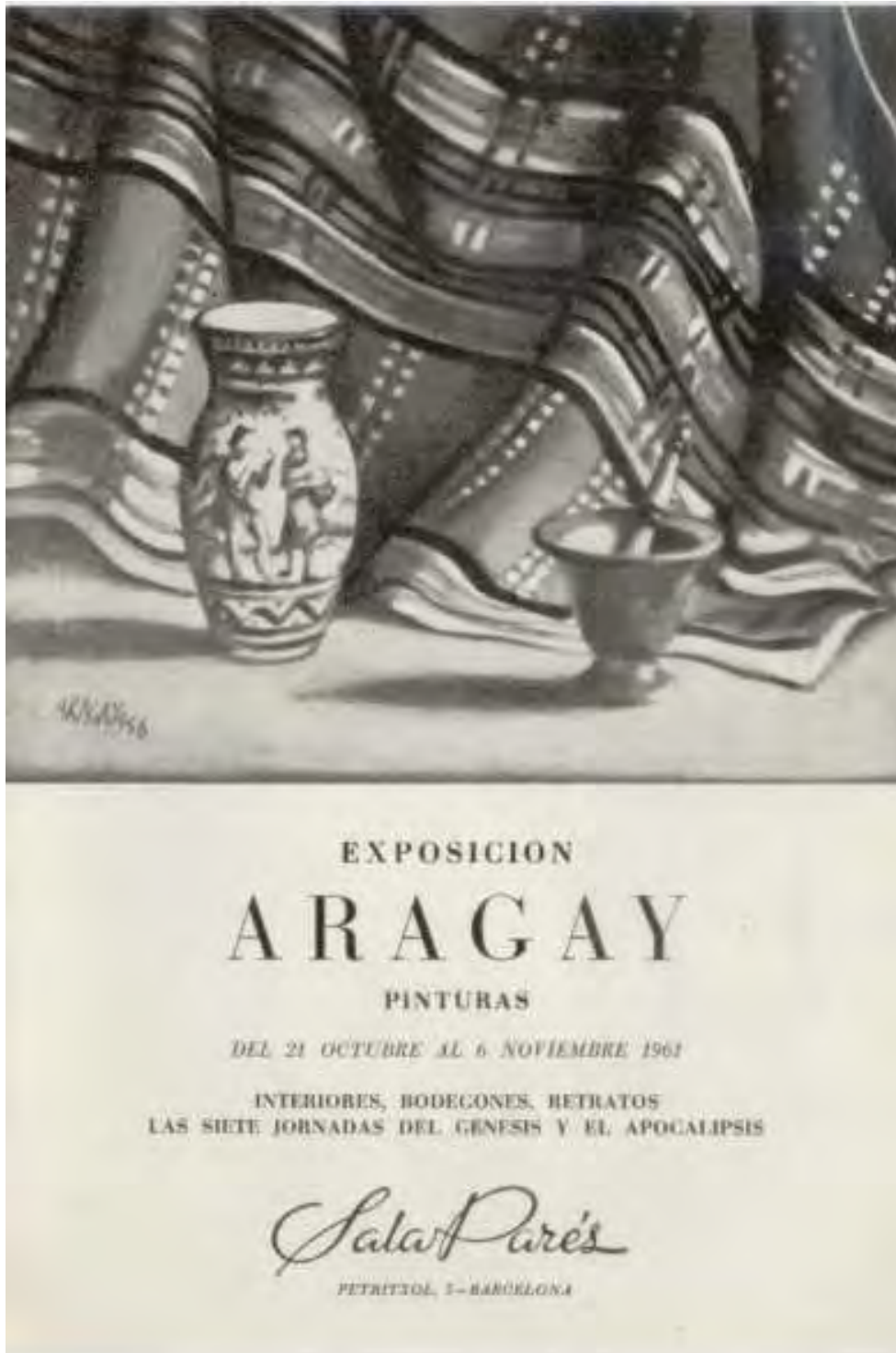
²⁴ Carta de Josep Aragay a Manuel Genovart. Breda, 9 de setembre de 1953.

²⁵ DALMAU, Jordi: “L'Aragay de Breda”. *Diari de Girona*, 5 d'abril de 1990.

Gràcies a la creació del Museu Municipal Josep Aragay de Breda (fig. 34), avui és possible conèixer, estudiar o divulgar el llegat intel·lectual, artístic i humà d'una de les figures més rellevants del panorama cultural català del segle XX. El petit museu ha estat el punt de partida de moltes exposicions, publicacions o conferències. En les grans exposicions dedicades al Noucentisme –*El Noucentisme i els anys vint* (Barcelona: Dau al Set, 1971); *El Noucentisme. Un projecte de Modernitat* (Barcelona: Centre de Cultura Contemporània, 1994); *Barcelona & Modernity: Gaudí to Dalí (1868-1939)* (Cleveland: Cleveland Museum of Art, 2006 i Nova York: Metropolitan Museum of Art, 2007); *Rafael Masó ciutadà de Girona* (Girona: Museu d'Història de la Ciutat, 2007); *Josep Aragay, l'esperit noucentista* (Breda: Centre Cultural els Forns, 2005), etc.– el nom i l'obra d'Aragay han ocupat, sovint, un lloc destacat. En la majoria d'aquests i de tants altres esdeveniments artístics, culturals o acadèmics, el fons del museu ha estat, a tots nivells, un referent ineludible.

El fons documental que es conserva a l'arxiu del museu, així com l'obra que s'exhibeix en l'exposició permanent o la que es conserva al magatzem, ha estat, de fet, el pal de paller d'aquest estudi. Un estudi que té el seu punt i final en aquest capítol, però que ha estat plantejat amb la ferma voluntat d'obrir noves vies de recerca que ens ajudin a conèixer altres aspectes relacionats amb de la figura de Josep Aragay i per extensió, també, d'aprofundir en els episodis mai prou coneguts de la història de l'art i la cultura del nostre país.

Figura núm. 1



Catàleg de l'exposició de pintura de Josep Aragay, celebrada a la Sala Parés de Barcelona, del 28 d'octubre al 6 de novembre de 1961.



Figura núm. 2

*Josep Aragay:
"Col·legiala a Vilamajor"
(1956), oli sobre tela.
Museu Municipal Josep
Aragay de Breda*



Figura núm. 3

*Josep Aragay:
"Interior" (1959), oli
sobre tela. Museu
Municipal Josep
Aragay de Breda*

Figura núm. 4



Josep Aragay: "Primera Jornada" (Déu creant el cel i la terra) (1957), oli sobre tela. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 5



Miquel Àngel: "Judici Final" (detall), 1531-1541. Pintura al fresc. Capella Sixtina, Roma, El Vaticà.

Figura núm. 6



Josep Aragay: "Segona jornada" (Déu creant el firmament i establint la separació de les aigües) (1957), oli sobre tela. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 7



Josep Aragay: "Quarta jornada" (Déu creant el sol i la lluna) (1957), oli sobre tela. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 8



Josep Aragay: "Sisena jornada" (creació dels animals i l'home) (1957), oli sobre tela. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 9



Miquel Àngel: "Moisés" (detall), 1513-1516. Marbre. San Pietro in Vincoli, Roma.

Figura núm. 10



Josep Aragay: "Segona jornada" (Déu creant el firmament i establint la separació de les aigües) (1957), fragment. Oli sobre tela. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 11



Josep Aragay: "Estudi de rostre d'un home vell". Carbó, 1909. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 12



Josep Aragay: "Sisena jornada" (creació dels animals i l'home) (1957), fragment. Oli sobre tela. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 13



Miquel Àngel: "Profeta Jeremies" (detall), 1508-1512. Pintura al fresc. Volta de la Capella Sixtina, Roma, El Vaticà.



Figura núm. 14

Josep Aragay: "Setena jornada de la creació" (1958), oli sobre tela. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

Figura núm. 15



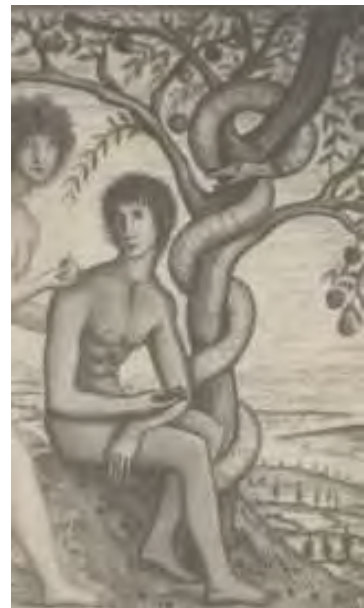
Masolino: "Adam i Eva temptats per la serp", 1425. Capella Brancacci, de Santa Maria del Carmine.

Figura núm. 16



Miquel Àngel: "Pecet original" (detall), 1508-1512. Pintura al fresc. Volta de la Capella Sixtina, Roma, El Vaticà.

Figura núm. 17



Josep Aragay: "Adam i Eva en diàleg", 1925. Pintura al fresc. Detall del baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda.



Figura núm. 18

*Josep Aragay:
"Apocalipsi", 1961. Oli
sobre tela. Fons del
Museu Municipal Josep
Aragay de Breda.*

Figura núm. 19



Josep Aragay fotografiat davant l'obra "Apocalipsi" (1961)

Figura núm. 20



Josep Aragay: "Autoretrat", publicat al Diari de Barcelona, el mes de novembre de 1961.

Figura núm. 21



Projecte del baptisteri pintat l'any 1965 i que va ser presentat al bisbat per a la seva aprovació



Figura núm. 22

Josep Aragay fotografiat l'any 1965, davant les pintures del plafó que cubriria la volta del baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda.

Figura núm. 23



Josep Aragay: "El baptisme de Jesús", 1925. Pintura al fresc. Frontal de l'antic baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda.

Figura núm. 24



Josep Aragay: "El baptisme de Jesús", 1965. Pintura plàstica sobre tàblex. Frontal del nou baptisteri de l'església de Santa Maria de Breda.

Figura núm. 25



Exposició de Josep Aragay, amb motiu del novè centenari del monestir de Sant Salvador de Breda, celebrada del 8 de setembre al 6 d'octubre de 1968.

Figura núm. 26



Josep Aragay: "Nocturn barceloní", 1962. Oli sobre tela. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.



Figura núm. 27

Josep Aragay en una fotografia de 1971.



Figura núm. 28

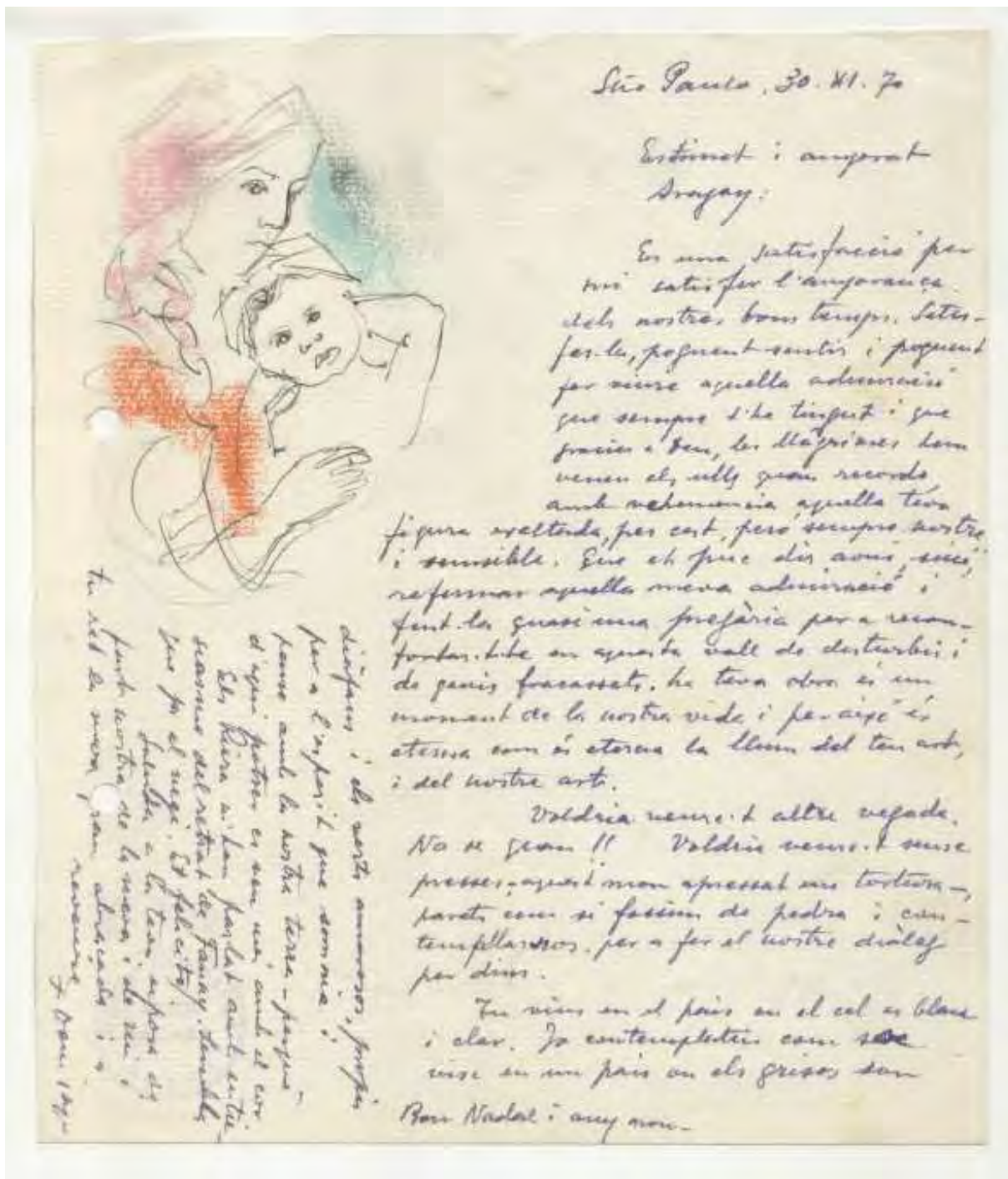
Josep Aragay: Il·lustració de la portada del llibre de Salvador Riera, "Pinzellades a tort i dret, 1948.



Figura núm. 29

El col·leccionista Salvador Riera, a l'esquerra, fotografiat al costat de Teresa Solà (vídua d'Aragay), a la galeria d'art Dau al Set. Amb ells, Fanny Rovira (esposa de S. Riera) i Marcel·lí Trunas (director del Museu Municipal Josep Aragay de Breda entre els anys 1973 i 2005).

Figura núm. 30



Carta de Francesc Domingo a Josep Aragay. Sao Paulo (Brasil), 30 de novembre de 1970.



Figura núm. 31

Josep Aragay en una fotografia de 1968.

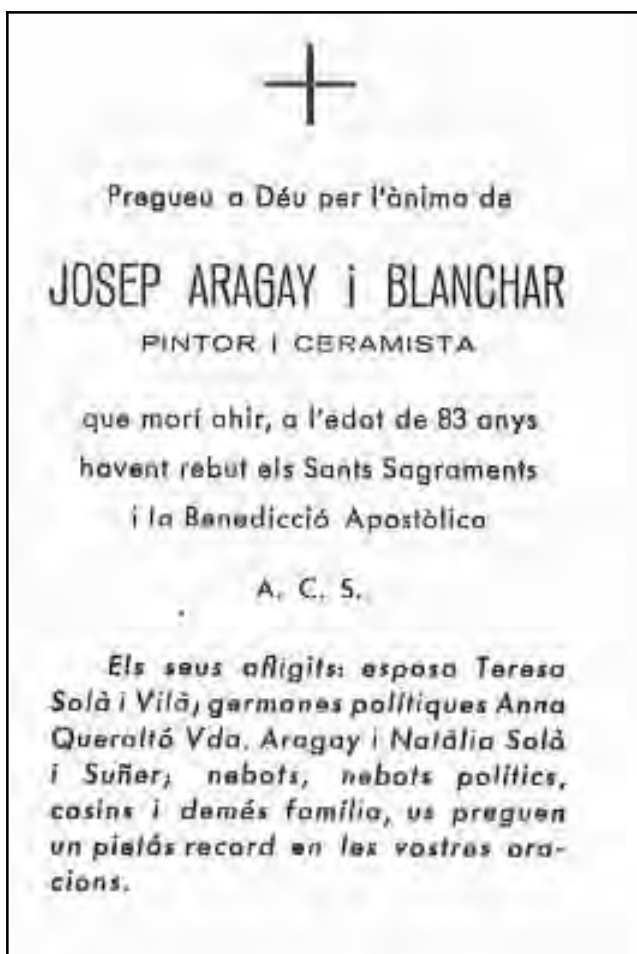


Figura núm. 32

Esquela de Josep Aragay, mort a Breda, el 15 de gener de 1973.

Figura núm. 33



Museu Municipal Josep Aragay, en una fotografia de 1974, l'any de la seva inauguració.

Figura núm. 34



Museu Municipal Josep Aragay, en una fotografia de l'any 2005.

13- CONCLUSIONS

Vista i analitzada la trajectòria artística i teòrica de Josep Aragay –com també la vessant més humana–, és hora de valorar, de forma concloent i sintètica, quin ha estat l'encaix d'Aragay dins l'art català contemporani i com van influir la seva obra i el seu ideari dins el panorama cultural del Noucentisme.

El recorregut de Josep Aragay com a artista i el paper que va desenvolupar a tots nivells com a personatge públic es caracteritza, sobretot, per la tasca realitzada en l'impuls, la defensa i la projecció d'un ideal estètic que sorgia a Catalunya a les primeries del nou-cents. Aragay va “sacrificar” les seves dots d'artista i va orientar el seu prestigi intel·lectual al servei d'un programa col·lectiu –antagònic a l'individualisme vuitcentista– que treballava per a la modernització i la reconstrucció nacional de Catalunya. Aragay va invertir tot l'esforç, tota la vitalitat, tota l'energia per tal de fer realitat aquell ideal, convençut que calia consolidar els fonaments de l'art i la cultura catalana en pro d'un país en construcció, fins aleshores desorientat, on, certament, tot restava per fer i on tot era possible encara. Més enllà dels avatars de la política, de l'evolució i dels canvis que arribaven amb les noves propostes artístiques o literàries, Aragay va mantenir intactes els seus criteris estètics –nedant massa sovint a contracorrent– fins al final de la seva vida. Va ser, de fet, la fidelitat a aquest ideal i no cap altra cosa allò que en un moment determinat el va fer gran i també allò que l'acabaria enfonsant.

Per exposar les notes concloents d'aquest estudi, ens ha semblat adient agrupar els episodis que han marcat decisivament la carrera de l'artista en quatre etapes ben diferenciades. Voldríem que aquesta periodització ens servís com una eina per estructurar i simplificar les línies mestres de la complexa experiència d'Aragay en el món de les arts plàstiques i de la cultura en general. La primera etapa que hem definit (1906-1916) abraça els anys que van del debut com a artista fins a la data de la seva marxa a Itàlia. La segona etapa (1916-1924) s'inicia amb l'experiència viscuda a Itàlia –amb el conseqüent procés d'italianització del seu discurs i de la seva obra–, i acaba amb l'abandonament de la ciutat de Barcelona provocat, en part, per les crítiques rebudes vers l'emblemàtica pintura *Vacances* i a causa de la destitució com a professor de ceràmica a l'Escola Superior de Bells Oficis. La tercera etapa (1925-1939) comença amb l'arribada a Breda –on funda el taller de ceràmica i pinta el baptisteri de l'església– i acaba amb l'esclat de la Guerra Civil, la derrota de la República i la instauració del franquisme. La darrera etapa (1940-1973) –que comprèn el llarg període de la dictadura– comença amb la detenció i l'empresonament de l'artista i s'allarga, dramàticament, fins al final de la seva vida.

I

Amb l'hegemonia del catalanisme polític liderat per Enric Prat de la Riba i sota la influència intel·lectual d'Eugeni d'Ors, Josep Maria Junoy, Joaquim Folch i Torres, Josep Pijoan o Francesc Pujols entre tants d'altres, Catalunya iniciava a principis del segle XX un procés de canvi pel que fa al pensament estètic. És

en aquest context i sota les premisses d'aquest nou ordre estètic –inspirat en l'art clàssic del món mediterrani– que Josep Aragay es formava com a artista. En aquell període d'il·lusió col·lectiva, que D'Ors havia denominat com a *Noucentisme* en una de les primeres gloses, Aragay exercirà un paper preponderant dins el món de les arts plàstiques.

Va ser el mes de maig de 1906 quan Aragay –amb només setze anys– signava el primer acudit a la revista infantil *En Patufet*. Era el mateix any que Josep Carner publicava *Els fruits saborosos*, Miquel Costa i Llobera les *Horacianes* i Enric Prat de la Riba *La Nacionalitat Catalana*. Era, també, l'any que Eugeni d'Ors començava a publicar el *Glosari a La Veu de Catalunya* i fou a través d'aquesta tribuna on Xènius –amb vocació de lideratge cívic i cultural– aniria forjant el codi ètic i estètic del Noucentisme. *La Veu de Catalunya* –on el glosador anava bastint el seu programa– era l'òrgan polític de la Lliga Regionalista, el partit hegemònic de la burgesia catalanista. *En Patufet* i el controvertit i popular setmanari satíric *Cu-Cut!* –on Aragay també va col·laborar aquell any– estaven vinculats, igualment, als interessos del partit d'Enric Prat de la Riba i de Francesc Cambó. Si bé aleshores Aragay encara era molt jove – i per tant no creiem que mesurés les seves accions per cap altre motiu que no fos per veritable “amor a l'art”– no podem passar per alt que l'artista s'estrena estampant la seva signatura en dos setmanaris estretament lligats als designis del catalanisme polític. Amb aquest fet col·lateral, doncs, s'enceta –més enllà de la pròpia qüestió artística– un àmbit de relacions, una determinada manera d'actuar i, no gaire a la llarga, també, una forma de pensar. Les col·laboracions aparegudes als dos setmanaris representen el primer “document” que acredita la condició d'Aragay com a “personatge públic” en la Catalunya del *Nou-cents*. Podríem dir, per tant, que Aragay apareix a l'escenari artístic del país en el moment que Catalunya inaugura un dels períodes d'abast social, cultural i polític més importants de la nostra història: el Noucentisme.

Josep Aragay no va ser un actor passiu. L'artista figura, des del primer moment, entre els impulsors de moltes de les iniciatives i empreses culturals vinculades al projecte noucentista. La direcció artística de *L'Almanach dels Noucentistes* (1911) –a petició de Xènius– posa de relleu el seu paper capdavanter en la creació del que fou el principal manifest d'autoafirmació del moviment. Fins i tot el seu pas per l'Acadèmia de Francesc Galí –la principal escola d'art identificada amb els nous valors ètics i estètics del Nou-cents–, no havia resultat estèril. A banda d'haver estat distingit com l'alumne més ben dotat de l'escola, Aragay havia exercit la pròpia influència sobre el mestre i havia estat decisiu en l'orientació artística dels deixebles gràcies a les seves aportacions de caire plàstic (els barroquismes manllevats de Brangwyn) i també de caire iconogràfic (amb la incorporació dels cavalls i els cavallers, els vaixells...). Aquestes qüestions tan importants en el programa de Galí –i que el mestre s'atribuirà com a pròpies– seran reclamades pel deixeble com un mèrit personal. En certa manera, doncs, Aragay també reivindica el seu paper preponderant dins l'escola, sense deixar de reconèixer, en cap moment, la validesa dels mètodes estimulants i renovadors de Galí, mestre, guia i referent de bona part dels artistes i arquitectes més reeixits de l'art català contemporani.

Tot plegat indica que el paper d'Aragay dins les diferents empreses artístiques i culturals del país adquireix, sovint, un grau de compromís que supera la condició de simple col·laborador. Prova d'això, com hem vist, és la tasca exercida a *l'Almanach dels Noucentistes* com a director artístic. Cosa semblant passarà, per exemple, en la dilatada trajectòria de l'artista en el món de la premsa gràfica. Si bé Aragay (Jacob) es consolida com a dibuixant, a partir de 1908, col·laborant en el setmanari satíric *Papitu*, l'artista no trigarà a fundar i dirigir el propi setmanari (al costat d'Humbert i de Nogués), l'any 1912, amb l'aparició de *Picariol*; revista de curta durada que, sota els auspicis de Santiago Segura, es convertia en referent europeu gràcies a la pulcra i modèlica edició i a la qualitat dels continguts gràfics i literaris. Aragay va impulsar i dirigir altres revistes com *Cuca Fera* (1917) o *Borinot* (1923), la qual cosa demostra que el compromís de l'artista en aquest camp no és un fenomen aïllat. Aragay va utilitzar l'humor gràfic, durant molts anys, per mesurar, ironitzar i incidir d'alguna manera en "les palpitations del temps" al costat de Xavier Nogués, Manuel Humbert, Joan Colom, Francesc Labarta, Josep Obiols, Miquel Cardona o Feliu Elias entre tants altres reconeguts dibuixants.

La presència d'Aragay dins l'entramat artístic del país és fàcil de rastrejar més enllà de la seva tasca com a dibuixant i més enllà dels anys de formació (1907-1911) a l'Acadèmia de Francesc Galí. Adscrit al grup de Les Arts i els Artistes (1911) –de la mà de Francesc Pujols–, la seva obra serà exposada, ben aviat, a les principals sales i galeries d'art de Barcelona (Casa Reig, Galeria Dalmau, Faianç Català, Galeries Laietanes, Sala Parés...) i també de Girona (Sala Athenea). La integració d'Aragay al mercat de l'art fa que el seu nom, en conseqüència, comenci a sonar encara amb més força; i és a partir d'aleshores que la seva obra serà, permanentment, en boca dels crítics i artistes més prestigiosos del moment (Joaquim Folch i Torres, Rafael Benet, Romà Jori, Francesc Pujols, Josep Maria Jordà, Joaquim Folguera...). La pintura d'Aragay, doncs, era seguida amb atenció pels diferents galeristes i marxants (Josep Dalmau, Santiago Segura, Lluís Plandiura...) i discutida en els principals diaris i revistes de l'època, la qual cosa significa que la seva aportació dins el panorama artístic català és indestruïble –com a mínim– de les primeres manifestacions plàstiques del Noucentisme.

El seu estil personal, que cal inscriure, d'entrada, dins l'heterogènia amalgama expressiva d'aquell primer Noucentisme –les diferents col·laboracions gràfiques a *l'Almanach* i les exposicions del grup de Les Arts i els Artistes són un bon exemple d'aquesta disparitat estilística entre els autors–, era conegut per un caràcter enèrgic i temperamental que no tothom va veure amb bons ulls. Aquest esclat d'energia barroca, que s'escapava dels anhels de senzillesa que reclamaven els defensors d'una pintura serena, pausada i inspirada en els valors del classicisme estètic, havia provocat certa controvèrsia entre la crítica. Les exposicions individuals i col·lectives del "primer Aragay" obren un interessant debat en aquest sentit. Congeniar la força individual d'aquella pintura convulsa i plena de barroquismes amb les conviccions d'un artista arrengrerat amb els defensors de l'ordre, la mesura i la raó suposava el principal cavall de batalla entre els partidaris i els detractors d'aquell artista tan "difícil d'etiquetar".

El diàleg estètic amb el món expressiu del barroc –fàcilment identificable, també, en altres autors del noucentisme plàstic o arquitectònic– és especialment interessant en la faceta d'Aragay com a decorador de ceràmica. Els paral·lelismes entre la ceràmica siscentista i les primeres creacions d'Aragay en aquest camp són evidents. La ceràmica dels segles XVII i XVIII – amb tot l'imaginari que s'havia configurat amb els models dels anomenats “Blaus de Barcelona” o de l'anomenada “Obra de Pisa” i “Obra de Reus”– és utilitzat per Aragay com a base de la seva creativitat en aquesta disciplina. Aragay incorpora, doncs, bona part del repertori iconogràfic de la ceràmica del mil·lenni: grans vaixells de veles inflades; cavalls guarnits amb cintes, borles i picarols; cavallers caracteritzats com a herois, amb capes, botes i barrets emplomallats; dames delicades amb vestits pomposos i cabelleres rinxolades i personatges solitaris, d'aire melancònic, caminant en paratges idealitzats i pintorescos. De fet, l'artista, havia desplegat indistintament aquests temes –amb les lògiques variacions i adaptacions que requeria el moment– en totes disciplines artístiques, ja sigui en els dibuixos i il·lustracions o en l'obra pictòrica en general.

Gràcies al mestratge de Francesc Quer, amb el qual farà les primeres exposicions de ceràmica (1915) –a La Cantonada, primer, i a les Galeries Laietanes, després–, Aragay s'obrirà camí dins el difícil i complex món de la ceràmica decorativa. El seu paper com a decorador de ceràmica, a banda de la qüestió purament artística, posiciona Aragay al costat dels teòrics (Joaquim Folch i Torres, Eugeni d'Ors...) i artistes (Xavier Nogués, Francesc Quer...) que van treballar, fermament, en pro del ressorgiment artístic de la ceràmica i de la recuperació dels bells oficis. La creació del Gremi de les Arts Aplicades (1914) –del qual Aragay en torna a ser un dels principals impulsors al costat de Galí, Nogués, Reventós, Canyellas, Labarta, Llongueras i Comas–, significava, en aquest sentit, un nou impuls vers la definició i la consolidació d'aquell art nacional català que havia d'aglutinar totes les arts i dotar-les d'un ús social. D'aquí en sorgí, més tard, l'Escola Superior de Bells Oficis on Aragay exercirà com a professor d'Estudis Gràfics de Ceràmica i Projectes entre 1919 i 1925. Era la típica institució pedagògica noucentista. L'Escola, que fou una de les peces fonamentals del programa artístic i cultural del Noucentisme, torna a tenir a Aragay, per tant, com un dels principals protagonistes.

A banda del reconegut cartell com a dibuixant, pintor i ceramista, i més enllà de la participació en molts dels projectes culturals que van marcar els primers anys del segle XX, Aragay intentarà incidir, també, en el món de l'art amb la publicació dels primers articles apareguts en les principals revistes culturals del moment (*Vell i Nou, La Revista...*). Si bé aquests primers articles no són prou, encara, per a referir-nos a Aragay com un teòric destacat o influent, sí que val la pena recordar la incidència que va tenir la conferència pronunciada per l'artista –encarregada per Joaquim Folguera– amb motiu de l'exposició d'art català celebrada a Sabadell, l'any 1916. Aquella experiència culminava amb la publicació del seu primer assaig *La pintura catalana, la seva herència i el seu llegat*, que era editat per les Publicacions de La Revista. El text, molt discutit per l'entorn intel·lectual de l'època, significava el primer tast real d'Aragay com a teoritzador de l'art i marcava el punt d'arrencada en aquesta vessant intel·lectual.

II

Una de les conseqüències derivades del nou ordre estètic imperant, abanderat per artistes com Joaquim Sunyer, Joaquim Torres-Garcia o Josep Clarà, i inspirat per intel·lectuals com D'Ors, Junoy, Pijoan o J. M. Folch i Torres – hereus de les primeres reaccions classitzants sorgides a França a través de Daudet, Maurras o Moréas, a l'entorn de l'École Romane i de l'Action Française– havia provocat que molts d'aquests artistes i intel·lectuals catalans deixessin de considerar París com a únic focus d'irradiació cultural, per orientar, també, la seva mirada a Itàlia. L'assumpció d'aquell ideal de matriu mediterraneista i classitzant va fer que molts d'aquests homes viatgessin a Itàlia per copsar, de primera mà, el llegat artístic de l'antiguitat i del Renaixement italià; un llegat que a casa nostra significava el retrobament d'unes arrels i la identificació d'una realitat cultural sentida com a pròpia i compartida, alhora, amb tots els pobles de la mediterrània. És per aquest motiu que Aragay –que mai va creure en les influències de París– va viatjar a Itàlia (1916-1917), com també ho van fer Josep Clarà, Joan Bordàs, Joaquim Torres-Garcia, Francesc Canyellas, Joaquim Sunyer, E. C. Ricart, Rafael Sala, Josep Maria Junoy, Josep Francesc Ràfols, Josep Obiols, Carles Riba, Clementina Arderiu o Josep Carner, entre tants d'altres. Aquest “èxode” posa de manifest que l'empremta italiana va ser fonamental per a la majoria dels intel·lectuals del Noucentisme, però que també ho va ser per a molts dels artistes catalans arrengrats amb l'Avantguarda, com Picasso, Miró o Dalí, els quals, per diferents motius i circumstàncies, assagen, també, una etapa de “retorn a l'ordre”. Aquest bany d'esperit, sota l'influx clàssic del món mediterrani i a través de la pintura dels grans mestres italians, penetrava de forma substancial dins el panorama artístic català i definia una tendència inspirada en els valors del classicisme estètic. Entre els autors catalans, Josep Aragay és, sens dubte, l'artista que acusarà amb més força la influència de l'art italià.

És gràcies a l'obtenció d'una beca municipal per estudiar els procediments de la pintura mural que Aragay podrà viatjar a Itàlia. Aquell viatge suposarà un episodi clau en la trajectòria de l'artista. Així, gràcies a la influència de l'amic Jaume Bofill i Mates (regidor de cultura de l'Ajuntament de Barcelona), l'artista emprèn un viatge de nou mesos –en plena guerra mundial– amb l'objectiu de resseguir l'obra dels principals mestres del Renaixement.

L'arribada a Itàlia significava un xoc emocional sense precedents. L'impacte de l'art italià engrandia els propis ideals però posava en crisi les seves aptituds com a artista: “Aquest viatge serà per mi de capital transcendència. He vist les meves qualitats rebregades al contemplar obres que s'havien convertit en admirables allunyant-se sempre de les característiques del meu temperament”, li deia en una carta a Francesc Pujols. Gràcies a les cartes enviades als amics (Pujols, Riba, Obiols, Humbert...) i, sobretot, a la redacció d'un diari de viatge (*L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia*), podem copsar l'estat d'ànim d'Aragay i conèixer quina és la seva opinió davant les diferents obres d'art; ja sigui pintura, escultura, arquitectura, urbanisme o altres qüestions relacionades amb els paisatges de la Toscana i de l'Umbria.

A Pisa va poder estudiar, sobretot, les pintures murals que Benozzo Gozzoli havia pintat als murs del Camposanto: “No us estranyi que Gozzoli m’hagi doblegat tant. M’estranyava que’s pogues fer una obra tant notable sense cap de les meves qualitats i m’espantava no tenir-ne cap de les d’ell”, li diu a l’amic Pujols en una altra carta. També va analitzar el conjunt monumental format per la catedral, el baptisteri i el cementiri, del qual en destacarà l’harmonia constructiva. La homogeneïtat del conjunt, concebut com “una sola cosa”, és posada en contrast, per exemple, amb la dispersió estètica que l’artista havia vist a l’església de l’Annunciata de Gènova. L’ideal d’unitat entre les arts es converteix en una de les principals lliçons del viatge. Així mateix, reivindicarà una vegada i una altra els valors de simplicitat i senzillesa clàssiques i es mostrarà especialment crític davant “les pugnes entre la pintura i l’or amb el marbre”. La fastuositat ornamental de molts dels edificis que veurà, sobretot a Nàpols i a Roma, farà que Aragay avorreixi per sempre els efectismes i els excessos del barroc. Aquesta experiència motivarà un canvi d’orientació artística radical. El canvi, tenint en compte quins eren fins aleshores els referents estètics d’Aragay, marcarà decisivament el seu avenir artístic i intel·lectual.

Al teatre de la Pèrgola de Florència va assistir a una proclama futurista de F.T. Marinetti, fet que va accentuar, encara més, el seu rebuig contra aquest moviment i contra l’Avantguarda en general (“desgraciats aquells que’s posen l’americana al revers per devenir excepcionals”). A la Galleria degli Uffizzi va elogiar la pintura de Rembrandt, Tiziano, Leonardo, Rafael, Filippo Lippi, Boticelli, Memmi, Simone Martine i Fra Angelico; autors que van ser igualment analitzats a la Galleria Pitti juntament amb les obres de Peruggino, Ribera o Velàzquez entre d’altres. La contemplació del “David”, de Miquel Àngel, a la Galleria dell’Accademia, fa que Aragay se senti artísticament encara més “petit”: “Si la contemplació admirable d’aquesta escultura no m’hagues perdonat m’hauria estripat la cara de vergonya”. Segons Aragay la grandesa de Miquel Àngel “passa tots els límits de la perfecció humana”.

Si bé l’estudi i l’anàlisi de l’obra dels grans mestres el farà “recluar” en moltes de les seves posicions primeres, Aragay assegura que tot plegat esdevé una profitosa lliçó. La “crisi” inicial, per tant, s’anirà convertint, de mica en mica, en estímulo i en repte. Aquest esperit de superació es referma en les diferents visites que farà al Palazzo Vecchio, Santa Croce, convent de Sant Marc o al Palazzo Medici Riccardi entre tants altres llocs. A Santa Maria del Carmine, per exemple, analitzarà les pintures murals de la capella Brancacci que van pintar Masaccio i Masolino, i a Santa Maria Novella estudiarà, igualment, els frescos de Masaccio i de Taddeo Gaddi, però també els de Brunelleschi, Orcagna, Lippi, Cimabue i Ghirlandaio. D’aquest darrer en destaca el “Naixement de la Verge”, pintura que utilitza per posar de manifest algunes reflexions d’ordre estètic com ara el concepte de la “unitat entre les arts”. En una carta a Francesc Pujols, Aragay insisteix en aquesta qüestió fonamental: “De mica en mica vaig escodrinyant per Florencia en aquest gran concert de la arquitectura la escultura i la pintura que fant sovint una mateixa sola meravella i un sol art que jo tinc l’audàcia certa de pensar que es el nostre. I tant de veurels units me sembla haver viscut la llei que els uneix.” Aquesta interacció entre les arts és, segons Aragay, la que havia convertit Florència en una ciutat modèlica:

“L’Arquitectura, l’Escultura i la Pintura són una mateixa cosa i no poden ni deuen separar-se perquè totes juntes estan destinades a un fi que cada una per sí no podria mai atènyer”. Així ho va escriure al diari i així ho va argumentar, anys més tard, a *El Nacionalisme de l’Art*: “la ciutat és la primera obra d’art que comença pel traçat dels carrers i places i acaba en l’embelliment dels seus edificis, per fora; i continua per dins en l’embelliment de cada un dels seus salons i de cada una de les seves cambres. La ciutat és la primera obra plàstica on col·laboren totes les arts, des de l’arquitectura fins el darrer ofici, per a fer-ne el monument de la raça. Per això no pot resultar així casualment sense una veritable vocació nacional nascuda d’aquesta necessitat real.” Aquest “concert de les arts” –que comença en el mur d’una catedral, s’estén harmònicament per tota la ciutat i acaba bressolat per la bellesa del paisatge– va ser igualment evocat durant la seva visita a Siena.

La conciliació entre natura, urbanisme i arquitectura torna a ser, per tant, un tema prioritari en aquesta ciutat on “tot be a col·laborar en la magnificència incomparable del seu conjunt extraordinari”. Aquesta comunió entre les “arts de la plàstica” i el paisatge és observat, també, en el fresc del “Bon i el mal govern”, pintat per Ambrogio Lorenzetti, en el Palazzo Publico de Siena. En aquesta pintura, que va estudiar durant quatre dies, Aragay veu com la ciutat és representada en perfecta harmonia amb els camps treballats i amb la suavitat dels turons de la Toscana. La imatge de la natura ordenada, humanitzada, domesticada posa en sintonia els bells ideals dels Tres-cents italià amb els anhels de la plàstica del Nou-cents català: “Se podria dir que aquest paisatge del 300 es are de ultima moda”, diu Aragay.

No podem passar per alt, en aquest sentit, la fascinació d’Aragay davant d’un paisatge que sentirà com a propi i que esdevé un cant a la bellesa i, alhora, la constatació d’un lligam entre els diferents pobles de la mediterrània. Les descripcions fetes al diari, per exemple des de Gaeta, recullen prou bé aquest esperit mediterraneista que conté tota la càrrega ideològica del Noucentisme: “Avuy hem anat a les vinyes voltades d’etzevares i figueres de moro els ultims ceps sobre del abim se retallen sobre el blau intensissim del mar que rondina una mica agitat baten sobre la roca dura o cavalcant sobre l’arena de la platja llunyana.” (Gaeta, 17-VIII-1916)

Les descripcions d’Aragay, per tant, “dibuixen” clarament un panorama arquetípic, impregnat dels elements més recurrents de la iconografia noucentista. El paisatge de Gaeta, amb el blau del mar, les atzavares, les figueres de moro, el vol de les gavines i el vaivé de les barques de vela llatina, envaeix Aragay d’una bella sensació que el transporta, inevitablement, fins a l’altra riba de la Mediterrània: “Gaeta s’inclina sobre l’arena per esguardar el vastissim panorama del mar. Les petites barques amb les seves veles llatines fines i esveltes inflades d’una brisa lleugera rumbexen sobre l’aigua amb la gracia de les gavines. Be prou que les coneixo elles me diuen que soc davant per davant del mar llati del nostre i me sembla que coneixo el seu color i el ritme de les seves onades.” (Gaeta, 9-VIII-1916)

A Orvieto estudia els frescos de la capella de la Madona de San Bizzo (“la capella nova”) de la catedral fets per Fra Angelico, Benozzo Gozzoli i Luca

Signorelli. L'anatomia, el moviment i els escorços de les figures pintades per Signorelli en els frescos de l'Apocalipsi representen, segons Aragay, un canvi de tendència en l'art italià: "L'ideal del trescents canvia d'aspecte". Aragay, per tant, situa aquest artista en el darrer tram del Renaixement: "darrera de Signorelli podria venir Miquel Angel. Darrera de Miquel Angel ningú."

Després d'abandonar Nàpols –saturat pel "barroc més barroer"–, Aragay visitarà Pompeia. Els vestigis de la ciutat que va ser sepultada per les cendres del Vesubi, esdevindran una nova lliçó per a un Aragay que podrà admirar els estucs i els mosaics de les cases riques, així com les columnes esveltes, el treball dels capitells i el joc d'harmonies i proporcions que tenen els temples, els teatres i les termes. Amb tot, l'artista dedicarà la major part del temps a analitzar tècnicament la pintura pompeiana que veurà a les cases d'Apol·lo, Meleagre o Vetti i les que també es conserven, per exemple, a les termes Estabianes i a les termes del Forum.

A Roma descobreix que la "grandesa" i la "senzillesa" són dos aspectes de l'art o de l'arquitectura perfectament compatibles. La presència del Coliseu, l'arc de Constantí i les columnes de Trajà i de Marc Aureli posen de manifest aquest fet, entenent que l'art no es fa gran "engreixant-lo" sinó quan és planificat i concebut a través de la puresa, la serenitat, l'ordre i la raó. Aragay subratlla aquí que la "grandesa de l'art" no ha de ser subsidiària, en cap cas, del caprici ornamental o de la fastuositat decorativa del barroc. Itàlia esborra per sempre les pretensions d'aquell barroc enorme, dinàmic i capritxós que fins aleshores havia anat de bracet amb Aragay. L'artista, doncs, assumirà, sense concessions, el llenguatge senzill de Gozzoli, la claretat i la humilitat de Fra Angelico o "l'ordenació i la mesura de les coses" que havia vist a Pompeia i que, segons explica en el *Diari*: "em feien penedir dels meus excessos i m'ensenyaven una norma de grandesa que jo mai havia concebut". (Roma, 21-IX-1916). És en aquest sentit que Aragay es mostra contrariat i incòmode quan pensa en el seu "passat barroc". Irreconciliable amb aquest passat, declara, amb radical convenciment, haver avorrit de forma definitiva aquesta tendència artística: "Jo que m'havia sentit dir barroc l'he aburrit per sempre i no puc creure que en mi i aigin a un mateix temps els germens de lo barroc i l'odi per ell." (Roma, 3-XI-1916)

Segons Aragay, la grandesa del classicisme té la màxima expressió a la Capella Sixtina: "si Giotto va desvetllar la adormida sensibilitat italiana Miquel Angel va coronarla després en el Vaticà d'una manera grandiosa i imponent." Certament, l'observació de l'obra de Miquel Àngel esdevé un dels principals atractius de l'estada a Roma. Així, a San Pierto in Vincoli, davant del famós *Moisès*, Aragay escriu al *diari*: "Perque les obres de Miquel angel m'han d'alterar així? La meva admiracio mes profunda se barreja amb una tant profunda sensacio d'espant i si el meu amor propi no'm vetlles ploraria com una criatura." (Roma, 26-XI-1916)

No podem passar per alt, tampoc, l'estudi d'altres pintors com Pinturicchio o la fascinació que sent davant l'escultura grega que s'exhibeix als museus vaticans (l'Aproximenos de Lissip, el Dorífor de Policlet, l'Apol·lo Belvedere o el Laocoont) com, també, l'emoció que sentirà als Museus Capitolins en

contemplar la bellesa de la “Venus Capitolina”, la còpia hel·lènica de la Venus de Cnido esculpida per Praxítel·les. Amb tot, el joc d’emocions viscut per Aragay a la capital d’Itàlia tindrà un moment de màxima intensitat al Panteó, quan visita la tomba de Rafael: “estava talment commogut, que quasi les llàgrimes m’espurnejaven en els ulls i he hagut d’anar-me’n del Panteó...” L’experiència d’Aragay al Panteó, doncs, posa de manifest l’admiració que sent per Rafael, una admiració que ja havia professat davant del famós autoretrat que hi ha als Uffizi de Florència; també davant del retrat del Perugino (fet per Rafael) conservat al Museu de la Vila Borghese o també en veure “aquell prodigi d’harmonia viventa que es la Escola d’Atenes.”

A Roma, Aragay farà l’únic dibuix del viatge. Es tracta del projecte d’un tapís encarregat per la Diputació de Barcelona amb motiu d’un concurs. Aquest dibuix de grans dimensions, tal com reconeix el propi artista en el diari, significa la primera obra d’Aragay elaborada desafiant les antigues qualitats i en coherència amb tot allò que Itàlia li ha ensenyat: “No hi ha alla res d’impressionant, res de qualitat, res de llum i ombres, res de misteri i res de vaguetat. Tot es sec aixut i en son lloc, he volgut comensar aixis cercant una imposicio a les meves cualitats i cercant d’expressarme sense utilitzarles en poc ni molt (...) Aquesta vegada no m’he enganyat (...) He fet un projecte amb consciencia i se que el projecte d’una batalla a la victoria hi ha moltes passes. I son aquestes passes precisament les que fare mes a gust perque no he promes res que no fos capas de millorar, ni he dit res que no sigui capas de fer. No he fet cap simulacre de batalla he posat l’exercit en ordre i nomes espero la hora d’anar endavant. (Roma, 6-XI-1916). Aquesta obra és, per tant, la primera constatació pràctica del nou full de ruta d’Aragay. El propi artista resumeix en el diari algunes de les premisses que hauran d’inspirar, a partir d’aquell moment, la seva obra futura: “la intensitat del gran Giotto, la gràcia de l’Angelic, la força de Miquel angel, la harmonia dels grecs, la simplicitat de Gozzoli, la vida de Velàzquez, la elegancia de Rafael.”

Les darreres ciutats visitades són Assís, Perugia i Arezzo. A Assís es “retroba” amb Giotto durant la visita a les dues esglésies sobreposades de Sant Francesc: “En elles he tornat a sentirme banyat en l’aigua clara del Renaixement.” A l’església inferior de Sant Francesc veurà, en els frescos del mateix Giotto, Lorenzetti, Cimabue, Simone Martini i Memmi, “un dels conjunts més prodigiosos que hagi pogut mai alcançar l’art de la pintura.” L’artista relaciona la humilitat franciscana amb la senzillesa i l’harmonia dels murs, on no hi ha cap indici de desordre ni de confusió.

A Perugia podrà estudiar, sobretot, les pintures murals que Pietro Peruggino havia pintat a l’església de Sant Sever i al Collegio di Cambio: “Es el pintor de la melanconia en el seu estat perfecte”, escriu Aragay. L’artista completa el seu recorregut a Arezzo on analitza el cicle de frescos dedicats a la llegenda de la santa creu, pintats per Piero della Francesca, a la capella major del cor. Segons Aragay: “En ell tot es mesurat ordenat i segur i simple fins en les coses de mes complicada apariencia”. El 15 de gener de 1917, Aragay tornava a Florència per abandonar definitivament Itàlia: “Me’n vaig d’Itàlia amb l’esperit oprimit com el d’un arquitecte que surt de l’escola al empendres la construccio de la primera comanda.” (Florència, 15-I-1917)

En arribar a Barcelona, l'artista entra en pugna amb el propi temperament. Aragay refreda l'ardor passional dels seus pinzells a favor de la calma, l'ordre, la raó i la serenitat clàssiques. Les rajoles de la Font de Santa Anna – considerades avui com un dels tresors més preuats del noucentisme ceràmic– i les obres que mostra en les diferents exposicions realitzades després del viatge (Palau de Belles Arts de Barcelona (1918), Galeria Puig (1919)...) són la viva expressió d'un canvi d'orientació artística que ja ha depurat els antics barroquismes per congeniar, de forma radical i per sempre, amb els anhelats valors de simplicitat, senzillesa, sobrietat i harmonia que li ha ensenyat Itàlia.

És, sens dubte, en els plafons ceràmics de la font de Santa Anna –obra encarregada, aquell any 1917, per la Comissió de Foment de l'Ajuntament de Barcelona i, novament, sota la influència de Jaume Bofill i Mates– on el “nou Aragay” mostrarà de manera més clara l'assumpció d'aquell llenguatge clàssic, senzill i rotund, basat en l'harmonització de les formes populars. Les quatre figures femenines –pintades en blau i caracteritzades com a portadores d'aigua–, ens porten el record d'algunes de les representacions que Gozzoli havia pintat als murs del Camposanto de Pisa. Aquelles figures estilitzades, elegants, dignes i atractives –resoltes amb la solidesa escultural d'una Venus grega– contenen, en sintonia amb la totalitat del conjunt, l'essència més pura de la iconografia noucentista. Com a paisatge de fons, Aragay fa una evocació nostàlgica dels paratges de la Toscana i de l'Umbria amb la representació d'uns turons sinuosos, amb els ceps arrenjerats i coronats per petits poblets de campanars alts i esvelts que retallen l'horitzó. És, sens dubte, la traducció plàstica d'un estat d'esperit que es fon amb la bellesa d'un paisatge descrit una vegada i una altra en les pàgines manuscrites del diari:

“De empoli cap a Siena el camí era desconegut per mi la seva conformació ondulada fa via per entre un paisatge bellíssim de petites colines i turons que s'ajuntan els uns amb els altres dolçament, la seva terra es tota treballada i les vinyes i les oliveres col·locades en rengles estilitzen el seu aspecte dotant-lo d'una harmonia encantadora. (...) Molt sovint damunt de les feixes en el cim del turó s'hi arrapa una vila pintoresca amb el seu campanar en el cim sobre les grades del cultiu que vaixen avall fins a la plana...” (Trajecte de Florència a Siena, 14-VI-1916)

En paral·lel a la seva producció artística, Aragay abandera una intensa i radical ofensiva per tal d'infondre els valors ètics i estètics del classicisme a casa nostra amb l'objectiu d'orientar l'avenir artístic i cultural del país en aquesta direcció. Perseguint aquest propòsit, Aragay escriu a *La Publicidad*, a *La Revista* o a *L'Instant*; publica el llibre de poemes *Itàlia*; pronuncia i edita conferències com *El Nacionalisme de l'Art*, i protagonitza les polèmiques més enceses a les tertúlies de la Penya del Continental.

Tot plegat –en una conjectura nacional de crisi social i política, i en un panorama internacional marcat per la guerra– es produeix en un moment que a Barcelona han començat a canviar moltes coses en el camp de les arts plàstiques i de la cultura en general. A les Galeries Dalmau, per exemple, es succeeixen les exposicions d'un art d'Avantguarda que trobarà el principal

altaveu en revistes com *391*, *Trossos* o *Un enemic del poble*, totes elles fundades el 1917; el mateix any que Aragay torna d'Itàlia i el mateix de la mort de Prat de la Riba, *alma mater* del projecte noucentista. El batec de les noves propostes de l'art d'avançada –que es va afiançant en el panorama cultural barceloní– conviu, es barreja i també s'enfronta amb les conviccions d'aquells que defensen la pervivència d'un model inspirat en els valors del classicisme estètic; unes conviccions cada vegada més matisades, més contrastades i més allunyades dels ideals preconitzats per D'Ors. L'aparició de grups com l'Agrupació Courbet o el dels Evolucionistes n'és un bon exemple. La convivència entre el “Noucentisme vigent” i “l'Avantguarda emergent” es fa palesa, per exemple, en les revistes que acabem de citar on participen, indistintament, autors de sensibilitats ben contrastades; cosa que passarà, igualment, en publicacions noucentistes com *La Revista*, en la qual hi entrà, de bon començament (1915), l'avantguarda futurista i cubista amb traduccions d'Apollinaire, Pierre Reverdy, Luciano Folgore o Paul Dermée entre tants d'altres. Si bé és cert que, en aquest sentit, la línia divisòria entre Noucentisme i Avantguarda era fràgil i difusa, no podem passar per alt, en cap cas, el debat que es va generar entre aquells que consideraven els plantejaments d'una i altra tendència com a dues realitats antagòniques. Entre els prohoms de l'òrbita noucentista, Josep Aragay destacarà com el principal enemic de l'art d'Avantguarda i, també, com el més fervent opositor a la “influència estrangera” que la pintura francesa havia exercit sobre l'art català i que va tenir un moment de màxima glòria durant l'Exposició d'Art Francès, organitzada aquell mateix any 1917, al Palau de Belles Arts de Barcelona. L'oposició radical d'Aragay – pública i publicada– contra la pintura francesa (opinions que el deixen, gairebé sol, clamant en el desert) i contra el Futurisme i el Cubisme (defensat aquest darrer per la majoria dels noucentistes pel seu caràcter estructural o arquitectural) serà clamorosa. A *El Nacionalisme de l'Art*, per exemple, a banda de reivindicar el model clàssicorenaixentista com un referent ineludible per a la construcció i la consolidació d'un art nacional català, Aragay es refereix a l'Avantguarda amb un to desprietat i a voltes insultant: “... bé es podria dir que els homes dits ara d'avantguarda no tindran mai un manicomi a gust seu”. Aquest to –que li serà retornat amb la mateixa contundència– no li farà cap favor en el seu avenir com a “personatge públic”. La croada “italianista” i “antiavantguardista” d'Aragay en les tertúlies i en altres conferències, on arriba a proposar la col·locació d'una rèplica de l'Arc de Barà de Tarragona a la Plaça de Catalunya de Barcelona com a símbol de la victòria estètica del classicisme, omplirà pàgines de rèpliques i contrarèpliques a la premsa entre partidaris (Millàs-Raurell) i detractors (Romà Jori) del seus ideals. Aquest “puritanisme intransigent” –dit en paraules de l'arquitecte Joan Bergós– anirà engreixant la llista d'enemics i acabarà tenint conseqüències irreparables. L'exigència del discurs fa que bona part de la crítica pugi el llistó i li reclami, en conseqüència, que la producció artística estigui a l'alçada del seu “enlairat ideari”.

El cas és que la radicalitat del seu discurs serà, efectivament, massa “elevat” si el comparem amb els resultats d'una pintura que, d'Itàlia ençà, ha amansit tota la força en detriment d'uns ideals. Certament, en el procés d'italianització de la seva pintura (realitzat amb tota la coherència ideològica), hom hi trobarà a faltar –com a mínim– l'ofici que tenien les obres de l'etapa preitaliana. La crítica – dividida– no es posarà d'acord en aquest sentit. Mentre Joaquim Folch i Torres

i Rafael Benet (que representen l'opinió majoritària) posen de manifest el desequilibri evident que existeix entre la teoria i la *praxis* d'Aragay, altres veus "amigues", com la de Francesc Pujols o la del mateix Carles Riba defensen, de forma unilateral, l'evolució de l'artista en ambdós sentits. Els judicis crítics davant l'obra del "nou Aragay" van mantenint la balança més o menys equilibrada fins a la celebració de l'exposició monogràfica realitzada el maig de 1924, a les Galeries Laietanes. En aquella mostra, la "italianitat" d'Aragay esclata amb tota la força en la pintura menys entesa i més discutida de la seva trajectòria: *Vacances*. El balanç, en aquella ocasió, es decantava clarament i rotundament a favor de la crítica més desprietada.

A *Vacances*, Aragay reivindica la pervivència estètica del Classicisme amb la representació d'un temple d'ordre corinti i la presència d'uns cavalls i uns cavallers que ens recorden els que Fídies i el seu taller havien esculpit al fris del Partenó d'Atenes. L'esperit mediterraneista es fa palès amb la presència amplíssima del mar; amb les barques, els pins a tocar de l'aigua, els turons ondulants que voregen la costa i la petita vila que esguarda el vaivé de les ones damunt del penya-segat. Com a contrapunt d'aquests i altres elements –que resumeixen tot el programa iconogràfic del Noucentisme–, Aragay pinta una motocicleta estàtica, però amb les rodes que giren a gran velocitat, com una metàfora per combatre el futurisme de Marinetti i l'Avantguarda en general. En aquesta obra, que havia estat concebuda com un autèntic "manifest", hi ha, certament –de forma més o menys intencionada–, qüestions tècniques que grinyolen. És, sobretot, en les figures hieràtiques, fredes, de complexió anatòmica singular, mancades de vida i de gràcia, que Aragay pinta en el primer pla d'aquella tela immensa, on s'hi abonarà –amb tota la cruessa– la crítica més objectiva i la que ja fa temps que polemitza amb l'artista. El resultat de la tempesta fa que Aragay es retiri a Breda i deixi de pintar durant uns anys.

Si bé en el món de les arts gràfiques (*Cuca Fera*, *Borinot...*) i, sobretot, en el camp de la ceràmica, Aragay continua ocupant una posició de privilegi dins el panorama artístic del país, això no impedeix que li arribin, també en aquesta darrera disciplina, les crítiques més dures. Ens referim, sobretot, a l'ofensiva protagonitzada per un altre dels "enemics encestrals" d'Aragay, Joan Sacs (Feliu Elias), el qual va impulsar una campanya des de *La Publicitat* tot demanant "que es desmuntés la rajoleria de colors que revesteix la font de la Plaça de la Cucurulla" ja que aquesta era "una tortura per als barcelonins". A banda de reaccions d'aquesta mena –pròpies d'un debat estètic viu, apassionat, necessari–, la posició d'Aragay com a decorador de ceràmica era cada vegada més reconeguda per la majoria de la crítica, l'opinió pública i, sobretot, per la totalitat dels companys d'ofici: Xavier Nogués, Josep Llorens Artigas, Francesc Quer, Antoni Serra, Ramon Oliveres, Josep Ugarte i bona part de la plana major de professors que, al seu costat, ensenyaven els "oficis d'art" a l'Escola Superior de Bells Oficis.

Tot plegat demostra que el paper d'Aragay dins l'art català, a l'entorn dels anys vint, va ser, també, de capital importància. Ho va ser en la pràctica de gairebé totes les disciplines artístiques –exposades de forma individual i col·lectiva en les millors galeries del país– i ho va ser, també, en el camp de les idees estètiques amb la publicació d'articles, poemes, assaigs i conferències que van

alimentar substancialment el debat estètic a casa nostra i van situar Aragay, durant molts anys, en l'epicentre cultural del país. Tot aquest compendi intel·lectual ens perfila, a més, un Aragay decididament compromès amb les dinàmiques culturals que emanen de les institucions noucentistes. No és cap casualitat –a banda de les reconegudes dots com a artista– que Aragay obtingués una beca per anar a estudiar a Itàlia, que li fos encarregada la restauració de la font del Portal de l'Àngel o que li fossin requerits els seus serveis, a l'Escola Superior de Bells Oficis, com a professor de ceràmica. Relacionat amb el bo i millor de la intel·lectualitat catalana (Jaume Bofill i Mates, Francesc Pujols, Josep M. López-Picó, Carles Riba, Clementina Arderiu, Joan Crexells, Martí Casanova, Joaquim Folguera, Josep Millàs-Raurell, Tomàs Garcés, J.V. Foix, Josep Obiols, Xavier Nogués, Agustí Esclasans, Manuel Humbert...), la petjada d'Aragay és –malgrat la desmemòria col·lectiva– absolutament indestruïble de l'evolució artística i cultural de la Catalunya noucentista.

L'abandonament de Barcelona a causa de l'afer *Vacances* –avui un dels millors “documents” de la pintura noucentista–, i també arran de la seva destitució com a professor de l'Escola Superior de Bells Oficis –un dels episodis més lamentables la dictadura de Primo de Rivera– provoquen, inevitablement, un allunyament gairebé insalvable entre Aragay i l'actualitat artística i cultural del país. Així i tot, des de Breda –malgrat l'aïllament i la distància–, Aragay malda per fer sentir, amb tota la força i amb tota la dignitat, els progressos gegantins que aquest ha assolit en el camp de la ceràmica.

III

Moltes de les ressenyes dedicades a l'artista posen punt i final a la carrera artística d'Aragay quan aquest es retira a Breda. Això no és cert. Si bé Aragay fuig de Barcelona desenganyat amb les contrarietats derivades de l'art, la cultura o la política, i abatut, de forma fulminant, per la crítica especialitzada, és de justícia deixar palesa la tasca pionera que va dur a terme des de Breda en el món de la ceràmica decorativa.

L'arribada d'Aragay a Breda es caracteritza, sobretot, per dos fets claus que van marcar la seva trajectòria com a artista. D'una banda, la decoració mural del baptisteri de l'església de Breda i, de l'altra, la construcció d'un taller de ceràmica. Les dues empreses suposaven un gran repte per a Aragay. La decoració del baptisteri li permetria posar a la pràctica, per primera vegada, els procediments de la pintura mural que havia estudiat a Itàlia. El fet de tenir un taller propi suposava la possibilitat d'exercir, plenament, l'ofici de ceramista i perfeccionar la tècnica i els coneixements que ja havia assolit en aquest camp.

Si bé és cert que l'afer *Vacances* havia estat un cop molt dur per a Aragay i que, desanimat, havia decidit deixar de pintar, l'arribada a Breda li obria la possibilitat d'explorar nous horitzons relacionats, igualment, amb la creació artística. Així, abans d'abandonar (momentàniament) els pinzells, l'artista va fer realitat un dels seus somnis. Inspirat en els models italians, Aragay pintava els quatre murs laterals i la volta del baptisteri gòtic de l'església de Breda amb la

recreació de diferents escenes relacionades amb el sacrament del baptisme. En l'escena principal, un Sant Joan que ens porta el record de Piero della Francesca, bateja Jesús al riu Jordà; i en el "Pecati original" hom hi reconeix certs elements iconogràfics (la serp temptant Eva) similars als que Miquel Àngel havia plantejat a la volta de la Capella Sixtina. La concisió de les formes, la definició de la línia, la suavitat i la delicadesa dels volums, el tractament de les figures, la representació dels paisatges o el joc de "falses" d'arquitectures que delimiten les escenes contenen l'esperit dels grans mestres italians. En una carta a Josep Obiols, Aragay assegura que aquella obra havia significat la culminació del seu programa ideològic. Les fotografies del baptisteri van produir un gran impacte en l'Exposició d'Art Litúrgic que es va celebrar el novembre de 1925, a la Sala Parés de Barcelona.

Aragay, malgrat tot, havia dipositat totes les esperances en la fundació del taller de ceràmica que havia bastit als afores del municipi. Dedicat de forma exclusiva a la ceràmica, crearà noves formes i treballarà de valent per resoldre, tècnicament, diverses qüestions relacionades amb l'argila, els motlles, els vernissos, la coccio de les peces i l'aplicació dels colors a través dels esmalts i les engalves. Aragay combina la producció industrial –amb l'elaboració de ceràmica seriada de gran qualitat– i la creació de peces úniques signades que seran mostrades en diferents exposicions individuals i col·lectives. Val a dir, tanmateix, que les contradiccions entre el món de la creació artística i la producció industrial esdevindran un neguit constant per un artista que es resisteix a traïr la "puresa" dels seus plantejaments ideològics.

L'any 1928 realitzava la primera exposició individual de ceràmica, com a tècnic i artista alhora, a la Sala Busquets de Girona. L'èxit d'aquella mostra el va esperonar i dos anys més tard exposava a la Sala Parés de Barcelona. El ressò a la premsa va ser extraordinari –apareixen crítiques a *La Publicitat* (8 de maig), *Correo Catalan* (16 de maig), *Matí* (7 i 14 de maig), *Mirador* (8 i 14 de maig), *La Veu de Catalunya* (10 i 16 de maig), *Diario de Barcelona* (16 de maig), *La Nau* (14 de maig) i *La Noche* (13 de maig)– i els elogis davant la qualitat de l'obra exposada van ser unànimes. La varietat de procediments tècnics que l'artista aportava en aquella mostra –peces de gres ferruginós amb esmalts opacs, faiança bruna també amb esmalts opacs, faiança blanca esmaltada, gres feldespàtic amb relleus, incrustacions blanques en gres bru, vernissos negres cristal·litzats i jaspiats en gres ferruginós– eren el preuat resultat de tantes hores d'experimentació que convertien Josep Aragay en un ceramista de referència.

L'any següent (1931), Aragay tornava a exposar a la Sala Parés. L'èxit de vendes i els comentaris de la crítica evidencien, una vegada més, els avenços que Aragay ofereix en aquesta disciplina artística. Joaquim Folch i Torres, per exemple, diu que les peces exposades representen la "coronació" d'Aragay com a ceramista. A la nova mostra de la Sala Parés es conjugaven les excel·lències decoratives dels pinzells –que posen de manifest el to italianitzant de la seva obra–, les formes –amb l'emmotllat i el tornejat de les peces– i el resultat dels complexos procediments elaborats amb les engalves i els esmalts exposats al gran foc. És en aquest sentit que Aragay remarcava, en el catàleg de l'exposició, la importància de les noves aportacions tècniques, fruit del

treball intens de recerca que havia experimentat darrerament: "... ens plau cridar-vos l'atenció sobre les noves aportacions tècniques que en ella hi figuren i que justifiquen la seva celebració. A la nostra modesta aportació de l'any passat ens és grat afegir-hi la ceràmica de revestiment mural i algun fruit de les nostres recerques en roig de coure, els reflexes i les metal·litzacions."

L'història de les fornades –que Aragay va anar anotant de forma meticulosa des de 1925 fins poc abans de l'esclat de la guerra– demostra que la lluita diària amb els forns, el foc i les altes temperatures van ser el gran maldecap de l'artista durant els primers anys d'estada a Breda.

Cal dir, a banda de l'èxit clamorós d'aquelles exposicions, que la fama del seu mostrari havia ultrapassat, també, l'interès estrictament comercial del petit botiguer o dels marxants i negociants que, de cara al negoci, compraven a l'engròs, sense massa miraments. Sabem que la seva ceràmica havia estat molt apreciada, per exemple, entre els membres de la colònia intel·lectual estrangera que s'havia establert a Tossa de Mar durant el període d'entreguerres. La ceràmica d'Aragay es comercialitzava a la galeria d'art que regentava la baronessa Laura T. Bucòvitx, on van exposar molts dels artistes estrangers instal·lats a Tossa com André Mason, Marc Chagall, Jean Metzinger, etc.

De fet, avui, la ceràmica decorativa és la disciplina artística més reconeguda de Josep Aragay. Això significa que l'etapa de ceramista a Breda –que és on produirà la major part de la seva obra– esdevé un moment clau en la trajectòria professional i artística d'Aragay. Per tant, la fugida de Barcelona –entenen Barcelona com l'epicentre artístic i cultural del país i un dels més importants del món durant aquells anys– no significarà, en cap cas, una pura renúncia, ni un punt i final en la seva trajectòria. Tot el contrari. En aquest sentit, doncs, hem de referir-nos a l'etapa que comença amb l'arribada a Breda, el 1924, fins a l'inici de la Guerra Civil, el 1936, com el període de màxima maduresa d'Aragay pel que fa a l'elaboració i a la decoració artística de la ceràmica.

Si bé es cert que el fet de viure abocat a la ceràmica l'havia distret de la resta d'aspiracions artístiques, cal dir, en aquest sentit, que l'enyorada vocació de dibuixant no havia quedat estroncada després d'instal·lar-se a Breda. Aragay va continuar enviant els seus dibuixos (fins al mes d'abril de 1925) a la revista satírica *Borinot* i va col·laborar, més tard, al setmanari infantil *Jordi* (1928). Aragay també va satisfer el seu neguit intel·lectual fent algunes col·laboracions a la premsa. Així, amb l'ajut de Carles Riba i altres velles amistats, Aragay publicarà, a les primeries dels anys trenta, diversos articles a diaris i revistes com *Ceràmica*, *Mirador* i *La Publicitat*, i farà, també, una conferència al Foment de les Arts Decoratives de Barcelona sobre "El Gres".

Una faceta poc coneguda d'Aragay, i que hem volgut ressaltar, és el seu pas per la política municipal. Militant d'Acció Catalana Republicana –seguint les passes de l'amic Jaume Bofill i Mates–, Aragay va ser regidor de l'Ajuntament de Breda des del 1934 fins al 1936. Lluny de les posicions més conservadores –que a Breda i en la majoria dels municipis de Catalunya eren representades, en bona part, pel caciquisme i les grans fortunes–, Aragay no va dubtar en

arreglar-se al costat dels defensors de les classes populars. Si bé unes notes concloents abordant aquesta etapa ens poden allunyar dels paràmetres de la creació artística o del món de les idees estètiques, creiem que és necessària una al·lusió al tema per entendre quin fou el seu posicionament polític i ideològic i les conseqüències que això li va provocar com a ciutadà i com a artista. De fet, l'acció política d'Aragay, sobretot com a regidor de cultura, serà totalment coherent amb l'essència del seu ideari. Malgrat els anys perduts a causa de la dictadura de Primo de Rivera, Aragay té molt present aquella època en què els interessos polítics i culturals es congeniaven, des de les institucions, com una eina infal·lible a favor del redreçament nacional del país. Josep Aragay és conscient que bona part de la política cultural de la Generalitat republicana havia estat plantejada amb la voluntat de continuar i consolidar les iniciatives que s'havien impulsat durant el període de la Mancomunitat i que havien estat frustrades per la dictadura. Aragay, que s'havia format artísticament i intel·lectualment al redós de la política cultural de Prat de la Riba, es mostrava il·lusionat i optimista en aquest sentit. En un article publicat a *La Publicitat* reconeix: "L'aprenentatge de la Mancomunitat sembla que no serà pas desaprofitat, i l'herència i la memòria de Prat de la Riba seran honorats, pel que sembla, amb els fruits de la continuïtat i la perseverança".

És en aquest sentit que "l'Aragay polític" intenta incidir, ara des de Breda, en aspectes fonamentals del seu ideari. Tal com explicarà, també des de *La Publicitat*, Aragay aposta per la descentralització de la cultura; es tracta, doncs, de reprendre el bell ideal noucentista de la Catalunya-Ciutat per tal d'evitar que Barcelona absorbeixi tota l'energia cultural del país, una energia que calia fer arribar a Breda i a tots els indrets de la nostra geografia. És a través d'aquest "neguit cultural" que Aragay obrirà diversos fronts, treballant, per exemple, a favor de la recuperació del patrimoni històric i artístic del municipi o treballant en un projecte escolar per Breda. Totes aquestes iniciatives demostren que Aragay, incansable, continua participant activament a favor de la revitalització cultural del país i fermament compromès, malgrat els pas dels anys, en la projecció dels seus ideals.

Més enllà, però, de l'acció política derivada de les dinàmiques culturals, cal parlar, també, d'un Aragay totalment implicat amb les polítiques socials impulsades pel govern de la República i que eren seguides, amb total fidelitat, per la majoria d'esquerres del consistori bredenc. Els llibres d'actes de l'Ajuntament de Breda són el millor testimoni per copsar les discrepàncies i els enfrontaments que es van produir entre la majoria d'esquerres i la minoria conservadora amb l'aprovació de les lleis reformistes. Josep Aragay, amb el seu caràcter de polemista irredimible –amb un to que ens fa pensar en les enceses discussions d'anys enrera, quan amb la seva eferescència italianitzant, defensava llurs posicionaments estètics al Cafè Continental de Barcelona– va protagonitzar les discussions més abrandades contra els conservadors en els diferents plens municipals. La tensió d'aquests debats i episodis com els que es van produir arran dels fets d'octubre de 1934 –quan Aragay i els companys de consistori foren empresonats a Santa Coloma de Farners– fan que ens trobem un Aragay cada vegada més decantat vers les posicions més progressistes. El fet de recolzar la Llei dels Contractes de Conreu, de defensar l'Ordre Ministerial que obligava "la substitució de

l'ensenyament religiós", d'instigar la supressió dels noms dels carrers amb connotacions religioses o de defensar públicament determinats personatges vinculats a l'esquerra com el polític i advocat Francesc Layret o el mateix president Azaña demostren que Aragay havia pres partit. Tot plegat, amb l'esclat de la Guerra Civil, tindria conseqüències dramàtiques i irreparables a nivell personal i artístic.

IV

El desastre de la Guerra Civil va marcar, sens dubte, el futur de Josep Aragay i el de la seva esposa Teresa Solà, la mestra de l'escola de nenes de Breda amb qui s'havia casat l'any 1934. Durant la guerra –a banda de les vicissituds i les dificultats que va haver de vèncer com a regidor municipal i davant la impossibilitat de continuar amb la producció de la ceràmica–, Aragay es va dedicar, de forma exclusiva, a la pràctica de l'aiguafort. En aquesta disciplina, Aragay destacaria entre els millors gravadors del moment com així ho demostraven els treballs exhibits a l'Exposició del Dibuix i del Gravat, de 1938, al costat dels aiguaforts de Xavier Nogués i els dibuixos de l'escultor Josep Clarà o els de Josep Granyer i Josep Obiols, entre d'altres. Durant el transcurs de la guerra, doncs, malgrat la cruesa i la fatalitat dels esdeveniments, es pot dir que Aragay continua mantenint, en la mesura del possible, el seu status d'artista.

Acabada la guerra, el matrimoni Aragay-Solà no va creure necessari exiliar-se com així ho havien fet tants dels seus amics i companys. La maquinària repressiva del franquisme, però, no es va fer esperar. Josep Aragay fou detingut i empresonat a Girona i Teresa Solà, a la presó provincial de les Corts de Barcelona. Amb aquest episodi traumàtic s'enceta un llarg període de sofriment, de frustració i d'angoixa que repercutirà en seu àmbit de relacions, tant a nivell personal com a nivell social i, evidentment, també, en la seva faceta artística i professional. Podríem dir, per tant, que amb la postguerra comença la veritable decadència d'Aragay.

No podem passar per alt, malgrat tot, que el declivi d'Aragay ens ve marcat per una sèrie de circumstàncies encadenades que cal discernir. D'entrada, és important destacar que la seva activitat com a ceramista quedarà estroncada. La fàbrica havia quedat desmantellada durant la guerra i no se sent amb forces per reactivar-la. Les seqüeles de la presó i la convalescència d'una malaltia pulmonar que va patir durant la condemna eren, encara, massa recents. Si bé l'any 1948 decideix llogar el taller de ceràmica a Joan Bagué i a Pere Trunas – amb la fundació de la societat B.A.T. (Bagué, Aragay, Trunas)–, val a dir que el seu paper en el negoci serà circumstancial. A banda de la fàbrica, Aragay hi va posar els motlles i els models, i es va dedicar, només, a l'assessorament tècnic i artístic de l'empresa. L'Aragay ceramista, per tant, quedarà diluït i engolit per les dinàmiques de la indústria. Les poques concessions que fa a la ceràmica decorativa solen ser petits encàrrecs i favors, amb la qual cosa la seva incidència en aquest camp –apartat de les exposicions i les inèrcies del mercat de l'art– s'anirà allunyant, progressivament, del panorama artístic del país.

La destrucció dels frescos del baptisteri de l'església de Breda, amb l'incendi de 1939, havia esborrat l'únic testimoni que honorava Aragay com un dels artistes més capaços en aquesta disciplina. Aquest fet feia més difícil, encara, qualsevol encàrrec en aquest sentit. Així mateix, les possibilitats remotes de publicar, tenint en compte, entre d'altres coses, la condició de "desafecto", frustraven les poques expectatives que li brindava la seva faceta de teòric de l'art. Una de les obres més ambicioses que mai veurà la llum és el *Tractat del dibuix i de la pintura* (1953), text que, tal li com havia confessat per carta a Carles Riba, significava el seu *testament*. Per motius idèntics li era impossible continuar la brillant i dilatada trajectòria com a dibuixant a la premsa gràfica o infantil. L'única sortida que li restava a Aragay per reprendre la seva carrera – malgrat el temps que portava allunyat de la palestra– era la pintura.

Va ser a l'entorn de 1948 quan Josep Aragay decidia tornar a pintar. Feia massa anys que no prenia els pinzells de forma regular, la qual cosa s'hauria de notar en el resultat final de la seva obra. El propi artista no es mostrava gens confiat dels seus progressos. En una carta adreçada a Carles Riba, el mes de febrer de 1949, Aragay exposava el seu punt de vista al poeta:

"No dispo ací de controls segurs, per opinar jo mateix de sobre la meua pintura tot el que abans em semblava extraordinàriament segur ara em sembla problemàtic. No estic segur anar de res. Passo molt bones estones pintant però no tant bones mirantme les pintures. Pinto per un afany de pintura que'm recorda la meua voracitat infantil, pinto com un condemnat, com un viciós, com un obstinat, pinto perquè no ser deixar de pintar i ho faig a darrera hora com si m'escapés el tren. Vos ja sou avi i jo soc bastant mes vell que vos no cal doncs fer-me gaires il·lusions."

Aragay reprèn el camí de la pintura, abans que res, com una necessitat vital. Si bé és conscient que tècnicament haurà de treballar de valent per remuntar els anys perduts, l'artista poc imagina altres adversitats, no menys difícils de superar, que li reserva el destí. Així, en la nova etapa com a pintor –a banda d'una producció artística caracteritzada per obres de qualitat discutible–, l'artista haurà d'afrontar, sobretot, tres problemes de difícil solució. La seva condició de "desafecto al règimen" li tancarà una porta darrera l'altra; la "desconnexió" amb el mercat de l'art durant tants anys li dificultarà aconseguir espais per exposar; i, per últim, el "xoc generacional" que existeix entre la seva pintura i els seus criteris estètics amb les propostes innovadores dels joves artistes que dominaven l'avantguarda barcelonina es convertirà en un obstacle gairebé insalvable.

A les primeries de 1949, Aragay comptava amb prou material i considerava que ja era hora d'exposar les noves creacions. Era l'hora de la veritat. L'artista es va adreçar a les diferents galeries o sales d'art de Barcelona, però ningú ja no recordava o no feia cap esforç per recordar qui era Josep Aragay. La majoria de galeries havien canviat de propietaris i els intents per aconseguir una sala eren, del tot, infructuosos. Gràcies a les gestions de Carles Riba i de Josep Obiols, residents a Barcelona i millor connectats amb la realitat del país, Aragay aconseguia exposar –després d'haver passat pel sedàs humiliant de la censura– a les Galeries SYRA, el local que regentava l'amiga Montserrat Isern.

L'exposició va ser un fracàs. Les notes dominants, davant d'una mostra que passaria desapercebuda per a la majoria dels barcelonins, van ser el silenci i la indiferència. Un parell de crítiques publicades al setmanari *Destino* a propòsit de la mostra i una altra ressenya apareguda a la publicació *Liceo* uns mesos després es referien a Josep Aragay, sobretot, amb nostàlgia. Aragay era recordat, en general, com un artista del passat. De forma gairebé biogràfica es ressaltaven les antigues conquestes, i, utilitzant els vells tòpics, es recordava, encara, aquell home “profundamente apasionado por los ideales humanistas del Renacimiento”, o, en termes semblants, es parlava, també, de “ese italianismo que aún gobierna sus pinceles”. I, de fet, era cert, un italianisme estilísticament depurat i estilitzat, formalment compacte i concís, cercava – malgrat el pas dels anys– el seu lloc en un panorama artístic complicat, divers, heterogeni.

Tot plegat fa que Aragay torni a Breda desconcertat: “Jo esperava empentes, discussions, insults (...) ho esperava tot menys aquest clima d'indiferència amb que els bons barcelonins acolliren la meua pintura actual. I lo lamentable no es que això m'hagi desanimat sinó que m'ha deixat amb un pam de nas com al pelotari que tira la pilota a la paret esperant el rebot i veu decebut com la pilota no li torna a les mans”, li confessava a Francesc Pujols en una carta del mes d'agost de 1949, tot valorant els resultats l'exposició.

Certament, les coses havien canviat. Aleshores, Modest Cuixart, Antoni Tàpies, Joan-Josep Tharrats i Joan Ponç –fundadors, tots ells, del grup artístic d'avantguarda “Dau al Set” (1948-1956)–, eren, junt amb d'altres artistes (Josep Guinovart, Josep M. de Sucre, Albert Ràfols Casamada...) –i a banda dels consagrats Miró, Dalí i Picasso– la punta de llança de l'art contemporani català. Aragay, per contra, no faria cap concessió a la modernitat. Els seus criteris estètics –com així ho demostren les cartes creuades amb Riba, Obiols o Pujols– continuen sent els mateixos que havia defensat trenta o quaranta anys enrera. Tot plegat posa de manifest que Aragay viu aferrat a les essències culturals d'un “altre temps”. Les úniques mostres de solidaritat venien de vells amics que, igual que ell mateix, vivien amb resignació, amb frustració o amb recel l'esfondrament d'un model pel qual havien lluitat durant tants anys: “L'agonia de l'art modern, que no es més que la degeneració del antic, ha aconseguit ofegar un món artístic com el que vos porteu a dintre”, li deia Francesc Pujols en una carta de 1954. Josep Aragay, tossut –en sintonia amb les afirmacions de l'amic Pujols–, no té cap intenció de canviar llur posició i continuarà la seva carrera amb una pintura enclavada en el passat, fent cas omís de les noves tendències. Refugiat, sovint, en obres de temàtica bíblica (“Job al femer”, “Apocalipsi”...) –que utilitza, amb excessiva subtilesa, com una eina de reivindicació polític-social–, hem de parlar d'un Aragay que pretén arribar a la societat amb una tècnica, un discurs, un art que han deixat d'interessar a la majoria.

I així, mentre Aragay pintava, per exemple, el cicle de la creació (1957-1958), Antoni Tàpies experimentava amb els nous llenguatges de l'informalisme, de la mateixa manera que ho feren, per exemple, Furriols, Porqueras, Planell i Tábara, entre tants d'altres. Mentre Aragay continuava assaborint la potència anatòmica i la volumetria dels cossos que Miquel Àngel havia pintat a la Sixtina

–feia uns cinc-cents anys–, els pintors catalans sumats a l'informalisme creuaven els llinars de l'abstracció i apostaven, entre d'altres aspectes, per la dissolució de la forma. El “puritanisme” d'Aragay esdevé un xoc –en tots els sentits– amb la pintura matèrica de Romà Vallès i Joaquim Viñolas, amb el *tachisme* de Vila Plana, amb les formes orgàniques, abstractes i esquitxades que proposava Rodríguez Cruells o amb la dissolució formal de Tharrats a través de l'expansió de masses de matèria i color. No és estrany, doncs, que la pintura de Josep Aragay ja no despertés l'interès d'antuvi. En aquells moments, una exposició d'Aragay ja només es podia interpretar com un acte de fidelitat a una trajectòria construïda damunt les bases de l'italianisme cultural. Josep Aragay, a més, negava sistemàticament les conquestes assolides per la plàstica moderna. A la recta final de la seva carrera l'artista es revolta, encara, contra els llenguatges de l'avantguarda més rabiosa tot reivindicant el paper del “pintor clàssic” com a únic portador de modernitat. En una entrevista publicada al *Noticiero Universal*, Aragay afirmarà que “Tàpies, Miró, Tharrats, Cuixart i Pons s'han ficat en un carreró sense sortida”. Enclavat a Itàlia i allunyat durant massa anys dels corrents d'opinió i les noves tendències, Aragay perd –deliberadament– el tren de la “modernitat”. La projecció del seu ideal estètic “més enllà” del Noucentisme havia resultat estèril.

Josep Aragay es converteix en un artista isolat, en un artista que ni tan sols serà sotmès a crítiques tan dures com les que l'any 1924 semblaven impossibles de remuntar. Ni l'exposició monogràfica de 1961, celebrada a la Sala Parés de Barcelona, ni la retrospectiva que es va celebrar a Breda el 1968 –la darrera en vida de l'artista–, van aconseguir que Aragay tornés a ocupar, ni que fos per un moment, un paper central en el panorama artístic del país. El “retorn” d'Aragay com a artista, com a teòric, com a intel·lectual, com a personatge públic, havia estat, sobretot, una autèntica frustració.

Arribats a les línies finals d'aquestes notes concloents és especialment necessari refermar la tesi de fons que sosté la nostra argumentació. En coherència amb tot allò que hem anat desgranant, contrastant i demostrant al llarg d'aquest estudi –i tal com hem intentat subratllar durant el darrer capítol– cal incidir, sobretot, en l'aspecte fonamental que marca la trajectòria artística i vital de Josep Aragay i que és, de fet, el fil conductor d'aquesta tesi doctoral. La carrera d'Aragay com a dibuixant, gravador, pintor, ceramista, industrial, poeta, crític, teoritzador, professor, polemista o polític es caracteritza –en cadascuna d'aquestes facetes– per l'assumpció, la defensa i la irradiació d'un ideal estètic “durant” el Noucentisme, però també, “més enllà” dels límits cronològics que abracen aquest període (establert segons la historiografia moderna entre 1906 i 1923). Com no ho va fer cap altre intel·lectual del “seu temps”, Aragay va intentar demostrar a través de totes les disciplines artístiques, a la teoria i a la pràctica, i fins al final de la seva vida, que la vigència i la pervivència estètica del model clàssicorenaixentista estava per sobre del temps i de les modes. Segons Aragay: “les coses de sastreria passen de moda, l'art pur no”. Fou aquest el principal repte d'Aragay. Un repte que va esdevenir una necessitat vital, una obsessió, una lluita tossuda i obstinada que el convertia, durant uns anys, en una veu autoritzada en el camp de les idees estètiques i en un dels intel·lectuals amb més incidència en el debat artístic del país. Aragay va defensar aquest ideal a ultrança, cosa que provocaria, segons el temps i les

circumstàncies, adhesions incondicionals i reaccions ben adverses. Aragay fou referent i model, de la mateixa manera que seria menystingut i hostilitzat com a càstig –dit en paraules D’Ors– “d’haver massa amat la Itàlia”.

La mort de l’artista, l’any 1973, significa el darrer crit, el darrer alè d’un home que va “encarnar” l’essència d’aquell programa col·lectiu, ambiciós i modern que naixia a Catalunya a les primeries del nou-cents i que Aragay va intentar projectar –amb tota la coherència ideològica i malgrat les adversitats– fins al darrer instant de la seva existència.

Justificàvem, en començar aquest estudi, la necessitat de retornar a la memòria col·lectiva molts dels noms oblidats que han estat claus, en un moment o altre, en la formació de la nostra realitat com a país. I parlàvem, també, de la necessitat d’anar completant les mancances que hi ha, encara avui, en la recent història de la cultura catalana. L’objectiu d’aquesta tesi, amb l’anàlisi, la revisió, l’estudi i la contextualització de l’obra artística, teòrica i humana de Josep Aragay, ha estat, sobretot, contribuir en aquesta tasca imprescindible, complexa i de gran responsabilitat. Lògicament –i afortunadament– no ho hem dit tot sobre Josep Aragay. Esperem, doncs, que a partir d’aquest treball –i només així veurem acomplert en nostre objectiu– es puguin obrir altres vies de recerca i enriquir, encara més, l’entorn cultural, social, polític i humà a casa nostra. Conèixer un xic més la nostra història ens farà, sens dubte, més forts, més justos, més lliures.



Fotografia del mes de juliol de 1917, a les Galeries Laietanes de Barcelona, abans d'un banquet d'homenatge a Picasso. Josep Aragay, entre els amics convidats (a dalt a la dreta), forma part de la plana major de l'art català del moment. Al terra, assegut a primer pla: Àngel F. De Soto. Asseguts, darrere seu, d'esquerra a dreta: Maeztu, Picasso i F. Iturrino. Dempeus, d'esquerra a dreta: Padilla, Feliu Elias, Romà Jori, Xavier Nogués, Soglio, M. Humbert, Ll. Plandiura, A. Riera, G. Anyés, J. Colomer, Ricard Canals. A dalt, d'esquerra a dreta: M. Utrillo, S. Segura i J. Aragay.

14- BIBLIOGRAFIA

14.1- Llibres

ADEMBRI, Benedetta: *Villa Adirana*. Ed. Selecta, Milano, 2000. Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Soprintendenza Archeologica per il Lazio.

AINAUD DE LA SARTE, Joan: *La pintura catalana (del S. XIX al sorprenent S. XX)*, Skira Canoggio S.A. Edicions (Patrocinat per la Generalitat de Catalunya i la UNESCO), 1991, pàg. 75.

ALCOLEA i GIL, Santiago: *L'art català dins Europa*. Ed. Pòrtic, Barcelona, març de 2003.

ALMANACH DELS NOUCENTISTES: Edició facsímil, amb pròleg de Francesc Fontbona. Ed. José J. de Olañeta, Barcelona, 1980.

ANUARI DELS AMICS DE L'ART LITÚRGIC: Baptisteri de Breda, Pintura al fresc, de Josep Aragay – Fot. Frigola, d'Hostalric.", XXIV i XXV.

ARAGAY, Josep: *La pintura catalana contemporània, la seva herència i el seu llegat*. "Publicacions de *La Revista*", Barcelona, 1916.

ARAGAY, Josep: *Itàlia, poemes*. "Publicacions de *La Revista*". Barcelona, 1918.

ARAGAY, Josep: *El Nacionalisme de l'Art*. "Publicacions de *La Revista*". Barcelona, 1920.

ARAGÓ, Narcís-Jordi: *Rafael Masó i els Noucentistes. Epistolari*. Col·lecció Josep Pla, 18. Diputació de Girona, 2007.

ARAGÓ, Narcís-Jordi; CLARA, Josep: *Els epistolaris de Carles Rahola. Antologia de cartes de cent corresponents (1901-1939)*, a cura de Narcís-Jordi Aragó i Josep Clara. Ajuntament de Girona. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.

BALSACH, Maria-Josep: *Joan Miró: cosmogonies d'un món originari (1918-1939)*. Ed. Galaxia Gutenberg, Cercle de lectors, Barcelona, 2007.

BILBENY, NORBERT: *Eugeni D'Ors i la ideologia del Noucentisme*. Ed. La Magrana, Barcelona, 1988.

BOSCH, G.; PORTELL, S.; AINAUD DE LASARTE, JM i altres autors: *Berlín, Londres, París, Tossa... La Tranquil·litat perduda*. Catàleg de l'exposició. Centre cultural de la Caixa de Girona, Fontana d'Or (20 de juliol-16 de setembre de 2007)

BIERDERMAN, Hans: *Diccionario de los símbolos*. Ed. Paidós, Barcelona, 1993.

BLADÉ DESUMVILA, Artur: *Francesc Pujols per ell mateix*. Ed. Pòrtic, Barcelona, 1967.

BLADÉ DESUMVILA, Artur: *Francesc Pujols per ell mateix*. Ed. Brau, Barcelona, 2006.

BORRAS, Maria Lluïsa: *Jacob. Grandes dibujantes*. Pròleg de Maria Lluïsa Borràs. Traducció i notes de Josep Maria Cadena. Ed. Taber, Barcelona, 1970.

CALZADA, A.; PORTELL, S.; CAMPS, T.; SUGRANYES, M.; SUBIRACHS-BUGAYA, J.: *Enric Casanovas. Escultor i amic*. Fundació Caixa de Girona. Catàleg de l'exposició. Centre Cultural Caixa de Girona Fontana d'Or. Del 23 de gener al 8 de març de 2009.

CASAMARTINA, Josep: *Josep de Togores*. Fundación Mapfre. Instituto de Cultura, Madrid, 2008.

- CASANOVAS, Maria Antònia:** *Breu Història de la Ceràmica Catalana*. Llibres de la Frontera. Ed. Amèlia Romero. Sant Cugat del Vallès, 2002.
- CASTANYER, Xavier:** *Breda, entorn i patrimoni*. Ed. Compentium, Girona, 2005.
- CASTRIA MARCHETTI, F.:** *Places et fontaines de Rome*. Ed. Selecta, Milan, avril, 2007.
- CIRICI, A. i MANENT, R.:** *Ceràmica Catalana*. Ed. Destino, Barcelona, 1977.
- CIRICI PELLICER, Alexandre:** *Viure l'art, transformar la vida*. Edició a cura de Narcís Celles. Ed. Afers. Catarroja-Barcelona-Palma de Mallorca, 2010.
- COMADIRA, Narcís:** *Forma i prejudici. Papers sobre el Noucentisme*. Ed. Empúries, Barcelona, 2006.
- COMADIRA, Narcís:** *Camins d'Itàlia*. Ed. Ara llibres, SL, Badalona, 2005.
- CORREDOR-MATHEOS, J.:** "Les arts plàstiques en 1957-1970: pintura, dibuix, gravat i escultura". *La segona meitat del segle XX*. Història de l'Art Català, Vol. IX. Edicions 62. Barcelona, 1996, pàg. 54.
- CRISTÒFOL RICART, Enric:** *Memòries*. Edició i notes a cura de Ricard Mas Peinado. Edicions Parsifal, Barcelona 1995.
- DIVERSOS AUTORS:** *Fascinació per Grècia. L'art a Catalunya als segles XIX i XX*. Museu d'Art de Girona. Catàleg de l'Exposició (del 2 d'abril al 30 d'agost de 2009).
- D'ORS, Eugeni:** *Cincuenta años de pintura catalana*. (Ed. A cura de L. Mercader), Quaderns Crema, Barcelona, 2002.
- D'ORS, Eugeni:** *La Ben Plantada*, Ed. Quaderns Crema, S.A., Barcelona, 2005.
- D'ORS, Eugeni:** *Tres horas en el Museo del Prado*. Ed. Tecnos, Madrid, 1989, pàg. 11.
- D'ORS, Eugeni:** *Lo Barroco*. Edición preparada por Ángel d'Ors y Alicia García Navarro de d'Ors. Ed. Tecnos (grupo Anaya) Madrid, 2002.
- D'ORS, Eugeni:** *Glosari*. Les millors obres de la literatura catalana, núm. 74. A cura de Josep Murgades. Edicions 62 i la Caixa. Tercera edició, Barcelona, gener de 1990.
- D'ORS, Eugeni:** *Glosari: 1912-1913-1914*. Edició a cura de Xavier Pla. Ed. Quaderns Crema, S.A., Barcelona, 2005.
- D'ORS, Carlos:** Catàleg de l'exposició *La Ben Plantada*, Centenari del Noucentisme (1906-2006), pàg. 38. Ed. Bancaja, Museu Diocesà de Barcelona, Museu d'Art Modern de Tarragona i Museo Nicanor Piñole de Gijón, Diputació de Tarragona i Associació de Bibliòfils de Barcelona. Cosmogràfic, S.A, Barcelona, 2006.
- ENCICLOPEDIA ESPASA:** Entrada corresponent a "Josep Aragay Blanchar", Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, Espasa-Calpe, SA, Editores, Madrid-Barcelona, 1930. Apendice 1, tomo I, pàg. 740 i 741.
- ESCLASANS, Agustí:** *La meva vida. 1895-1920*. Ed. Selecta. Bibl. Selecta, núm. 110, Barcelona, 1952.
- FAERNA, José María:** *Joaquín Torres García*. Ed. Polígrafa, SA, Barcelona, 2002.
- FAERNA, José María:** *Isidre Nonell*. Ed. Polígrafa, SA y Globus Comunicación, Barcelona, 1995.
- FAULÍ, Josep:** *Notes sobre l'any 1906. Episodis de la història*. Rafael Dalmau Editor, Barcelona, 1973.

- FIGUERES, Josep M.:** *Cuca Fera. Setmanari satíric nacionalista. La seva vida. Els seus homes.* Edició a cura de Josep M. Figueres. Ed. AUSA, Sabadell, 1987.
- FIGUERES, Abel; CUSIDÓ, Joan:** *El Nacionalisme de l'Art* (de Domènech i Montaner a Aragay). Edició a Cura d'Abel Figueres i Joan Cusidó. Ed. Llibres de l'Índex, Barcelona, 2004.
- FONTBONA, F.; MIRALLES, F. :** *Del Modernisme al Noucentisme (1888-1917).* Història de l'Art Català, Vol. VII. Edicions 62. Barcelona, 1985.
- FONTBONA, F.:** *Hermen Anglada-Camarassa.* Fundación Mapfre. Instituto de Cultura, Madrid, 2006.
- FRANKFORT, Henri:** *Arte y arquitectura del oriente antiguo.* Ed. Cátedra (Grupo Anaya, SA.) Madrid, 2000.
- GAVAGNIN, Gabriela:** *Classicisme i Renaixement: una idea d'Itàlia durant el Noucentisme.* Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2005.
- GUARDIOLA, Carles-Jordi:** *Cartes de Carles Riba, I: 1910-1938.* Recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola. Text establert conjuntament amb Jaume Medina. Ed. La Magrana.
- GUARDIOLA, Carles-Jordi:** *Cartes de Carles Riba, IV: APÈNDIX 1916-1959.* Recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola. Institut d'Estudis Catalans. Biblioteca filològica, LIII. Ed. La Magrana. Barcelona, 2005.
- GUZZO, P.G; D'AMBROSIO, A.:** *Pompeya.* Guia a las excavaciones. Ed. Electa. Napoli, 2002. Ministero per i Bieni e le Attività Culturale. Soprintendenza Archeologica di Pompei.
- JARDÍ, Enric:** *El Noucentisme,* Ed. Proa Aymà, SA, Barcelona, 1980.
- JARDÍ, Enric:** *Els moviments d'Avantguarda a Barcelona.* Ed. Del Cotal, S A., Barcelona, 1983.
- JARDÍ, Enric:** *Joaquim Mir.* Ed. Polígrafa, SA., Barcelona, 1989.
- LA REGINA, A.:** *Guia arqueològica de Roma.* Ed. Selecta, Milan, 2005. Ministero per i Bieni e le Attività Culturale. Soprintendenza Archeologica di Roma.
- LANAO, Pau; TORNS, Miquel; VINYOLES, Carme:** *Rafael Masó. Habitat.* Promou: Any Masó. Patrocina: Diputació de Girona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (demarcació de Girona), Alta Xarcuteria "La Selva" i El Punt.
- LAPLANA, Josep C.** *Les col·leccions de pintura de l'abadia de Montserrat.* Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Primera edició, desembre de 1999.
- LÓPEZ, Manuel:** *Joaquín Sunyer.* Ed. Polígrafa y Globus Comunicación, SA, Barcelona, 1995.
- LÓPEZ-PICÓ, Josep M.:** "Dietari 1929-1959". Textos i Estudis de Cultura Catalana. Curial Edicions Catalanes. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.
- MARCET, R., SANMARTÍ, E.:** *Empúries.* Ed. Diputació de Barcelona, desembre, 1989.
- MARÍ, Antoni:** *La imaginació Noucentista.* Angle Editorial, Barcelona, 2009.
- MAS PEINADO, Ricard:** *Els artistes catalans i la publicitat (1888-1929).* Ed. Parsifal. Col·labora Fundació Caixa de Sabadell, Barcelona, 2002.
- MIRALLES, F. :** *L'Època de les Avantguardes (1917-1970).* Història de l'Art Català, Vol. VIII. Edicions 62. Barcelona, 1983.
- MURGADES, J.:** *Història de la literatura catalana,* OC, vol. 2, Edicions 62, Barcelona, 1989.

PANYELLA, Vinyet: *Cronologia del Noucentisme (Una eina)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Serra d'Or, Barcelona, 1996.

PASQUIER, A.; CHRISTIANE, S.: *Historia ilustrada de las formas artísticas. Grecia*. Núm.3. Alianza editorial, SA., Madrid, 1984.

PERAN, Martí; SUÀREZ, Alícia; VIDAL, Mercè: *El Noucentisme, un projecte de modernitat*. Catàleg de l'Exposició. Editat per la Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura; Centre de Cultura Contemporània de Barcelona; Enciclopèdia Catalana. Barcelona, 1994.

PERAN, Martí; SUÀREZ, Alícia; VIDAL, Mercè: *Noucentisme i Ciutat*. Ed. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Electa, Barcelona, 1994.

PONSATÍ, Agnès; PONSATÍ, Anna: "Correspondència Foix-Obiols", a cura d'Agnès i Anna Ponsati. Quaderns Crema, S.A., Barcelona, 1994.

PRAT de la RIBA, Enric: *La nacionalitat Catalana*. Biblioteca bàsica de Catalunya, Ed. Columna-Proa, Barcelona, 1999.

PRAT i UBACH, Pere: *Junceda*, Ed. Amics de Junceda, Fomento de las Artes Decorativas, Barcelona, 1952.

PUIG I ROVIRA, Francesc Xavier: *Els Serra i la Ceràmica d'Art a Catalunya*. Ed. Selecta, Barcelona, 1978.

PUIGVERT, Joaquim M.: *Josep Danés i Torras. Noucentisme i regionalisme arquitectònics*. Biblioteca Abat Oliba. Sèrie il·lustrada, 22. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008.

RIBA, Carles: Pròleg per al llibre de poemes: *Itàlia* de Josep Aragay. Publicacions de "La Revista". Barcelona, 1918, pàg. 7 i 8.

RIBÉ, Maria Carme: *La Revista (1915-1936). La seva estructura. El seu Contingut*. Ed. Barcino, Barcelona, 1983.

RIERA, Salvador: *Breda, pinzellades a tort i a dret*. Imp. Sauch, Barcelona, 1948.

RIERA, Salvador; BOSCH, Glòria: *XXè Aniversari de la Galeria Salvador Riera*. Ed. Galeria Salvador Riera, Barcelona, 1993.

RODRÍGUEZ-AGUILERA, C.: *L'art català contemporani*. Ed. Del Cotal. SA., Barcelona, 1982.

SEMPERE, Emili: *La Terrissa Catalana (tipologia i terminologia)*. Terra Nostra. Edicions de Nou Art Thor. Amb col·laboració de la Diputació de Girona.

SOLÀ i DACHS, Lluís: *L'humor català (núm.2). La premsa humorística (I)*. Ed. Bruguera, SA, Parets del Vallès, Barcelona, 1978.

SOLÀ i DACHS, Lluís: *L'humor català (núm.3). La premsa humorística (II)*. Ed. Bruguera, SA, Parets del Vallès, Barcelona, 1979.

SOLÀ, Josep Maria: *El somni de Grècia. La recepció catalana de la cultura clàssica*. Edicions de l'Albí, Berga (Barcelona), 2006.

STHENDAL (Henri Beyle): *Historia de la pintura en Italia*. Ed. Espasa Calpe, SA., Madrid, 1967.

STHENDAL (Henri Beyle): *Cròniques italianes* (Traducció de Joaquim Sala-Sanahuja). Els llibres del mirador. Ed. Bruguera SA., Barcelona, 1984.

SUMMERSON, John: *El lenguaje clásico de la arquitectura. De L.B. Alberti a le Corbusier*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984.

TELESE, Albert: *La vaixel·la blava catalana de 1570 a 1670*. Arts gràfiques Cuscó, S.A. Barcelona, 1991.

TORRES-GARCIA, Joaquim: *Escrits sobre art*. "Notes sobre art (1913). L'orientació convenient al nostre art". Edició a cura de Francesc Fontbona, Edicions 62 i "la Caixa", Barcelona, 1980.

TRUNAS, M.; NASPLEDA, J.: *Josep Aragay, Pintura Bíblica*. Ed. Parròquia de Breda, Palahí Arts Gràfiques, S.C., Primera Edició, octubre 1991.

VALLCORVA, Jaume: *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*. Ed. Quaderns Crema, SA. (assaig minor), Barcelona, 1994

VIDAL i JANSÀ, Mercè: *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*. Biblioteca Abat Oliva. Institut d'estudis Catalans. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, novembre de 1991.

WINCKELMAN, J.: *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, segons l'edició de Ludwing Uhlig (publicada per l'editorial Reclam d'Stuttgart l'any 1969 i reeditada el 1977) traduïda per Vicente Jarque, Ed. Península, Barcelona, 1998.

YARZA, Joaquín: "Los grandes artistas del Clasicismo", dins de *Fuentes de la historia del arte I*, de Historia 16, Información e Historia, S.L., 1997.

14.2- Articles

AINAUD de LASARTE, Josep Maria: "1936: Tossa amb ulls d'infant", pàg. 46. *Berlín, Londres, París, Tossa... La tranquil·litat perduda*. Catàleg de l'exposició (del 20 de juliol al 16 de setembre de 2007) celebrada al Centre Cultural de la Caixa de Girona, Fontana d'Or.

ARAGAY, Josep: "En Francesc Galí com a mestre". *Vell i Nou*. Any I. Núm. 1, 15 de maig de 1915, pàg. 5 i 6.

ARAGAY, Josep: "En Francesc Quer ceramista", dins *Vell i Nou* (Barcelona). Any I. Núm.5, 10 d'abril de 1915, pàg.1.

ARAGAY, Josep: *Dues jornades del Diari de viatge a Itàlia, del pintor Josep Aragay. Florència, 13 de maig de 1916*. "La Revista". Quaderns de publicació quinzenal. Any VI, núm. CXII, maig de 1920, pàg.124.

ARAGAY, Josep: *Dues jornades del Diari de viatge a Itàlia, del pintor Josep Aragay. Roma, 18 d'octubre de 1916*. "La Revista". Quaderns de publicació quinzenal. Any VI, núm. CXII, maig de 1920, pàg.125.

ARAGAY, Josep: "La Exposició d'Art Francès". Apartat d'Arts Plàstiques. *La Revista*, 1 de juliol de 1917, any III, núm. 43, pàg. 254-255.

ARAGAY, Josep: "Elogi a l'alta originalitat". *La Revista*, 1 d'abril de 1917, any III, núm. 36, pàg. 142.

ARAGAY, Josep: "L'obra de Isidre Nonell després de mort". (A propòsit del llibre *L'obra d'Isidre Nonell*). *La Revista*, 1 d'octubre de 1917, any III, núm. 44, pàg. 363.

ARAGAY, Josep: "Francesc Vayreda". Exposicions. *La Revista*, 16 d'abril de 1917, any III, núm. 37, pàg. 158.

ARAGAY, Josep: "Helena Grünhoff". Exposicions. *La Revista*, 16 d'abril de 1917, any III, núm. 37, pàg. 158.

ARAGAY, Josep: "Francesc Xavier Nogués". L'Instant", revue franco-catalane d'art et littérature, any II, núm. 4, 30 de setembre de 1919, pàg. 4.

ARAGAY, Josep: "L'Arc romà de Barà i els llegionaris catalans". *La Publicidad* (Ed. noche), 26 de juny de 1920, núm. 216, any II, segona època, pàg. 1 i 2.

ARAGAY, Josep: "Pro arc de Barà. Per a Romà Jori". *La Publicidad* (Edició noche), 28 de juliol de 1920, núm. 243, any II, segona època, pàg. 1.

ARAGAY, Josep: "Les petites paraules són fàcils". *La Publicidad*, divendres 4 de desembre de 1925.

ARAGAY, Josep: Text d'invitació (Breda, octubre de 1931) publicat a l'interior del catàleg de l'exposició de ceràmica, celebrada a la Sala Parés de Barcelona. "EXPOSICIÓ DE CERÀMICA DE JOSEP ARAGAY". Del 17 al 30 d'octubre de 1931. SALA PARÉS, Petritxol, 3 i 5, Barcelona (Imp. Altés), pàg. 2.

ARAGAY, Josep: "La Ceràmica en números". *Ceràmica*, agost de 1932, núm.10, pàg. 301 i 302.

ARAGAY, Josep: "El monestir de Breda. La restauració d'un claustre". Secció de "Les Arts i els Artistes". *Mirador*, 21 de juliol de 1932.

ARAGAY, Josep: "La fal·lera de l'or. Un episodi pintoresc a Gaserans". *Mirador*, 1 de setembre de 1932.

ARAGAY, Josep: "L'art i la democràcia", secció de "Les Arts i els Artistes", "Qüestions d'Ara i sempre". *Mirador*, 3 de novembre de 1932, pàg. 7.

ARAGAY, Josep: "La mania de crear". Secció de "Les Arts i els Artistes". *Mirador*, 19 de gener de 1933, pàg. 7.

ARAGAY, Josep: "Modernisme". *La Veu de Catalunya*, dijous, 16 de juny de 1932, pàg. 4.

ARAGAY, Josep: "Resurrecció de la pintura". Secció de "Les Arts". *La Publicitat*, 16 de novembre de 1932.

ARAGAY, Josep: "Realisme i realitat". Secció de "Les Arts", "Per la Pintura". *La Publicitat*, 14 de desembre de 1932.

ARAGAY, Josep: "Cal conèixer els èxits aconseguits fora de la Pàtria". "Les exposicions a l'estranger". *La Publicitat*, 7 de febrer de 1933.

ARAGAY, Josep: "L'art i el comerç". *La Publicitat*, 19 d'abril de 1933, pàg. 3.

ARAGAY, Josep: "Barcelona i Catalunya". Secció de "Lletres". *La Publicitat*, dimarts, 11 d'octubre de 1932.

ARAGAY, Josep: "El gènesi" (juliol de 1958). Publicat en el programa d'actes de Setmana Santa, editat per la parròquia de Breda, l'any 1965.

ALCÁNTARA, M.: "Sala Parés. José Aragay". *La Noche*, 13 de maig de 1930.

BENET, Rafael: "El ritme universal". Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona 1969, pàg. 37.

BENET, Rafael: "Francesc Galí". *D'Ací d'Allà*, Vol. XIV, núm. 80, agost de 1924, pàg. 66.

BENET, Rafael: "L'exposició de primavera. Les Arts i els artistes. Josep Aragay". *La Revista*, 1 de juny de 1920.

BENET, Rafael: "Les Arts Plàstiques". Publicacions de "La Revista", Quaderns de publicació quinzenal, any VII, núm. 141. Barcelona, 1 d'agost de 1921.

BENET, Rafael: "CRONIQUEES D'ART. Josep Aragay, decorador". *La Publicitat*, 7 de maig de 1921.

BENET, Rafael (signat R. B.): "Nacionalisme de l'Art, per Josep Aragay". "Les Arts Plàstiques". *La Revista*, Quaderns de publicació quinzenal, any VI, núm. CXXIII, novembre I, 1920, pàg. 310-311.

BENET, Rafael: "Cròniques d'art. Josep Aragay", *La Veu de Catalunya*, 13 de maig de 1924.

BERGÓS, Joan: "La pintura totalitària d'Aragay". Catàleg de l'exposició: ARAGAY, pinturas. Del 21 octubre al 6 noviembre 1961. Interiores, bodegones, retratos. Las siete jornadas del Génesis y el Apocalipsis. Sala Parés, Petritxol, 5, Barcelona (Gràficas ALFA, S.A.), pàg. 2 i 3.

BONET, Enrique: "Sala Parés. Exposición de cerámica de José Aragay". *Noticiero*, 27 d'octubre de 1931.

BRÚ TURULL, Ricard: “La Font de Santa Anna del Portal de l’Àngel”, *Matèria, revista d’art*, 4, fragments, 2004 (UB), pàg. 77-79.

C. (Signat amb la inicial, “C”): “Josep Aragay”. “Arts Plàstiques”. *La Revista*, núm. VIII, any II, 1916, pàg. 15.

C. (Signat amb la inicial “C”): “La conferència d’en Josep Aragay”, *TERRAMAR*, maig de 1920, pàg. 4-7.

CANALS, Ricard: “La Exposició d’Art Francès”. Apartat d’Arts Plàstiques. *La Revista*, 1 de juliol de 1917, any III, núm. 43, pàg. 254.

CAPDEVILA, Carles (Signat C.C.): “Exposició Josep Aragay”, *La Publicitat*, dimarts, 13 de maig de 1924.

CARULLA, Lluís: “Evocació al meu Folch i Torres”, dins de *Josep M. Folch i Torres. Per a una cultura catalana majoritària*. Ed. Fundació Jaume I, Nadala any XIV, Barcelona, desembre de 1980, pàg. 3.

CASANOVAS, Martí: “Valors” (dins la secció “D’Art”). *Catalunya*, revista setmanal, núm. 234, any VII, 17 de gener de 1919, pàg. 36.

CASSANYES, M.A.: “Exposició del dibuix i del gravat 1938”. *Meridià*, 26 de novembre de 1938, pàg. 4.

CASELLAS, Raimon: “Saló Parés”. *La Veu de Catalunya*, 12 de novembre de 1903.

CARRERO, Carlos: “Aragay, vuelve. La pintura moderna es un callejón sin salida”. *El Noticiero Universal*, 30 d’octubre de 1961.

CIRICI, Alexandre: “Francesc d’Assís Galí, l’home de tota una època”. *Serra d’Or*, any IV, núm. 12, desembre de 1962, pàg. 62 i 63.

CIRICI, Alexandre: “Josep Aragay: energia, programa i evasió”. *Serra d’Or*, any X, núm. 101, 15 de febrer de 1968. Pàg. 63-67.

CLARÀ, Josep: “La Exposició d’Art Francès”. Apartat d’Arts Plàstiques. *La Revista*, 16 de juny de 1917, any III, núm. 42, pàg. 236.

COMADIRA, Narcís: “Aragay a Breda”. Dins la secció titulada “Composicions de lloc” del diari *El País*. Dijous, 13 d’abril de 2000.

CORTÉS, Joan: *L’Opinió*, 29 d’octubre de 1931.

CORTÉS, Juan: “José Aragay”. Dins la secció: “Arte y Letras”, *Destino*, 4 de juny de 1949.

CORTÉS, Juan: “José Aragay”. Dins la secció: “El arte por Juan cortes”, *Liceo*, setembre de 1949.

CORTÉS, Juan: “Un italianista convencido nos ofrece un repaso de toda su obra. José Aragay”. *La Vanguardia Española*, dijous 2 de novembre de 1961.

CORREDOR-MATHEOS, J.: “ARAGAY”. *Gran Via*, 10 de novembre de 1961.

DALMAU, Jordi: “L’Aragay de Breda”. *Diari de Girona*, 5 d’abril de 1990.

DEL CASTILLO, A.: “Aragay, en Sala Parés.” *Diario de Barcelona*. Novembre de 1961, pàg.7.

DIARIO de BARCELONA: “Reforma en la Calle de Archs”, 8 de juny de 1966.

DIARIO de BARCELONA: “Los concejales limpian la ciudad”, 5 de maig de 1961.

DIPUTACIÓ DE BARCELONA: *Escola Superior dels Bells Oficis*, Barcelona, 1915.

D’ORS, Eugeni: “El Renovamiento de la tradición intelectual catalana”, *Cataluña*, núm. 170-171, 1-14 de gener de 1911, pàg. 2-7.

EL BORINOT: “Bon dia i bona hora” (signat TOTS), núm. 1, 29 de novembre de 1923, any primer, pàg. 3.

E.R.C.: “Col·lecció Plandiura. Galeries d’Art modern i antiguitats. Primera tanda: del 23 al 30 d’octubre”. *Themis*, 5 de novembre de 1915, núm. 9, pàg. 4.

ESCLASANS, Agustí: *L’Aragay, pintor Neoclàssic*, dins la secció “Les Arts Plàstiques”, *La Revista*, novembre de 1924, pàg. 177 i 178.

FOLGUERA, Joaquim: “Josep Aragay”. *Renaixement*, 5 de febrer de 1916, any II, núm. 270, pàg. 94 i 95.

FOLCH, Lluís: *Diario de Barcelona*, 8 de maig de 1924.

FOLCH, Lluís: “Aragay”, *Diario de Barcelona*, 16 de maig de 1930.

FOLCH i TORRES, Joaquim: “Dibuixos i pintures de Josep Aragay a Càn Dalmau”. “Pàgina Artística de la Veu”. *La Veu de Catalunya*, 24 d’abril de 1913.

FOLCH i TORRES, Joaquim (FLAMA): “La pròxima exposició”. *La Veu de Catalunya*, 27 d’abril de 1911,.

FOLCH i TORRES, Joaquim (FLAMA): “La primera visita”. *La Veu de Catalunya*, 4 de maig de 1911.

FOLCH i TORRES, Joaquim (FLAMA): “Las esculturas den Joseph Clarà”. *La Veu de Catalunya*, 11 de maig de 1911.

FOLCH i TORRES, Joaquim (FLAMA): “Els Paisatges den Joaquim Mir”. *La Veu de Catalunya*, 18 de maig de 1911.

FOLCH i TORRES, Joaquim (FLAMA): “Les pintures den Ricart Canals”. *La Veu de Catalunya*, 5 de maig de 1911.

FOLCH i TORRES, Joaquim (FLAMA): “Els pintors espanyols”. *La Veu de Catalunya*, 1 de juny de 1911;

FOLCH i TORRES, Joaquim (FLAMA): “La Pintura catalana”. *La Veu de Catalunya*, 22 de juny de 1911.

FOLCH i TORRES, Joaquim (FLAMA): “La Exposición Internacional”. *La Veu de Catalunya*, 22 de juny de 1911.

FOLCH i TORRES, Joaquim: “Dibuixos i pintures de Josep Aragay a Càn Dalmau”. “Pàgina Artística de la Veu”. *La Veu de Catalunya*, 24 d’abril de 1913.

FOLCH i TORRES, Joaquim: “Per l’Art Nacional”, “La Pàgina Artística de la Veu”, *La Veu de Catalunya*, 17 de setembre de 1914.

FOLCH i TORRES, Joaquim: “La restauració de la ceràmica catalana”. “Pàgina Artística de la Veu”. *La Veu de Catalunya*, 8 de març de 1915, núm. 273.

FOLCH i TORRES, Joaquim (FLAMA): “Exposició de ceràmica Aragay-Quer”. “Pàgina Artística de la Veu”. *La Veu de Catalunya*, 20 de desembre de 1915, núm. 314.

FOLCH i TORRES, Joaquim: “Un llibre d’en Josep Aragay”. Pàgina Artística de la Veu, *La Veu de Catalunya*, núm. 356, de 9 d’octubre de 1916.

FOLCH i TORRES, Joaquim: “A Josep Aragay. Pintor, pel seu llibre de records d’Itàlia”. *La Veu de Catalunya*, 12 de maig de 1919, pàg. 5.

FOLCH i TORRES, Joaquim (FLAMA): “La font de la plaça de Santa Anna”. “Pàgina Artística de la Veu”. *La Veu de Catalunya*, 6 de maig de 1918, núm. 433.

FOLCH i TORRES, Joaquim (FLAMA): “L’Escola Superior dels Bells Oficis”, “Pàgina Artística de la Veu”. *La Veu de Catalunya*, núm. 297, de 23 d’agost de 1915.

FOLCH i TORRES, Joaquim: “L’Exposició d’Art. – En Josep Aragay”, dins la “Pàgina Artística de la Veu”, *La Veu de Catalunya*, 12 de juliol de 1921, núm. 534, pàg. 5.

FOLCH i TORRES, Joaquim: *Josep Aragay a les Galeries Laietanes*. Publicat a la *Gasetta de les Arts*. Número 1, maig de 1924, pàg. 6.

FOLCH i TORRES, Joaquim: “La 1^a Exposició general d’Art Litúrgic”, *La Gasetta de les Arts*, 1 de gener de 1926, any III, núm. 40, pàg. 3 i 5.

FOLCH i TORRES, Joaquim: “Ceràmiques de Josep Aragay (Sala Parés)”. *La Veu de Catalunya*, 16 de maig de 1930.

GASCH, Sebastià: “Inaugural de les Galeries Dalmau”. *L’Amic de les Arts*, núm. 30, desembre de 1928.

GASCH, Sebastià: *L’Amic de les Arts*, 31 d’agost de 1927.

GHILONI, R. : “De Arte. Aragay en las Galerías Dalmau”. *La Tribuna*, 19 d’abril de 1913.

GIFREDA, Màrius: *Mirador*, 8 de maig de 1930.

GUAL, Adrià: “Secció Bibliogràfica”. “Josep Aragay: El Nacionalisme de l’Art”. *Vell i Nou*, Vol. I, Núm. IV, època II, juliol 1920, pàg. 143.

M. R. C. : “Notas de Arte. Salón Dalmau”. *La Vanguardia*, 26 d’abril de 1913, pàg.2.

J. P. D. : “Galeria Dalmau”. *Diario del Comercio*, 29 d’abril de 1913.

JORDÀ, J. M.: “Galerías Dalmau. Exposición Aragay”. *El Noticiero Universal*, 17 d’abril de 1913.

JORDÀ, J. M.: “Crónica de Arte. Exposición Aragay”. *El Noticiero Universal*, 20 de gener de 1916.

JORI, Romà: “En Francesc Galí”, *Vell i Nou*. Any I. Núm. 1, 15 de maig de 1915, pàg. 3.

JORI, Romà: “José Aragay”, dins de “Jueves artísticos de La Publicidad”, *La Publicidad*, 24 d’abril de 1923, núm. 19.

JORI, Romà: “Ceràmica”, dins *Vell i Nou* (Barcelona). Any I, Núm. X, 15 de desembre de 1915, pàg. 8.

JORI, Romà: “Josep Aragay, pintor. Vell i Nou, 15 de desembre de 1915, pàg. 8-10.

JORI Romà: (article sense signar) “Un llibre de Josep Aragay”, *Vell i Nou*, any II, núm. 32, 1-IX-1916, pàg. 32.

JORI, Roman: “Un arco romano y una plaza moderna. Para José Aragay”, *La Publicidad*, (Edición noche), 7 de juliol de 1920, núm. 225, any II, segona època, pàg. 1.

J.S.P.: *Correo Catalán*, 16 de maig de 1930.

PARIS JOURNAL: “Revistes estrangeres”, París, 12 març de 1912, signat La Palette.

PERAN, Martí: “Josep Aragay. Unes cartes d’Itàlia”, *Revista de Catalunya*, núm. 30, maig de 1989, pàg. 104-117.

L.F. : *Diario de Barcelona* (Edició de la tarda), 16 d’abril de 1913.

LA GASETA DE LES ARTS: “Els Bells Oficis al Saló de Tardor”, *La Gasetta de les Arts*, segona època, any I, núm. 3, 1 de novembre de 1928, pàg.7.

LA MAINADA: “La sembra de les llavors” dins la secció “Les paràboles del sembrador”, núm. 108, any III, de 29 de juny de 1923, pàg. 460.

LA MAINADA: “La terra oblidada” dins la secció “Les paràboles del sembrador”, núm. 112, any III, 23 de juliol de 1923, pàg. 557 i 558.

LA PUBLICIDAD: Lletre a M.G. Dwelshauvers, *La Publicitat*, el 15 d’abril de 1924.

LA PUBLICIDAD: Crítica publicada el 8 de maig de 1930.

LA VANGUARDIA: Nota del 23 de juliol de 1903, pàg. 2.

LA VANGUARDIA: Nota del 24 de maig de 1910, pàg. 3.

LA VANGUARDIA: Nota del 11 de juny de 1910, pàg. 3.

LA VANGUARDIA: Nota del 29 d'abril de 1911, pàg. 3.

LA VANGUARDIA: Nota del divendres, 21 de desembre de 1917, pàg. 5.

LA VANGUARDIA: Nota del divendres, 19 d'octubre de 1917, pàg. 3.

LA VANGUARDIA: Nota del 28 de novembre de 1925, pàg. 8.

LA VANGUARDIA: Nota del 24 de desembre de 1925, pàg. 24.

LA VEU DE CATALUNYA: "Exposició d'Art Nou Català de Sabadell. Conferència Josep Aragay" (article sense signar). Pàgina Artística de la Veu, *La Veu de Catalunya*, núm. 297, de 23 d'agost de 1915.

LA VEU DE CATALUNYA: "PÀGINA ARTÍSTICA DE LA VEU", "Galeries d'Art. Galeries dels Bells Oficis. Girona", dissabte, 10 de novembre de 1928, pàg. 6.

LA VEU DE CATALUNYA: "Vida artística. Galeries d'Art", 27 d'octubre de 1932, pàg. 5.

LA VIE: "Phénoméne...". Ressenya publicada el 9 de març de 1912.

LAS NOTICIAS: "Galerias Dalmau. Exposició Josep Aragay", 17 d'abril de 1913.

LE RADICAL: "Revistes estrangeres", París, 22 de febrer de 1912, signat La Palette.

L 'INSTANT: Revue franco-catalane d'art et littérature. "Els Llibres i les Revistes" (article sense signar), any II, núm. 2, 31 d'agost de 1919, pàg. 7.

LÓPEZ-PICÓ, Josep M.: "Notes per a la biografia de Joaquim Folguera". *L'Amic de les Arts*, any II, núm. 16, 31 de juliol de 1927, pàg. 63.

LLOPIS, Arturo: *De San Justo a Santa Ana*. "La Vanguardia Española", 5 de juliol de 1964.

LLORENS I ARTIGAS, Josep: "Partita VI". "Itàlica". Pàgina artística de La VEU. *La Veu de Catalunya*, 19 de maig de 1919, núm. 477.

LLORENS I ARTIGAS, Josep: "Les Arts Plàstiques" (El Saló de Tardor, de 1920. 13 de desembre de 1920). Publicacions de "La Revista", Quaderns de publicació quinzenal, any VII, núm. 128. Barcelona, 16 de gener de 1921, pàg. 46.

LLORENS ARTIGAS, Josep: *Les Valores espirituals de la pintura d'En Josep Aragay*, *La Revista*, novembre de 1924.

MALLOL, Ignasi: "La Exposició d'Art Francès". Apartat d'Arts Plàstiques. *La Revista*, 1 de juliol de 1917, any III, núm. 43, pàg. 253.

MANZANO, Rafael: "Aragay y su mundo "Novecentista" perdido y encontrado". Dins la secció de "Crítica de arte" de *Solidaridad Nacional*, dimecres 25 d'octubre de 1961.

MARAGALL, Joan: *Impresión de la exposición Sunyer*, "Museum" (Barcelona), 28 de abril – 15 de julio, 1911, pàg. 256- 259.

MARCH, Jordi (Carles Riba): "La italianitat de Josep Aragay". *Vell i Nou*, època II, vol. II, núm.13, abril de 1921, pàg. 28-32 (l'article és datat: "abril 1920").

MARCH, Jordi (Carles Riba): "LLETRES CATALANES", "El Nacionalisme de l'Art, per Josep Aragay: Publicacions de "La Revista, MCMXX, *La Publicidad*, 8 de juliol de 1920.

M.F.: "Exposició Aragay. Galeries Laietanes". *THEMIS* (Vilanova i la Geltrú), 5 de febrer de 1916, pàg. 7.

M. R.: "Una exposición de José Aragay", dins la secció "Formas y Colores". *Destino*, 28 de maig de 1949.

MILLÀS-RAURELL, Josep M.: “Un nuevo ensayo de Josep Aragay”. *La Publicidad*, 28 de maig de 1920.

MILLAS-RAURELL, Josep M.: “La ciudad bella”. *La Publicidad* (Edición noche), 5 de juny de 1920, núm. 198, any II, segona època.

PANNAGGI: “Els funerals de la pintura”. Secció de “Les Arts”. *La Publicitat*, 15 de setembre i 12 d'octubre de 1932.

PASCUAL, Iu: “La Exposició d'Art Francès”. Apartat d'Arts Plàstiques. *La Revista*, 1 de juliol de 1917, any III, núm. 43, pàg. 254.

PERUCHO, Juan: “José Aragay y el Noucentisme”. Dins la secció “Invención y criterio de las artes, por Juan Perucho. *Destino*, 4 de novembre de 1961 (núm. 1265).

PLANA Alexandre: “Exposició en les galerías Dalmau. Josep Aragay”, *El Poble Català*, 13 d'abril de 1913.

PLANA, Alexandre: “La font de la Plaça de Santa Agna”. Dins la secció “La decoració de les ciutats”, publicat a *La Revista*, any IV, núm. LXV, juny I, 1918, pàg. 187.

PUJOLS, Francesc: “Josep Aragay”, *Catalunya*, 19 d'abril de 1913.

PUJOLS, Francesc: “Els plats de l'Aragay i d'en Quer”. *Vell i Nou* (Barcelona). Any I. Núm.5, 10 d'abril de 1915, pàg.1.

PUJOLS, Francesc: “Els imitadors de la vera bellesa”, *Revista Nova*, núm. 5, 5 de maig de 1914.

PUJOLS Francesc: “La pintura i l'escultura catalanes al Saló de Tardor.” Publicacions de *La Revista*, Quaderns de publicació quinzenal, any VI, núm. 124. Barcelona, 16 de novembre de 1920, pàg. 14.

PUJOLS, Francesc: “Artistes que han canviat en l'exposició d'enguany”, *Vell i Nou*, època II, 1920, vol. I, núm. 4, pàg. 116-118.

PUJOLS, Francesc: “El realisme en la pintura catalana”, *La Publicidad*, 28 de desembre de 1920.

PUJOLS, Francesc: “Els terrats de Barcelona”. *La Publicidad* (Edición noche), 18 de juliol de 1920, núm. 209, any II, segona època, pàg. 1.

PUJOLS, Francisco de Asís: “José Aragay”. *Destino*, 5 de novembre de 1949.

RENAIXEMENT: “Josep Aragay. Galerías Dalmau”, 7 d'abril de 1913.

ROVIRA I VIRGILI, Antoni: *L'ideari de la Guerra: la llum de la mar*. Iberia, any II, núm. 57, 6 de maig de 1916, pàg. 6-7.

R.V.: “Les Exposicions. Josep Aragay”. *Matí*, 7 de maig de 1930.

SABATÉ, Modest: “Artistes catalans. La Ceràmica de Josep Aragay”. *La Veu de Catalunya*, 23 d'octubre de 1931.

SACS, Joan (Feliu Elias): “Les grans coses no són fàcils”. *La Publicitat*, dissabte 28 de novembre de 1925, pàg. 1.

SACS, Joan (Feliu Elias): *La Ceràmica d'Aragai*. Dins la secció “Les Arts – Discos” a *Mirador*, 29 d'octubre de 1931, pàg. 7.

SEMPRONIO: *Aragay, el último*. “Telexpres”, 16 de gener de 1973.

SUÑÉ, Ricardo: “Una fuente de antaño” dins de “Estampas Barcelonesas”. Diumenge 11 de juliol de 1943.

THEMIS: “Pròximes Exposicions”, 20 de setembre de 1915, núm. 6, pàg.12.

TOGORES, Josep: “La Exposició d'Art Francès”. Apartat d'Arts Plàstiques. *La Revista*, 16 de juny de 1917, any III, núm. 42, pàg. 235.

VELL I NOU: “Notícies”, 15 d'octubre de 1915, any I, núm. 11, pàg. 16

VELL I NOU: “Notícies”, 15 d'abril de 1916, any II, núm. 23, pàg. 21.

VELL I NOU: “Notícies”, 1 de juliol de 1917, pàg. 464.

XÈNIUS (Eugeni D'Ors): "L'Almanac dels Noucentistes". "Glosari", *La Veu de Catalunya*, 15 de febrer de 1911.

XÈNIUS (Eugeni D'Ors): "Petita Oració". "Glosari", *La Veu de Catalunya*, 12 de juliol de 1909.

XÈNIUS (Eugeni D'Ors): "L'impressionisme" glosa publicada el 16-IV-1907. Vegeu: *Eugeni d'Ors. Glosari*, selecció a cura de Josep Murgades, Ed. 62 i "la Caixa", dins de "Les millors obres de la literatura catalana, Barcelona, 1982, pàg. 45.

XÈNIUS (Eugeni D'Ors): "Cubisme" glosa publicada el 25-IV-1912. Vegeu: *Eugeni d'Ors. Glosari*, selecció a cura de Josep Murgades, Ed. 62 i "la Caixa", dins de "Les millors obres de la literatura catalana, Barcelona, 1982, pàg. 172

XÈNIUS (Eugeni D'Ors): "Del Cubisme" glosa publicada el 9-X-1911. Vegeu: *Eugeni d'Ors. Glosari*, selecció a cura de Josep Murgades, Ed. 62 i "la Caixa", dins de "Les millors obres de la literatura catalana, Barcelona, 1982, pàg. 160-161.

XÈNIUS (Eugeni D'Ors): *Italiae sacra fames*. "Glosari", *La Veu de Catalunya*, 12 de maig de 1919.

XÈNIUS (Eugeni D'ORS): "Empòrium" glosa publicada el 16-IV-1907. Vegeu: *Eugeni d'Ors. Glosari*, selecció a cura de Josep Murgades, Ed. 62 i "la Caixa", dins de "Les millors obres de la literatura catalana, Barcelona, 1982, pàg. 18.

XÈNIUS (D'ORS, Eugeni): "*Il Romanticismo in germania* per A. Farinelli", glosa publicada el 2-IV-1911. Vegeu: *Eugeni d'Ors. Glosari*, selecció a cura de Josep Murgades, Ed. 62 i "la Caixa", dins de "Les millors obres de la literatura catalana, Barcelona, 1982, pàg. 141-144.

14.3 Webs Consultades

- Catàleg de la revista *Vell i Nou* a Biblioteca virtual Manuel de Cervantes a: www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/vellinou/cataleg.shtml
- Sir Frank William Brangwyn Online a: www.artcyclopedia.com/artists/brangwyn_sir_frank_william.html
- Catàleg de *La Revista, quaderns de publicació quinzenal* (1915-1936) a: <http://prensahistorica.mcu.es>
- Arxiu de revistes catalanes antigues. ARCA. Diverses revistes i setmanaris (*El Borinot, Cu-Cut!, Cuca Fera, Un Enemic del Poble, Ibèria, L'Instant, Themis, Revista Nova, Jordi, En Patufet, Picarol, La Revista, Pel & Ploma, Revista de Catalunya...*) a: <http://mdc.cbuc.cat>
- Catàleg del setmanari *Cu-Cut!* a Biblioteca virtual Joan Lluís Vives: www.lluisvives.com
- *Matèria*, revista d'art: www.publicacions.ub.es
- Hemeroteca digital de *La Vanguardia*: www.hemeroteca.lavanguardia.es
- Memòria Digital de Catalunya. MDC: www.mdc.cbuc.cat

14.4 Catàlegs de les principals exposicions individuals de Josep Aragay

- CASA REIG (Barcelona): Anunci (*La Vanguardia*). Inauguració de l'Exposició de pintures i dibuixos de Josep Aragay. A partir del 24 de maig de 1910.
- GALERIES DALMAU (Barcelona): Catàleg de l'Exposició de Josep Aragay. Dibuixos i pintures. Del 12 al 30 d'abril de 1913. (Imp. A. Artís)
- GALERIES LAIETANES (Barcelona): Invitació a l'exposició de ceràmica de Josep Aragay i de Francesc Quer. Inauguració: 15 de desembre de 1915. (Imp. Oliva de Vilanova)
- GALERIES LAIETANES (Barcelona) (versió I): Catàleg de l'Exposició de Josep Aragay. Pintures a l'oli, pintures al fresc, Pintures a la guaix, gravats a l'aiguafort, dibuixos a la ploma, dibuixos al carbó i dibuixos a la sanguina. Del 15 al 30 de gener de 1916. (Imp. La Polígrafa)
- GALERIES LAIETANES (Barcelona) (versió II): Catàleg de l'Exposició de Josep Aragay. Pintures a l'oli, pintures al fresc, Pintures a la guaix, gravats a l'aiguafort, dibuixos a la ploma, dibuixos al carbó i dibuixos a la sanguina. Del 15 al 30 de gener de 1916. (Imp. La Polígrafa)
- GALERIA PUIG (Barcelona): Exposició de Josep Aragay. Frescos, dibuixos i ceràmica. Amb una col·lecció de vidres esmaltats de Francesc Quer. Del 3 al 20 de maig de 1919. (Imp. Altés)
- GALERIES LAIETANES (Barcelona): Catàleg de l'Exposició de Josep Aragay. Aquarel·les de Breda i Ceràmica. Del 23 d'abril al 6 de maig de 1921. (Imp. La Polígrafa)
- GALERIES LAIETANES (Barcelona): Catàleg de l'Exposició de Josep Aragay. Pintures a l'oli, mostres de pintura al fresc i projectes. Del 3 al 16 de maig de 1924. (Imp. Altès)
- GALERIA DELS BELLS OFICIS. CASA BUSQUETS (Girona): Catàleg de l'Exposició de Josep Aragay. Fotografies de les pintures murals del baptisteri de Breda i Ceràmica. Del 28 d'octubre al 10 de novembre de 1928. (Imp. Dalmau Carles, Pla. Girona)
- SALA PARÉS (Barcelona): Catàleg de l'Exposició de Josep Aragay (ex-professor de l'Escola de ceràmica de la Mancomunitat de Catalunya). Ceràmica. Del 3 al 16 de maig de 1930. (Imp. Altés)
- SALA PARÉS (Barcelona): Catàleg de l'Exposició de Josep Aragay. Ceràmica. Del 17 al 30 d'octubre de 1931. (Imp. Altés)
- GALERIAS DE ARTE SYRA (Barcelona). Catàleg de l'exposició de Josep Aragay. Pintures i aiguaforts. Del 28 de maig al 10 de juny de 1949. (Imp. G.A.S.A.)
- SALA PARÉS: Catàleg de l'Exposició de Josep Aragay. Pintures. Del 21 d'octubre al 6 de novembre de 1961. (Gráficas Alfa, SA)
- SALA MUNICIPAL D'EXPOSICIONS (Breda): Catàleg de l'Exposició de Josep Aragay. (Festes del IXè Centenari del Monestir de Sant Salvador). Pintures. Del 8 de setembre al 6 d'octubre de 1968. (Imp. Bilbeny Sant Celoni)

Catàlegs d'altres exposicions individuals després de la mort de l'artista:

- CHEZ JUAN (Sitges): Catàleg de l'Exposició de Josep Aragay. Dibuixos i ceràmica. Del 14 de juliol al 3 d'agost de 1973.
- CASA DE CULTURA DE LA CAIXA (Breda): Catàleg de l'Exposició de Josep Aragay: "Josep Aragay. Tots els aiguaforts". Octubre - novembre de 1993. (Imp. Bilbeny Sant Celoni)
- REIAL CERCLE ARTÍSTIC (Barcelona): Mostra de l'obra en ceràmica de Josep Aragay (amb motiu de la restauració de la font de Santa Anna). Del 7 de maig al 7 de juny de 2003.
- CENTRE CULTURAL ELS FORNS (Breda): "Josep Aragay, l'esperit noucentista" (en el marc de les Jornades noucentistes de Breda). Dibuixos, pintures, aiguaforts, projectes i documents de l'artista. De l'1 d'abril al 10 de setembre de 2005.

14.5- Relats inèdits d'interès

ARAGAY, Josep: *L'arquitectura, la escultura i la pintura a Itàlia. Diari del meu viatge per Itàlia, 1916-1917.* Manuscrit de 1.200 pàgines conservat al Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

ARAGAY, Josep: *Notes autobiogràfiques de Josep Aragay.* Manuscrit núm. 1, de 7 pàgines. Sense data. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

ARAGAY, Josep: *Notes autobiogràfiques de Josep Aragay.* Manuscrit núm. 2, de 5 pàgines. Sense data. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

ARAGAY, Josep: *Els orígens i les conclusions. El mètode.* Sense data. Manuscrit original conservat al Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

ARAGAY, Josep: *El Gres,* text original de la conferència pronunciada al Foment de les Arts Decoratives de Barcelona. Sense data. Arxiu del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

ARAGAY, Josep: *La vila H.* Sense data. Manuscrit inèdit conservat al Museu Josep Aragay de Breda.

ARAGAY, Josep: *Poesies inèdites.* Sense data. Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

ARAGAY, Josep: *Apocalipsi,* manuscrit inèdit, de 16 pàgines, amb data del 15 de setembre de 1940. Fons del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

ARAGAY, Josep: *Los ojos de Marta.* Relat de 98 quartilles mecanografiades, conservat al Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

ARAGAY, Josep: *El reclinatorio.* Relat de 50 quartilles, conservat al Museu Municipal Josep Aragay de Breda. Març de 1954.

ARAGAY, Josep: *Los reflejos metálicos.* Manuscrit conservat al Museu Municipal Josep Aragay de Breda. Sense data.

ARAGAY, Josep: *Cerámica, ¿Arte o ciencia?* Manuscrit conservat al Museu Municipal Josep Aragay de Breda. Sense data.

ARAGAY, Josep: *Crítica del horno invertido.* Manuscrit conservat al Museu Municipal Josep Aragay de Breda. Sense data.

ARAGAY, Josep: *Breda és la seu de les olles.* Manuscrit conservat al Museu Municipal Josep Aragay de Breda. Sense data.

ARAGAY, Josep: *Marxants col·leccionistes i mecenes.* Manuscrit de 6 pàgines conservat al Museu Municipal Josep Aragay de Breda. Sense data.

ARAGAY, Josep: *La decoració de la ceràmica.* Manuscrit de 52 pàgines conservat al Museu Municipal Josep Aragay de Breda. Sense data.

ARAGAY, Josep: *Tractat del dibuix i la pintura (1953).* Volum de 221 quartilles mecanografiades. Conservat al Museu Municipal Josep Aragay de Breda. 1953.

Sense signar: *El pintor Josep Blanchar.* Sense data. Relat de 31 pàgines mecanografiades.

PICÓ, Josep M.: "Salutació d'Homenatge". "Amb motiu d'una Exposició a les Galeries Syra. Maig-Juny de 1949."

14.6- Altres documents d'interès

- Partida de naixement de Josep Aragay i Blanchar. Foli 343, núm. 1142, llibre 10, secció primera, tom 3. Registre civil de l'Hospital de la ciutat de Barcelona.
- Certificat de l'Escola d'Art de Francesc Galí, en el qual es distingeix Josep Aragay com l'alumne més ben dotat de l'escola. Certificat signat per Francesc d'Assís Galí amb data del 5 de maig de 1910. Manuscrit original conservat a l'Arxiu del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.
- Concessió de 3.000 pessetes per part de l'Ajuntament de Barcelona a favor de Josep Aragay per anar a estudiar a Itàlia. Ofici de l'Ajuntament de Barcelona, signat per l'alcalde Antonio Martínez Domingo, amb data del 13 d'octubre de 1915 i amb registre de sortida núm. 847. Negociat d'Instrucció.
- Concessió de 1.000 pessetes per part de l'Ajuntament de Barcelona a favor de Josep Aragay per anar a estudiar a Itàlia. Ofici de l'Ajuntament de Barcelona, signat per l'alcalde Antonio Martínez Domingo, amb data del 13 d'octubre de 1915 i amb registre de sortida núm. 849.
- Passaport de Josep Aragay expedit el 3 d'abril de 1916 on consta explícitament el motiu del viatge: "José Aragay Blanchar, natural de Barcelona, que va a Italia pasando por Francia para ampliar sus estudios pensionado por este exmo. Ayuntamiento".
- Certificat de mèrits de Josep Aragay amb motiu de la beca d'estudis per anar a Itàlia expedit per Claudi Planas y Font, secretari i advocat de l'Ajuntament de Barcelona. Reg. Núm. 1050. Barcelona, 4 d'agost de 1916.
- Encàrrec de l'Ajuntament de Barcelona a favor de Josep Aragay demanant la realització d'uns plafons informatius de ceràmica per al Parc de la Ciutadella. Ofici dirigit a Josep Aragay per la "Comisión de Fomento" de l'Ajuntament de Barcelona, el 29 de juny de 1917, amb registre de sortida número 2734.
- Encàrrec de l'Ajuntament de Barcelona a favor de Josep Aragay demanant la realització d'un esbós per a la decoració de la font de Santa Anna, situada al carrer Cucurulla. Ofici dirigit a Josep Aragay per la "Comisión de Fomento" de l'Ajuntament de Barcelona, el 14 de juny de 1917, amb registre de sortida número 2328.
- Aprovació del projecte de restauració de la Font de Santa Anna de Barcelona. Ofici dirigit a Josep Aragay per la "Comisión de Fomento" de l'Ajuntament de Barcelona, el 5 de desembre de 1917, signat per l'alcalde de Barcelona Lluís Duran Ventosa, amb registre de sortida número 4119.

- Presa de possessió de Josep Aragay i Blanchar com a Professor d'Estudis Gràfics de Ceràmica i Projectes a l'Escola Superior dels Bells Oficis, segons l'acord de la Diputació Provincial de Barcelona (21 de maig de 1918). Signat per Francesc d'Assís Galí y Fabra. Primer d'octubre de 1919.
- Augment de sou a favor de Josep Aragay com a professor de l'Escola Superior de Bells Oficis. Document (conservat al Museu Municipal Josep Aragay de Breda) signat pel director de l'escola, Francesc d'Assís Galí; el secretari, Josep Llorens Artigas i pel mateix Josep Aragay. Assignació del sou segons l'acord del Consell Permanent de la Mancomunitat de Catalunya, del dia 21 d'abril de 1921.
- Document de petició de retracta expedit pel "Consejo Permanente de la Mancomunidad de Cataluña (Doc. Núm. 242), Barcelona, 1 de mayo de 1924. A l'atenció de "Sr. D. José Aragay Blanchar, Profesor de Estudios gráficos de Cerámica y Proyectos de la Escuela Superior de Bellos Oficios. Document conservat a l'arxiu del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.
- Notificació de la destitució de Josep Aragay com a professor de l'Escola de Bells Oficis, expedit pel "Consejo Permanente de la Mancomunidad de Cataluña (Doc. Núm. 366), Barcelona, 15 de mayo de 1924. A l'atenció de Sr. D. José Aragay. Document conservat a l'arxiu del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.
- Document expedit per Mossèn Pere Prats, el 27 de març de 1927. Text redactat per al llibre d'obra de la parròquia, on s'expliciten els motius pels quals Josep Aragay acabaria renunciant a cobrar els honoraris que li pertocaven com a autor dels frescos del baptisteri de l'església de Breda.
- Historial de les fornades del taller de Josep Aragay. Controls de temperatura realitzats durant les diferents cuites al taller de Breda (període 1925-1936).
- Acta de retracta dirigida al personal tècnic i docent de la Mancomunitat de Catalunya que fou apartat del cos, l'any 1925, arran de l'afer Dwelshauvers. Document expedit per la "Comisión Provincial Permanente de Barcelona". Barcelona, 2 de junio de 1930. Negociado de Instrucción Pública. Salida núm. 471, de 14 de junio de 1930.
- Llibres d'actes de l'Ajuntament de Breda. Arxiu de l'Ajuntament de Breda: "Llibres d'Actes".
- Expedient del procés judicial. Judici sumaríssim d'urgència número 1540, expedit a Girona el 23 d'Agost de 1941 i signat per "Don Diego García García, Secretario de Causas del Juzgado Militar número dos de Liquidaciones del que es juez el alférez Don Juan Álvarez Maimo."

- Expedient del procés judicial. “Juzgado instructor de responsabilidades políticas de Gerona”. Girona, 30 de juny de 1941.
- Expedient del procés judicial. “Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Barcelona”. Barcelona, 20 de gener de 1942.
- Acta fundacional de la societat B.A.T., signada pels socis, Josep Aragay, Joan Bagué i Pere Trunas, el 23 d’abril de 1948. Documentació facilitada per la família Pujol-Mas, propietària actual de la fàbrica.
- Inventari del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.
- Fitxes de les obres del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.

14.7- Relació de cartes consultades

Carta de Joan Aguado a Josep Aragay:

1- Carta de Joan Aguado a Josep Aragay. Barcelona, 7 de novembre de 1963.

Carta de Josep Aragay a Avel·lí Artís i Tomàs:

1- Carta de Josep Aragay a Avel·lí Artís. Breda, 12 de setembre de 1968.

Carta d'Avel·lí Artís i Tomàs a Josep Aragay:

1- Carta d'Avel·lí Artís a Josep Aragay. Barcelona, 26 de setembre de 1968.

Cartes de Josep Aragay a Clementina Arderiu:

1- Carta de Josep Aragay a Clementina Arderiu. Breda, 15 de desembre de 1958.

2- Carta de Josep Aragay a Clementina Arderiu. Breda, 30 de setembre de 1968.

3- Carta de Josep Aragay a Clementina Arderiu. Breda, 18 d'octubre de 1971.

4- Carta de Josep Aragay a Clementina Arderiu. Breda, 23 de desembre de 1971.

Cartes de Clementina Arderiu a Josep Aragay:

1- Carta de Clementina Arderiu a Josep Aragay. Barcelona, 18 de setembre de 1968.

2- Carta de Clementina Arderiu a Josep Aragay. Sense data.

Carta de Josep Aragay a Joan Bergós:

1- Carta de Josep Aragay a Joan Bergós. Breda, 15 de febrer de 1965.

Cartes de Joan Bergós a Josep Aragay:

1- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, 29 de novembre de 1954.

2- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, Nadal de 1955.

3- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, 2 de desembre de 1963.

4- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, 16 de desembre de 1963.

5- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, any 1963.

6- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, 15 de gener de 1964.

7- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, 25 de gener de 1964.

8- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, 7 de març de 1964.

9- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, 17 de març de 1964.

10- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, 20 de maig de 1964.

11- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, 26 de maig de 1964.

12- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, 19 de juny de 1964.

13- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, 21 de novembre de 1964.

- 14- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, 22 de desembre de 1964.
- 15- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, 17 de març de 1965.
- 16- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Sant Celoni, 20 d'agost de 1965.
- 17- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, 22 de setembre de 1965.
- 18- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, 7 d'octubre de 1965.
- 19- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, 14 d'octubre de 1965.
- 20- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, 17 de desembre de 1965.
- 21- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, gener de 1966.
- 22- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, 5 d'abril de 1968.
- 23- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, 18 de març de 1966.
- 24- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, diada de Sant Josep de 1968.
- 25- Carta de Joan Bergós a Josep Aragay. Barcelona, 17 de maig de 1969.

Carta de Rosa Blanchar a Josep Aragay:

- 1- Carta de Rosa Blanchar a Josep Aragay. Breda, 30 de setembre de 1916.

Cartes de Josep Aragay a Jaume Bofill i Mates (Guerau de Liost):

- 1- Carta de Josep Aragay a Jaume Bofill. Gènova, abril de 1916.
- 2- Carta de Josep Aragay a Jaume Bofill. Florència, 27 de juny de 1916.
- 3- Carta de Josep Aragay a Jaume Bofill. Gaeta, 11 d'agost de 1916.
- 4- Postal de Josep Aragay a Jaume Bofill. Nàpols, 6 de setembre de 1916.
- 5- Postal de Josep Aragay a Jaume Bofill. Pompeia, 13 de setembre de 1916.
- 6- Carta de Josep Aragay a Jaume Bofill. Roma, 1 de novembre de 1916.
- 7- Postal de Josep Aragay a Jaume Bofill. Assís, 18 de desembre de 1916.
- 8- Postal de Josep Aragay a Jaume Bofill. Assís, 6 de gener de 1917.
- 9- Postal de Josep Aragay a Jaume Bofill. Arezzo, 12 de gener de 1917.
- 10- Carta de Josep Aragay a Jaume Bofill. Breda, 8 d'agost de 1920.
- 11- Postal de Josep Aragay a Jaume Bofill. Breda, 24 de desembre de 1920.
- 12- Carta de Josep Aragay a Jaume Bofill. Breda, 8 de juliol de 1925.
- 13- Tarja postal de Josep Aragay a Jaume Bofill. Breda, 24 de juliol de 1929.

Cartes Jaume Bofill i Mates (Guerau de Liost) a Josep Aragay:

- 1- Carta de Jaume Bofill a Josep Aragay. Barcelona, 3 de març de 1915.
- 2- Postal de Jaume Bofill a Josep Aragay. Barcelona, 4 d'octubre de 1915.
- 3- Postal de Jaume Bofill a Josep Aragay. Barcelona, 29 de novembre de 1916.

Carta d'Antoni Brugué a Josep Aragay:

- 1- Carta d'Antoni Brugué a Josep Aragay. Barcelona, 24 de gener 1962.

Carta de Josep Aragay a Ferran Cañameras:

- 1- Carta de Josep Aragay a Ferran Cañameras. Breda, 14 de gener de 1959.

Cartes de Ferran Cañameras a Josep Aragay:

- 1- Carta de Ferran Cañameras a Josep Aragay. Barcelona, 8 de febrer de 1934.
- 2- Carta de Ferran Cañameras a Josep Aragay. Barcelona, 11 de gener de 1934.
- 3- Carta de Ferran Cañameras a Josep Aragay. París, 20 de maig de 1935.

Carta de Josep Aragay a Jaume Coll:

- 1- Carta de Josep Aragay a Jaume Coll. Breda, 4 de juny de 1968.

Cartes de Francesc Domingo a Josep Aragay:

- 1- Carta de Francesc Domingo a Josep Aragay. Sao Paulo (Brasil), 17 de juny de 1968.
- 2- Carta de Francesc Domingo a Josep Aragay. Sao Paulo (Brasil), 24 d'octubre de 1968.
- 3- Carta de Francesc Domingo a Josep Aragay. Sao Paulo (Brasil), 30 de novembre de 1970.

Cartes de Josep Aragay a Isabel Escalada (esposa de Xavier Nogués):

- 1- Carta de Josep Aragay a Isabel Escalada. Breda, 9 de desembre (any il·legible)
- 2- Carta de Josep Aragay a Isabel Escalada. Breda, 7 de febrer de 1941.
- 3- Carta de Josep Aragay a Isabel Escalada. Sense data.

Carta d'Agustí Esclassans a Josep Aragay:

- 1- Carta d'Agustí Esclassans a Josep Aragay. Barcelona, 19 de setembre de 1949.

Carta de Josep Aragay a Joaquim Folguera:

- 1- Carta de Josep Aragay a Joaquim Folguera. Roma, 12 d'octubre de 1916.

Carta de Juan Antonio Gaya a Josep Aragay:

- 1- Carta de Juan Antonio Gaya a Josep Aragay. Barcelona, 28 de gener de 1949.

Carta de Josep Aragay a Josep Maria Garrut:

- 1- Carta de Josep Aragay a Joaquim Folguera. Breda, 29 de novembre de 1961.

Cartes de Sebastià Gasch a Josep Aragay:

- 1- Carta de Sebastià Gasch a Josep Aragay. Barcelona, 25 de juny de 1949.

2- Carta de Sebastià Gasch a Josep Aragay. Barcelona, 31 de desembre de 1956.

Cartes de Josep Aragay a Manuel Humbert:

- 1- Postal de Josep Aragay a Manuel Humbert. Florència, 8 de març de 1916.
- 2- Postal de Josep Aragay a Manuel Humbert. Florència, 8 de juliol de 1916.
- 3- Postal de Josep Aragay a Manuel Humbert. Florència, 11 de maig de 1916.
- 4- Postal de Josep Aragay a Manuel Humbert. Florència, 30 de maig de 1916.
- 5- Postal de Josep Aragay a Manuel Humbert. Siena, 20 de juliol de 1916.
- 6- Postal de Josep Aragay a Manuel Humbert. Orvieto 1 d'agost de 1916.
- 7- Postal de Josep Aragay a Manuel Humbert. Roma, 6 d'octubre de 1916.
- 8- Postal de Josep Aragay a Manuel Humbert. Roma, 24 d'octubre de 1916.
- 9- Postal de Josep Aragay a Manuel Humbert. Roma, 1 de novembre de 1916.
- 10- Postal de Josep Aragay a Manuel Humbert. Roma, 29 de novembre de 1916.
- 11- Postal de Josep Aragay a Manuel Humbert. Roma, 14 de desembre de 1916.
- 12- Postal de Josep Aragay a Manuel Humbert. Assís, 28 de desembre de 1916.
- 13- Postal de Josep Aragay a Manuel Humbert. Perugia, 7 de gener de 1917.
- 14- Postal de Josep Aragay a Manuel Humbert. Arezzo, 12 de gener de 1917.
- 15- Postal de Josep Aragay a Manuel Humbert. Barcelona, gener de 1920.

Cartes de Montserrat Isern a Josep Aragay:

- 1- Carta de Montserrat Isern a Josep Aragay. Barcelona, 7 de març de 1949.
- 2- Carta de Montserrat Isern a Josep Aragay. Barcelona, 12 de març de 1949.
- 3- Carta de Montserrat Isern a Josep Aragay. Barcelona, 26 de març de 1949.
- 4- Carta de Montserrat Isern a Josep Aragay. Barcelona, 1 de juny de 1949.

Cartes de Josep Aragay a Josep M. López-Picó:

- 1- Carta de Josep Aragay a Josep M. López-Picó. (Sense data). Suposadament de finals de 1918.
- 2- Postal de Josep Aragay a Josep M. López-Picó. Breda, 5 d'agost de 1920.
- 3- Carta de Josep Aragay a Josep M. López-Picó. Breda, 13 de desembre de 1921.
- 4- Carta de Josep Aragay a Josep M. López-Picó. Breda, 6 de setembre de 1922.
- 5- Carta de Josep Aragay a Josep M. López-Picó. Breda, 28 d'octubre de 1924.
- 6- Carta de Josep Aragay a Josep M. López-Picó. Breda, 5 de març de 1925.
- 7- Carta de Josep Aragay a Josep M. López-Picó. Breda, 17 de novembre de 1925.
- 8- Carta de Josep Aragay a Josep M. López-Picó. Breda, 4 de novembre de 1926.
- 9- Carta de Josep Aragay a Josep M. López-Picó. Breda, 18 de març de 1930.
- 10- Carta de Josep Aragay a Josep M. López-Picó. Breda, 24 de març de 1930.
- 11- Carta de Josep Aragay a Josep M. López-Picó. Breda, 20 de març de 1933.
- 12- Postal de Josep Aragay a Josep M. López-Picó. Breda, 17 de març de 1953.

- 13- Carta de Josep Aragay a Josep M. López-Picó. Sense data I.
- 14- Carta de Josep Aragay a Josep M. López-Picó. Sense data II.

Cartes de Josep Aragay a Carles Rahola:

- 1- Carta de Josep Aragay a Carles Rahola. Breda, 30 de juny de 1930.
- 2- Carta de Josep Aragay a Carles Rahola. Breda, 8 de juliol de 1930.

Carta de Ramon Raventós a Josep Aragay:

- 1- Carta de Ramon Raventós a Josep Aragay. Tiana, 13 de setembre de 1971.

Cartes de Josep Aragay a Carles Riba:

- 1- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Barcelona, 1912.
- 2- Postal de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 2 de juny de 1920.
- 3- Postal de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 2 de juny de 1920.
- 4- Postal de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 6 d'agost de 1920
- 5- Postal de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 30 d'agost de 1920.
- 6- Postal de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 5 de gener de 1921.
- 7- Postal de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 6 d'agost de 1921.
- 8- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 23 d'agost de 1921.
- 9- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Barcelona, 16 de juny de 1922.
- 10- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Barcelona, 1930.
- 11- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 13 de juny de 1932.
- 12- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 20 de juny de 1932.
- 13- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 1 de juliol de 1932.
- 14- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 7 d'agost de 1932.
- 15- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 8 d'octubre de 1932.
- 16- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 13 de juny de 1932.
- 17- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 8 de febrer de 1933.
- 18- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 7 de juny de 1934.
- 19- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 27 de juny de 1934.
- 20- Postal de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 27 de setembre de 1935.
- 21- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 4 de novembre de 1935.
- 22- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 16 de setembre de 1936.
- 23- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 30 de maig de 1937.
- 24- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 31 d'octubre de 1937.
- 25- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 30 de desembre de 1937.
- 26- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 20 d'agost de 1945.
- 27- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 1 de febrer de 1949.
- 28- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, febrer de 1949.
- 29- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 7 de febrer de 1949.
- 30- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 9 de març de 1949.
- 31- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 5 de novembre de 1951.
- 32- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 26 de setembre de 1952.
- 33- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 23 d'octubre de 1952.
- 34- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 1953.
- 35- Carta de Josep Aragay a Carles Riba. Breda, 5 de gener de 1953.

Cartes de Carles Riba a Josep Aragay:

- 1- Carta de Carles Riba a Josep Aragay. Barcelona, 5 de juny de 1934.
- 2- Carta de Carles Riba a Josep Aragay. Barcelona, 3 de febrer de 1949.
- 3- Carta de Carles Riba a Josep Aragay. Barcelona, 14 de febrer de 1949.
- 4- Carta de Carles Riba a Josep Aragay. Barcelona, 2 de febrer de 1953.

Cartes de Salvador Riera a Josep Aragay:

- 1- Carta de Salvador Riera a Josep Aragay. Sao Paulo (Brasil), 16 d'octubre de 1968.
- 2- Carta de Salvador Riera a Josep Aragay. Sao Paulo (Brasil), 9 de gener de 1969.
- 3- Carta de Salvador Riera a Josep Aragay. Sao Paulo (Brasil), 8 de març de 1971.

Carta de Joan Vila Pujol (D'IVORI) a Josep Aragay:

- 1- Carta de Joan Vila i Pujol (D'Ivori) a Josep Aragay. Barcelona, 28 de juny de 1946.

Cartes de Josep Aragay a Josep Obiols:

- 1- Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Barcelona, 6 de gener de 1921.
- 2- Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 7 de juliol de 1920.
- 3- Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 26 de maig de 1925.
- 4- Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 29 d'octubre de 1925.
- 5- Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Sense data I. Pel context es dedueix que és escrita des de Breda, l'any 1925.
- 6- Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Sense data II. Pel context es dedueix que és escrita des de Breda, l'any 1925.
- 7- Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 14 de novembre de 1925.
- 8- Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 23 de novembre de 1925.
- 9- Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Sense data III. Pel context deduïm que es tracta d'una carta de 1928 .
- 10- Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Sense data IV. Pel context deduïm que es tracta d'una carta de 1928.
- 11- Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Sense data V. Pel context deduïm que es tracta d'una carta de 1928.
- 12- Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Sense data VI. Pel context deduïm que es tracta d'una carta de 1928.
- 13- Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 19 de gener de 1930.
- 14- Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 13 de març de 1928.
- 15- Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 12 d'abril de 1928.
- 16- Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 26 d'abril de 1928.
- 17- Carta de Josep Aragay a Josep Obiols. Breda, 1 de febrer de 1930.

Carta de Josep Obiols a Josep Aragay:

- 1- Carta de Josep Obiols a Josep Aragay. Barcelona, 7 de març de 1949.

Cartes de Josep Aragay a Francesc Pujols

- 1- Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Florència, 17 d'abril de 1916.
- 2- Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Pisa, 28 d'abril de 1916.
- 3- Postal de Josep Aragay a Francesc Pujols. Florència, 16 de maig de 1916.
- 4- Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Florència, 17 de maig de 1916.
- 5- Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Florència, 29 de maig de 1916.
- 6- Postal de Josep Aragay a Francesc Pujols. Florència, 8 de juny de 1916.
- 7- Postal de Josep Aragay a Francesc Pujols. Florència, 11 de juny de 1916.
- 8- Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Florència, 20 de juny de 1916.
- 9- Postal de Josep Aragay a Francesc Pujols. Florència, 1 de juliol de 1916.
- 10- Postal de Josep Aragay a Francesc Pujols. Florència, 1916.
- 11- Postal de Josep Aragay a Francesc Pujols. Siena, 20 de juliol de 1916.
- 12- Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Siena, 28 de juliol de 1916.
- 13- Postal de Josep Aragay a Francesc Pujols. Gaeta, 12 d'agost de 1916.
- 14- Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Gaeta, 15 d'agost de 1916.
- 15- Postal de Josep Aragay a Francesc Pujols. Nàpols, 31 d'agost de 1916.
- 16- Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Roma, 20 de setembre de 1916.
- 17- Postal de Josep Aragay a Francesc Pujols. Roma, 6 d'octubre de 1916.
- 18- Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Roma, 15 d'octubre de 1916.
- 19- Postal de Josep Aragay a Francesc Pujols. Roma, 1 de novembre de 1916.
- 20- Postal de Josep Aragay a Francesc Pujols. Roma, 5 de novembre de 1916.
- 21- Postal de Josep Aragay a Francesc Pujols. Roma, 29 de novembre de 1916.
- 22- Postal de Josep Aragay a Francesc Pujols. Roma, 14 de desembre de 1916.
- 23- Postal de Josep Aragay a Francesc Pujols. Assís, 28 de desembre de 1916.
- 24- Postal de Josep Aragay a Francesc Pujols. Perugia, 7 de gener de 1917.
- 25- Postal de Josep Aragay a Francesc Pujols. Arezzo, 12 de gener de 1917.
- 26- Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 8 d'agost de 1920.
- 27- Postal de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, agost de 1920.
- 28- Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 15 de setembre de 1920.
- 29- Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 30 de setembre de 1920.
- 30- Postal de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 24 de desembre de 1920.
- 31- Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 31 de desembre de 1920.
- 32- Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 12 d'agost de 1921.
- 33- Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, agost de 1921.
- 34- Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 24 de setembre de 1921.
- 35- Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 21 de juny de 1949.
- 36- Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 29 d'agost de 1949.
- 37- Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 14 de novembre de 1949.
- 38- Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, Nadal de 1951.
- 39- Carta de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 22 de gener de 1952.
- 40- Postal de Josep Aragay a Francesc Pujols. Breda, 17 de novembre de 1961.

Cartes de Francesc Pujols a Josep Aragay:

- 1- Carta de Francesc Pujols a Josep Aragay. Martorell, 10 de febrer de 1949.
- 2- Carta de Francesc Pujols a Josep Aragay. Martorell, 25 de desembre de 1949.
- 3- Carta de Francesc Pujols a Josep Aragay. Martorell, 9 de gener de 1952.
- 4- Carta de Francesc Pujols a Josep Aragay. Martorell, 21 de desembre de 1952.
- 5- Carta de Francesc Pujols a Josep Aragay. Martorell, 23 de desembre de 1953.
- 6- Carta de Francesc Pujols a Josep Aragay. Martorell, 20 de desembre de 1954.

Cartes de Xavier Nogués a Josep Aragay

- 1- Carta de Xavier Nogués a Josep Aragay. Barcelona, 10 d'abril de 1932.
- 2- Postal de Xavier Nogués a Josep Aragay. Olot, 28 d'octubre de 1934.
- 3- Carta de Xavier Nogués a Josep Aragay. Olot, sense data.
- 4- Carta de Xavier Nogués a Josep Aragay. Barcelona, 12 de juny de 1936.

Cartes de Josep Aragay a Teresa Solà:

- 1- Postal de Josep Aragay (des de la "Cárcel Provincial de Gerona, 2º piso, celda 4, biblioteca") dirigida a Teresa Solà (ingressada a la "Cárcel Provincial de las Corts, sala 17, de Barcelona), amb data del 16 de gener de 1940.
- 2- Postal de Josep Aragay (des de la "Cárcel Provincial de Gerona, 2º piso, celda 4, biblioteca") dirigida a Teresa Solà (ingressada a la "Cárcel Provincial de las Corts, sala 17, de Barcelona), amb data del 29 de gener de 1940.

Cartes de Josep Aragay a Manuel Genovart:

- 1- Carta de Josep Aragay a Manuel Genovart. Breda, 28 de novembre de 1932.
- 2- Carta de Josep Aragay a Manuel Genovart. Breda, 15 d'octubre de 1947.
- 3- Carta de Josep Aragay a Manuel Genovart. Breda, 22 de desembre de 1947.
- 4- Carta de Josep Aragay a Manuel Genovart. Breda, 27 de juliol de 1949.
- 5- Carta de Josep Aragay a Manuel Genovart. Breda, 12 de juliol de 1950.
- 6- Carta de Josep Aragay a Manuel Genovart. Breda, 9 de maig de 1952.
- 7- Carta de Josep Aragay a Manuel Genovart. Breda, 9 de setembre de 1953.
- 8- Carta de Josep Aragay a Manuel Genovart. Breda, 15 de juliol de 1955.
- 9- Carta de Josep Aragay a Manuel Genovart. Breda, 26 d'agost de 1955.
- 10- Carta de Josep Aragay a Manuel Genovart. Breda, 30 d'agost de 1958.
- 11- Carta de Josep Aragay a Manuel Genovart. Breda, 1 de gener de 1959.
- 12- Carta de Josep Aragay a Manuel Genovart. Breda, 26 de setembre de 1971.

Carta de Manuel Genovart a Josep Aragay:

- 1- Carta de Manuel Genovart a Josep Aragay. Can Joanic, 24 de setembre de 1971.

Cartes de Josep Aragay a Abdon Soler:

- 1- Carta de Josep Aragay a Abdon Soler. Sense data.
- 2- Carta de Josep Aragay a Abdon Soler. Breda, 5 de setembre de 1972.
- 3- Carta de Josep Aragay a Abdon Soler. Breda, 27 de setembre de 1972.
- 4- Carta de Josep Aragay a Abdon Soler. Breda, 31 d'octubre de 1972.
- 5- Carta de Josep Aragay a Abdon Soler. Breda, 19 de novembre de 1972.

Carta de Josep Aragay a Marcel·lí Trunas:

- 1- Carta de Josep Aragay a Marcel·lí Trunas. Sant Antoni de Vilamajor, 4 de juliol de 1956.

Altres cartes de Josep Aragay

Carta de Josep Aragay (signat *Josep*) adreçada a una "amiga". Sense data. Pel context deduïm que ha estat escrita, des de Breda, entre els anys 1924-1925.

Altres cartes adreçades a Josep Aragay

- Carta de Kurt Merlaender a Josep Aragay. Tossa de Mar, 22 de gener de 1936.
Carta de Jack Bild a Josep Aragay. Sitges, 19 de febrer de 1936.
Carta de A. R. Johnstone a Josep Aragay. Tossa de Mar, 4 d'abril de 1936.

Altres cartes d'interès:

- Carta de Josep Vidal i Valls adreçada a Pere Corominas, Barcelona, 9 d'abril.
Carta de Teresa Solà a Clementina Arderiu. Breda, 19 d'abril de 1936.
Carta de Teresa Solà a Clementina Arderiu. Breda, 25 maig de 1936.

14.8- Arxius

Antiga fàbrica Aragay (Breda). Família Pujol-Mas.
Arxiu Històric de la Ciutat (Barcelona), Casa de l'Ardiaca.
Arxiu del Museu Municipal Josep Aragay de Breda.
Arxius de l'Ajuntament de Breda.
Arxiu de la Biblioteca Municipal de Breda.
Arxiu familiar Marcel·lí Trunas.
Ateneu Barcelonès (Barcelona).
Biblioteca de Catalunya (Barcelona).
Biblioteca de la Universitat de Girona.

