J. VAYREDA
F. RIEROLA

UNA MIRADA AL PAISATGE

Museu Industrial del Ter. Manlleu
Del 15 d'abril al 13 de juny de 2010

Museu Comarcal de la Garrotxa. Olot
Del 18 de juny al 22 d'agost de 2010

En memòria del nostre company i amic Jordi Cirera

Organitza:

MUSEU INDUSTRIAL DEL TER

MUSEU COMARCAL de la GARROTXA

Ajuntament de Manlleu

Ajuntament d'Olot
Institut de Cultura de la Ciutat d'Olot

Amb el patrocini de:

Caixa Manlleu

Amb el suport de:

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació

Diputació Barcelona
xarxa de municipis

Diputació de Girona

Exposició

Comissariat
Joan Sala i Plana

Coordinació
Pere Casas, Carles García Hermosilla
i David Rebollo (MIT, Manlleu)
Montserrat Mallol i Xevi Roura (MCGO, Olot)

Conservació preventiva i restauració
Coral Sala
Xevi Roura (MCGO, Olot)

Muntatge
Agustí Bofill (MIT, Manlleu)
Xevi Roura (MCGO, Olot)

Disseny del muntatge
Fargas-Garau, SL

Assessorament lingüístic
Consorci per la Normalització Lingüística.
Centre de Normalització Lingüística d'Osona

Agraïments
Museu Nacional d'Art de Catalunya
Museu de Montserrat. Abadia de Montserrat
Jordi Vayreda
Pilarín Bayés de Luna
Antoni Bayés
Jaume Carbonell
Margarida Casacuberta
Lluís Grané
Família Rierola Riera
Família Vergés

Catàleg

Edita
Museu Industrial del Ter. Manlleu
Museu Comarcal de la Garrotxa. Olot

Comissariat
Joan Sala i Plana

Coordinació
Carles García Hermosilla (MIT, Manlleu)
Montserrat Mallol (MCGO, Olot)

Textos
Pilarín Bayés de Luna
Margarida Casacuberta
Carles García Hermosilla
Maria Dolors Rierola i Riera
Quim Roca Mallarach
Joan Sala i Plana

Assessorament lingüístic
Consorci per la Normalització Lingüística.
Centre de Normalització Lingüística d'Osona

Disseny
Fargas-Garau, SL

Impressió
Gràfiques Manlleu, S. A.

Tiratge
1000 exemplars

Dipòsit legal .....

ISBN 978-84-613-9560-6

Primera edició
Abril 2010

© de l'edició
Museu Industrial del Ter. Manlleu
Museu Comarcal de la Garrotxa. Olot

© de les obres, els textos i les imatges
Els autors i els propietaris respectius

Crèdits fotogràfics
Museu Industrial del Ter, Manlleu.
Fons família Rierola Riera

Museu Comarcal de la Garrotxa, Olot

Museu de Montserrat. Abadia de Montserrat

Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.
Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà

Jordi Puig

Xevi Vilaregut

Agraïments
Museu Nacional d'Art de Catalunya
Museu de Montserrat. Abadia de Montserrat
Jordi Vayreda
Pilarín Bayés de Luna
Antoni Bayés
Jaume Carbonell
Margarida Casacuberta
Lluís Grané
Família Rierola Riera
Família Vergés

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, compresos la reprografia i el tractament informàtic i la distribució d'exemplars mitjançant lloguer, queda rigorosament prohibida sense l'autorització escrita dels titulars del copyright, i estarà sotmesa a les sancions establertes per la Llei.

9 Presentació
Lluís Sacrest Villegas, alcalde d'Olot
Pere Prat Boix, alcalde de Manlleu

11 Representacions paisatgístiques de dues comarques veïnes
Carles García Hermosilla i Joan Sala Plana

25 Francesc Rierola i Joaquim Vayreda: Dos *enfants du siècle* entre l'enyor del passat i l'incertesa del futur
Margarida Casacuberta Rocarols

35 El meu avi Francesc
Maria Dolors Rierola i Riera

39 Confidències sobre el tarannà del besavi Joaquim
Pilarín Bayés de Luna

45 La fotografia com una manera de fer art
Quim Roca Mallarach

53 Sobre la fotografia artística
Francesc Rierola i Masferrer

57 Obra exposada

Pàg. 10
J. Vayreda | Camp de fajol. 1892, Oli sobre tela, 62 x 114 cm. Col·lecció particular
F. Rierola | Camí a Gurb. MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

Pàg. 16-17
J. Vayreda | Poesia d'hivern. 1894. Oli sobre tela, 78 x 138 cm. MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona)

Pàg. 20
F. Rierola | Posta de sol a la pollancreda. MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

Pàg. 21
F. Rierola | Posta de sol al Gurri. MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

Pàg. 24
F. Rierola | Exterior del Parc de la Ciutadella, Barcelona. MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

Pàg. 34
F. Rierola | Autoretrat de Rierola al seu estudi. MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

Pàg. 38
M. Vayreda | Retrat de Joaquim Vayreda. 1889. Oli sobre tela, 79'7 x 66,5 cm. Col·lecció particular

Pàg. 44
F. Rierola | Fotògraf (Rierola?) amb el pont del tren de Manlleu al fons. MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

Pàg. 52
F. Rierola | Bassa i pollancres. MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

Pàg. 56
F. Rierola | Mas Berenera (Gurb). MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera
J. Vayreda | Primavera. 1894. Oli sobre tela, 78 x 139 cm. MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona)

El túnel de Bracons ha permès acostar dues comarques, Osona i la Garrotxa, fins fa ben poc connectades només per unes carreteres que dificultaven molt la comunicació entre ambdós territoris. Amb aquesta nova via de comunicació s'obre la possibilitat d'intensificar les relacions entre les dues comarques i entre les nostres dues ciutats. Gràcies a la recent obertura de Bracons, però, aquesta relació s'ha fet més fluïda i, per tant, podrà ser més intensa, cosa que ens permetrà millorar les possibilitats d'intercanvi social, econòmic i cultural.

És en aquest context d'intensificació de les relacions entre les nostres comarques que cal emmarcar l'exposició que han produït conjuntament el Museu Comarcal de la Garrotxa d'Olot i el Museu Industrial del Ter de Manlleu. Amb l'exposició "Joaquim Vayreda i Francesc Rierola. Una mirada al paisatge" hem volgut posar de manifest els punts de coincidència entre dues figures representatives del paisatgisme català. L'olotí Joaquim Vayreda (1843-1894) i el manlleuenc Francesc Rierola (1857-1908). Ambdós van tenir una mirada personal molt interessant pel seu entorn proper. El primer, la figura més representativa de l'escola pictòrica olotina i un dels pintors catalans més reconeguts, el va representar pintant a l'oli sobre tela o dibuixant sobre paper. El segon, l'advocat i escriptor manlleuenc Francesc Rierola, del qual recentment s'ha conegut una important obra fotogràfica, ho va fer amb la càmera fotogràfica. Ambdós, però, van coincidir en l'estima pel paisatge que els envoltava i en la voluntat de captar-ne belles imatges.

En definitiva, esperem que aquesta exposició sigui una bona ocasió per fruir de l'obra d'aquests dos artistes a les nostres ciutats i per aprofundir en el mutu coneixement dels nostres territoris.

Lluís Sacrest Villegas Alcalde d'Olot
Pere Prat Boix Alcalde de Manlleu

Març de 2010

Representacions paisatgístiques de dues comarques veïnes

Carles García Hermosilla i Joan Sala Plana

Joaquim Vayreda i Francesc Rierola van tenir una mirada sobre el paisatge que mai no s'havia interpretat fins llavors. Un el va representar amb materials artístics, l'altre ho va fer amb la càmera fotogràfica, però tots dos van fer del paisatge que veien la seva principal font de creació.

Tots dos tenen diversos punts comuns: van néixer i van viure en comarques veïnes, només separades per una serralada, observada alhora per tots dos des de perspectives diferents. Van tenir, així mateix, una educació similar com corresponia als fills de famílies carlines, amb un important patrimoni rural, de pensament dretà i fervents catòlics.

No tenim dades per poder afirmar que els dos homes es coneguessin, però no seria estrany, ja que era freqüent la relació entre els propietaris rurals de comarques contigües. A més, tant Vayreda com Rierola varen residir una bona part de la seva vida a Barcelona i van ser tots dos personatges reconeguts en els cercles artístics i intel·lectuals de la ciutat. No oblidem tampoc que en el seu *Dietari*, ambientat entre 1893 i 1898, Francesc Rierola parla sovint de pintors contemporanis, entre ells Joaquim Vayreda, del qual coneix l'obra i opina molt agudament de les seves creacions. Rierola mostra en el *Dietari* una predilecció clara per l'obra de Vayreda, com es pot veure en aquest fragment corresponent a l'any 1894, l'any següent de la mort del pintor:

> Exposició de les obres d'en Joaquim Vayreda a can Parés. Era el temps que jo res sabia d'escoles: estudiava a l'Universitat. Tot lo que tenia sabor artístic m'encantava; els meus ulls començaven a obirar obres artístiques; per això, ab delera, cada diumenge hi feia cap a Can Parés (també ara, però amb menys entusiasme), i bé ho recordo que, al veure-hi un quadro d'en Vayreda, se m'alegrava el cor. Quina era la causa? Enyorança de la terra, d'aquella Plana de Vic més escabrosa, més trista que la d'Olot portada a Barcelona pel pintor? Tal volta. Aquells quadros me feien venir tristeses d'hivern, alegries de primavera, me feien recordar ombres i clapes de sol, quietuds de nit, remoreig d'aigües, perfum de camps verds, frescors de muntanyes...
>
> Des de llavors les escoles pictòriques han batallat fort: lo natural s'ha anat imposant; però l'exposició d'avui m'ho ha dit, que en Vayreda, sense buscar res en les escoles, no és un vençut, sinó un vencedor.[1]

Sabem, també, que altres familiars dels protagonistes van mantenir relacions d'afinitat, com és el cas d'Estanislau Vayreda, el germà botànic de Joaquim, que es va relacionar amb Marià Masferrer i Rierola, familiar de Francesc Rierola, igualment naturalista i, com recull el *Dietari*, un dels companys habituals de

les passejades de Francesc Rierola pels voltants de Barcelona quan tots dos hi vivien.

Totes les obres artístiques de Vayreda i fotogràfiques de Rierola de les quals parlem en el text estan reproduïdes en aquest catàleg, i formen part de l'exposició ***Joaquim Vayreda-Francesc Rierola. Una mirada al paisatge***.

Els orígens i la formació

Joaquim Vayreda Vila era el primogènit d'una família de llarga tradició a la ciutat d'Olot, on tenen la casa pairal, que van anar ennoblint durant diferents generacions. El seu avi ja havia estat nomenat Ciutadà Honrat de Barcelona, privilegi concedit pel rei Carles IV. Fou un dels llinatges més significats de la noblesa catalana rural no titulada. Eren uns hisendats amb nombroses propietats que vivien folgadament de renda.

El seu pare, Francesc Vayreda Busquets, tenia interès pel dibuix i la pintura, una activitat culta que a vegades practicaven les classes benestants per matar el temps. La mare, de nom Rosa Vila i Galí, era filla de Vidrà, del casal del Cavaller.

La família Vayreda va marxar d'Olot durant la Guerra dels Set Anys, i residí temporalment a Girona, on va néixer Joaquim el 23 de maig de 1843. Van tornar aviat a la casa pairal i va estudiar al col·legi dels escolapis, on féu l'ensenyament primari i el batxillerat. En l'entretant va rebre classes particulars de Narcís Pascual, el director de l'Escola de Dibuix de la població, una disciplina per la qual mostrava una gran predilecció.

El 1860, als disset anys, va anar a Barcelona per acabar el darrer curs de batxillerat en filosofia, que era com s'anomenava en el pla d'estudis de 1845. Va aprofitar l'estada a la capital per practicar l'activitat artística, que era el seu vertader interès, i entrà al taller de Ramon Martí Alsina, el pintor de paisatges realistes més destacat del moment, que practicava el *pleinairisme*, un hàbit artístic que era innovador en el nostre país. El contacte amb Martí Alsina va ser molt ben valorat per Vayreda, que s'expressa en aquests termes: "Vegí esquinçar-se davant meu aquella cortina impenetrable –es refereix als preceptes acadèmics del seu primer mestre– i obrir-se immens l'espectacle d'un horitzó sens fi". Els paisatges més reculats en el temps que coneixem són d'aquest període, on es palesa la influència del mestre, del qual és un bon exemple la nota titulada *Girona* ($_{V}$02).

Fins al 1868 Vayreda va viure a Barcelona. Passava els estius a la casa pairal d'Olot, on residí de forma permanent a partir de la instauració a Espanya del règim progressista, i on es palesa l'esperit conservador de l'artista, que optà per abandonar Barcelona i quedar-se a la llar familiar. Hem escollit una obra d'aquest període, *El marge* ($_{V}$01), una composició inspirada en els entorns olotins, que van ser sempre la seva font temàtica predilecta. El jove comença a distanciar-se del mestre tot agafant un llenguatge propi.

Francesc Rierola i Masferrer va nèixer a Manlleu l'any 1857 a la masia familiar de la Rierola. Feia només 7 anys, des de 1850, que la família s'havia traslladat a la Plana des de les muntanyes fugint de la inestabilitat a causa de les guerres carlines. Als afores de Manlleu, vora la carretera que duia a Vic, hi van instal·lar la nova Rierola, homònima de la casa familiar original de Sant Andreu de la Vola.

Va estudiar les primeres lletres a Manlleu i el batxillerat a Vic. Francesc, a diferència de Vayreda, no era l'hereu, i se li donà carrera. Per aquest motiu l'any 1873 es va traslladar a Barcelona. L'any 1880 es llicencià en Dret Administratiu i en Dret Civil i Canònic a la Universitat de Barcelona.

A Barcelona residí durant 25 anys, on exercí sempre com a advocat, amb l'única intermitència dels mesos passats al jutjat de Santa Coloma de Farners entre 1889 i 1890. L'any 1898, coincidint amb el seu casament amb una pubilla vigatana, Teresa Alibés, Rierola es traslladà a Vic, on exercí fins a la seva mort l'any 1908 com a secretari de l'Ajuntament.

La seva dedicació professional l'alternà sempre amb la seva vocació literària i la seva sensibilitat artística, que va orientar cap a la crítica. Rierola va destacar com a autor de crítiques literàries en les principals publicacions de la seva època: *El Correo Catalán, La Veu de Catalunya, La Il·lustració Catalana, La Gazeta Montanyesa, La Veu del Montserrat* i *Lo Gay Saber*. Va fer també traduccions i va escriure una novel·la, *La Enramada*, publicada pòstumament el 1932. De la seva activitat literària cal destacar sobretot el *Dietari*, publicat pòstumament el 1908 per la *Gazeta Montanyesa* i que abasta de l'any 1893 a 1898. En aquest llibre, el primer de les seves característiques en llengua catalana, Rierola explica les seves expressions íntimes del dia a dia, l'ambient barceloní de l'època i les estades a la casa familiar de Manlleu. En paraules de Margarida Casacuberta:

> Escrit entre el 25 de desembre de 1893 i el 26 de novembre de 1898, constitueix, malgrat les seves dimensions reduïdes, un testimoni d'excepció de la vida de l'home modern en la ciutat moderna en uns anys, els de finals del segle XIX, caracteritzats pel canvi, la transformació i la modernització de la ciutat catalana en el context de l'Europa finisecular.[2]

Rierola va desitjar durant una bona part de la seva vida dedicar-se a la literatura. L'any 1880, als 23 anys, rebé el seu primer premi pel treball *Assaig del Matirologi Català* en el Segon Certamen Literari organitzat per la Joventut Catòlica de Barcelona. Hi hagueren dos premiats més, el canonge Jaume Collell i mossèn Jacint Verdaguer. Durant anys Rierola va desplegar una activitat periodística i literària intensíssima que encara és molt desconeguda i que es mereixeria una anàlisi en profunditat. Rierola era un personatge conegut i reconegut en els cercles literaris i artístics de la ciutat. I va ser també un membre actiu, encara que a distància, del Círcol Literari de Vic, amb els membres més significatius del qual mantenia un relació molt estreta.

L'any 1895, amb 38 anys, Rierola ja no mostra el mateix entusiasme per l'escriptura. Segons les seves paraules, si accepta encara escriure ressenyes literàries és perquè no sap dir no, i expressa la seva decepció personal amb la literatura:

> Per altra banda ab l'escriure ja no hi tinc fe, esperança, ni amor. A les poques ratlles me cansa i ho deixo. Ja sé que, com la guineu deia dels raïms, puc dir jo de la glòria literària: *és verda*. Bon temps hi he tingut esperança, i per ella tot ho hauria donat. Avui ni hi crec ni em sembla tan hermosa...[3]

En aquests moments, Rierola ja ha renunciat, doncs, a una possible carrera literària, tot i que continua amb l'escriptura del dietari, que no abandonaria fins al seu casament i partida cap a Vic l'any 1898.

Posicionament polític

La família Vayreda era carlina, com la majoria dels propietaris de les pairalies de la zona, ho era d'ideari i també de fets, fins al punt que tres dels quatre nois de la nissaga van agafar les armes en la Tercera Guerra Carlina, i hi perdé la vida un d'ells, Lluís, i en feriren un altre, Marian, que esdevindria pintor i

novel·lista. Però Joaquim va optar per l'exili. Segurament que el fet de ser l'hereu, i per tant el responsable de tot el patrimoni familiar, hi va influir, tot i que no es poden descartar problemes de salut que patia.

Resulta relativament fàcil exiliar-se en aquesta zona i passar a França, que està a quatres passes d'Olot. Sabem que va residir en diferents poblacions de la Catalunya Nord: Ceret, els Banys d'Arles, Perpinyà, Narbona i d'altres. Va viure una època a la població costera de Sète, on va pintar diverses obres com *Marina* ($_{V}$03) o *Posta de sol a Sète (Provença)* ($_{V}$04), una temàtica diferent que li proporcionava el nou entorn on es trobava.

Els anys següents, Joaquim Vayreda va exercir responsabilitats polítiques a l'Ajuntament d'Olot com a regidor, i també va ser diputat a la Diputació de Girona. Va ser fundador del Centre Catalanista a Olot, del qual va ser el president fins a la mort; delegat a la població de la Lliga de Catalunya, i l'any 1892 vicepresident de la primera Assemblea de la Unió Catalanista, que elaborà les Bases de Manresa.

L'activitat política de Rierola no és tan intensa ni tan explícita com la de Vayreda, compromès activament en l'acció política, com mostra la seva implicació en la Unió Catalanista. Però els orígens de tots dos i la seva evolució posterior sí que són paral·lels.

Com en el cas dels Vayreda, la família Rierola era de tendència carlina. Ell mateix ho explica en una carta a l'enginyer vigatà Eusebi Molera, d'ascendents liberals:

> El meu germà gran se n'anà amb els carlins, ont arribà a capità. El meu pare, encara que incapaç d'agafar una arma, i més incapaç encara d'aconsellar un fill seu que l'agafés, perquè tenia massa experiència de la guerra dels set anys i de la dels matiners, acabades desastrosament per a la causa de D. Carlos, carlí era i per tal tothom el tenia.[4]

A les pàgines del *Dietari* trobem Rierola molt proper a la Lliga de Catalunya, de la qual Vayreda era delegat a Olot. El *Dietari* ens el mostra en més d'una ocasió en el seus locals participant activament de debats.

Amb la Lliga Regionalista, fundada el 1901, el relaciona la seva amistat íntima amb Ramon d'Abadal i Calderó, un dels fundadors de la Lliga (que incorporà la major part dels membres de la Lliga de Catalunya). Ramon d'Abadal va ser l'encarregat de prologar la primera edició del *Dietari*, l'any 1908.

En definitiva, Rierola va fer una evolució ideològica paral·lela a la de Vayreda i també a la del grup del Vigatans. Això ho explica Segimon Serrallonga en el seu pròleg a la tercera edició del *Dietari*:

> Si Collell no negà mai els seus orígens carlins, tampoc no sembla haver-ho fet mai en Rierola, però el seu carlisme ja devia néixer aflaquit per l'experiència del pare i del germà gran, i anà derivant cap al catalanisme de la mà dels amics vigatans que ja treballaven per la causa des de la capital del país, sobretot d'en N. Verdaguer i Callís i d'en R.d'Abadal i Calderó.[5]

Però si en alguna activitat de caràcter polític va destacar Francesc Rierola al llarg de la seva vida va ser en la defensa del Dret Civil Català, concretament contra el famós article 15 del *Código Civil* que el ministre de Gracia y Justicia Alonso Martínez volia fer passar a Madrid i que si s'hagués aprovat, hauria suposat la pràctica la desaparició del Dret Civil Català. Rierola se significà clarament en aquesta campanya amb un seguit de 18 articles publicats al *Suplemento Literario del Correo Catalan* i amb la participació en mítings populars contra l'article 15 tant a Vic com a Manlleu.[6]

Tot i que de Rierola no coneixem la seva militància específica en cap agrupació, sembla evident que es pot afirmar que tots dos a partir de l'origen carlí compartien un ideari conservador, espiritualment profundament catòlic, i cada vegada més compromès amb la causa política (no només cultural) del catalanisme emergent.

L'obra d'adult de Vayreda

Acabada la guerra, Vayreda tornà a viure els hiverns a Barcelona, sense perdre mai el contacte amb la seva comarca, tant per interès artístic com patrimonial. Freqüentava els ambients cultes de la capital catalana, però també assistia a concerts i actes lúdics que organitzaven les classes socials que s'ho podien permetre, cosa que li proporcionà moltes coneixences, les quals van comprar les seves teles penjades assíduament a la Sala Parés des de 1877, quan es va inaugurar la galeria.

En l'obra de Joaquim Vayreda abunden els dibuixos, uns esbossos ben construïts, frescos i interessants. N'hem agafat uns quants, concretament set, per il·lustrar la nostra afirmació ($_{V}$05 a $_{V}$11). Són dibuixos del natural que li servien per fer posteriorment els olis, ja que no li agradava pintar la tela a l'aire lliure. Era sobretot un pintor d'estudi que, un cop observada la realitat, la interioritzava i, després, amb l'ajut dels croquis i les notes de color, feia les composicions, sovint d'un regust *milletià*, sense la càrrega social. És el cas de *Estudi de recança* ($_{V}$13), de mitjan anys setanta; *Contrallum amb filosa, nena i ramat* ($_{V}$16) o *Abastant el niu*, ($_{V}$17), totes dues obres fetes el 1877. No s'hi pot descartar la intervenció de Marian Vayreda en la realització de les figures. Com no és agosarat veure la participació de Joaquim en fons paisatgístics del seu germà, ja que sempre van mantenir una relació molt fluida, tant personal com artística. N'és una mostra la participació dels dos germans pintors en una mateixa tela. Són també d'aquest període, de finals dels anys setanta, *Paisatge de primavera*, ($_{V}$22); *L'arbre vell*, ($_{V}$24); *Paisatge d'hivern* ($_{V}$12), *Prat amb figures* ($_{V}$21), on la personalitat del pintor està consolidada.

Home del seu temps i de possibilitats econòmiques inqüestionables, no dubtava a emprar la fotografia com a guia per pintar, malgrat que era una tècnica encara incipient en aquells moments, la qual cosa ens indica una mentalitat oberta a les innovacions, actitud que va tenir sempre. Viatjà a París en diverses ocasions i va veure de primera mà el que feien els paisatgistes francesos que més admirava.

Les seves obres eren aplaudides per la burgesia barcelonina, que passava per la bonança econòmica coneguda com la Febre d'Or, però també pels crítics de la premsa del moment i pels joves pintors, que veien en les composicions de Vayreda una alenada d'aire net enmig d'un panorama ranci, observació que va evidenciar Francesc Rierola en diverses ocasions.

> (...) quins raigs de vida i d'alegria en aquelles prades ont els pomerars i presseguers esclaten en flor! La primavera brolla de cada pinzellada tendra, gerda, ufanosa. Ningú ha dat més tou a l'herba dels prats, ni sorprès mellor el misteri de les boscúries i dels cims de les muntanyes. Enlloc treu el cap a l'artifici; pertot s'escampa la naturalitat plena de senzillesa.
>
> Son mestre fou Martí i Alsina: se li coneix en les primeres obres, i de vegades un pi, un terme, un altre detall ho revela. Però aviat el deixeble se desfeu de les lligadures, i es tornà mestre sense pensar-s'ho. Obeí a la veu anterior i sa personalitat sortí clara, ab caràcter propi, i en nostres exposicions se feu admirar una nota nova, clara, tendra i viva: de tan viva fecundadora.[7]

Va ser un dels fundadors a Olot del taller d'imatgeria religiosa El Arte Cristiano, l'any 1880, una indústria que encara avui està activa, ara museïtzada i convertida

en el Museu dels Sants. Va ser, així mateix, un dels creadors, a partir de 1890, dels Jocs Florals d'Olot, una peça clau en la Catalunya contemporània, ja que la seva influència va ser bàsica en la configuració del catalanisme conservador. Hi van concórrer escriptors de primera línia i va representar una important plataforma d'influència sobre la vida literària del país. Primer a través de l'art, i després amb la literatura, representaven idealment una determinada realitat d'equilibri, de pau, d'harmonia de la muntanya catalana, la ideologia del regionalisme.

Els anys vuitanta va ser una època esplèndida per a Joaquim Vayreda en què produeix una obra significativa, amb una perfecta síntesi entre paisatge i figura. La gran caiguda de la borsa de l'any 1882 va fer disminuir substancialment la clientela del pintor, cosa que va fer reduir la seva producció plàstica, i contribuí que abandonés alguns convencionalismes pel fet de no pensar en un públic determinat.

Rafael Benet, el primer biògraf de Joaquim Vayreda, que va recollir l'opinió de gent que l'havia tractat, ens el descriu com un home silenciós de mena, seriós però amable. Del seu tracte i de la seva figura, entre menestral i noble, entre rude i dolça, se'n desprenia una honrada simpatia. Fou popular la dita "Vayreda, ànima freda" per evidenciar aquest innat distanciament.

De la primera meitat de la dècada dels anys vuitanta són *Les bugaderes* ($_{V}$26), obra signada pels dos germans; *Paisatge de tardor* ($_{V}$31); *Camperola* ($_{V}$25); *Estudi de fajol* ($_{V}$30); *La creu de terme* ($_{V}$18); *Camp de carbassers* ($_{V}$27); *Collint flors* ($_{V}$28); *La Tureta de primera comunió* ($_{V}$15), i de la segona meitat, *Arbreda i aiguamoll* ($_{V}$23), i *La crema de rostolls* ($_{V}$29). Hem procurat agafar obres diverses i representatives de la producció i la creativitat de l'artista. En uns casos són teles de considerables dimensions, en d'altres són petites notes; hi ha paisatges sense figures, o que, si apareixen, tenen un petit protagonisme, mentre en d'altres les figures ocupen quasi tota la superfície. Va fer moltes pintures només esbossades, amb pinzellades àmplies i soltes. En aquest sentit és significatiu el seu comentari: "Se m'ha tatxat per nostres crítics d'impressionista i s'ha dit que mos quadros pequen d'abocetats. No diré que no tinguin rahó los que tal cosa asseguren; però en los grans mestres he aprés que, en lo paisatge sobretot, lo que ens atrau i fascina és la impressió de conjunt", i aquest objectiu el va buscar sempre.

Simplificà les formes amb seguretat i decisió com a *Nit de lluna* ($_{V}$32), un oli fet els primers anys de la dècada del noranta, i també a *Bosch* ($_{V}$33) i *Arbres* ($_{V}$34). Ens ha deixat obres d'una paleta riquíssima de tonalitats com *Camp de fajol* ($_{V}$41), un dels paisatges més aconseguits de l'Escola d'Olot, datat del 1892; una manera de pintar, de veure l'entorn, que han imitat molts pintors posteriors, com també ho han fet de temàtiques com les representades en les teles *El ramat* ($_{V}$36); *Poesia d'hivern* ($_{V}$37), i *Primavera* ($_{V}$35).

Hem cregut oportú posar a l'exposició el quadre *Savalls portant presoner el general Nouvilas* ($_{V}$14), per la càrrega ideològica que representa l'episodi, i també per la dicció esbossada i fresca que s'observa a la tela.

Els problemes cardíacs que arrossegava des de feia molts anys sembla que van ser la causa de la mort el 1894, quan només tenia cinquanta-un anys.

Va ser junt amb Josep Berga i Boix, el fundador de l'Escola d'Olot, que, entorn dels anys vuitanta del segle XIX, convertiren l'Escola en el principal centre de creació artística del país. Desenvolupà amb una òptica pròpia els plantejaments realistes de Martí Alsina.

L'Escola d'Olot és una escola nacional, com la Barbizon catalana.

Era la primera vegada que una població allunyada de Barcelona tenia tot el protagonisme de la plàstica catalana. Fou a Olot on s'aplegaren les inquietuds i les tendències estètiques més innovadores, encara que va ser una modernitat incompleta, ja que persistia la supeditació de l'art a valors aliens, especialment els religiosos, fruit del pensament antiliberal i reaccionari d'aquests pintors. Això significava un enfrontament amb el fort nucli obrer olotí. Aquesta evidència mai no va quedar reflectida ni en els quadres ni en els escrits.Es donà una visió molt subjectiva de la realitat olotina, de placidesa i de tarannà carlí, que ha perdurat fins als nostres dies, quan en realitat la població olotina era majoritàriament liberal.

Tot i que la mentalitat dels pintors olotins era conservadora, la qualitat estètica de les seves obres era prou important perquè d'altres pintors, sovint de posicions ideològiques diferents, acudissin a la Garrotxa i entressin en contacte directe amb el seu paisatge.

Rierola, pintor sense pinzells

Com hem vist, Rierola ha estat conegut especialment pel seu *Dietari*, editat pòstumament, tot i que va desplegar una intensa activitat literària en diverses capçaleres importants de la Catalunya finisecular. La commemoració, l'any 2008, dels 100 anys de la seva mort i de l'edició del seu *Dietari* al Museu Industrial del Ter de Manlleu tenia la intenció de recuperar i donar a conèixer la figura de Francesc Rierola. Sabíem, també, que Francesc Rierola havia fet fotografies. De fet, en el pròleg de l'edició de 1983, Segimon Serrallonga ja diu que Rierola n'era un avançat. La sorpresa (per al Museu) va ser descobrir que els descendents de Francesc Rierola, la família Rierola Riera, conservaven el fons fotogràfic del seu avantpassat. En total, i un cop digitalitzades, un fons d'unes 1.700 plaques de vidre, del qual la família va fer donació al Museu Industrial del Ter.

El fons constituïa una sorpresa, no únicament per la quantitat de fotografies, sinó per la seva qualitat, que confirmaven l'apreciació de Segimon Serrallonga 25 anys abans. I també per la seva temàtica. Els paisatges osonencs predominaven en el conjunt de l'obra. Vam començar-hi a veure, ja amb la col·laboració del Museu Comarcal de la Garrotxa, paisatgisme olotí, però captat per l'objectiu de la càmera en comptes dels pinzells. L'any 2008 va tenir lloc, al Museu Industrial del Ter, l'exposició "Paisatges capturats, 1896-1907. El llegat fotogràfic de Francesc Rierola i Masferrer", que posava l'accent en l'obra paisatgística del Francesc Rierola, fotògraf.

Hem vist anteriorment que Francesc Rierola havia renunciat a lluitar per la glòria literària. Pensem que va orientar la seva sensibilitat a flor de pell (excessiva, a vegades, com recorda d'Abadal en el pròleg de la primera edició del *Dietari*), la seva vocació creativa, cap a la fotografia. A partir d'un moment determinat el Rierola creador es va orientar a la fotografia. En la fotografia va trobar el seu tema predilecte, el paisatge, a imatge del seu admirat Vayreda. Va ser, però, una activitat íntima (perquè en aquell moment no va tenir una repercussió pública) i per la qual es va formar intensament. Va aconseguir tots els coneixements tècnics necessaris gràcies a l'adquisició de literatura especialitzada, especialment de procedència francesa.

En el fons fotogràfic va aparèixer també un article manuscrit inèdit sobre la fotografia artística (que

reproduïm en aquest catàleg), que confirma que Rierola no tenia vocació documental, sinó que la seva obra fotogràfica desitjava apropar-se a l'art, reproduir imatges essencialment belles. En aquest article, Rierola relaciona la fotografia artística amb la pintura i diu que la fotografia només arriba a l'art "en quant és pintura". Reflexiona sobre la composició en fotografia, sobre la llum i sobre la importància de descobrir expressió, significat, allà on sembla que no n'hi ha:

Hi ha paisatges sense expressió com hi ha cares que no la tenen: d'ells cal fugir-ne, perquè l'absència de l'expressió es la negació de l'art. Però també deu tenir-se en compte que hi ha coses inexpressives, perquè no atinem a descobrir el seu sentit o ni tan sols sospitem que puguin tenir-lo.[8]

En definitiva, ell feia fotografia volent fer pintura. No analitzarem més aquest text, ja que ho fa en aquest mateix catàleg l'article de Joaquim Roca. Però sí que cal remarcar la seva importància per la significació artística de l'obra fotogràfica de Rierola.

Creiem que Francesc Rierola va començar a fer fotografies l'any 1896, mentre encara vivia a Barcelona. De fet, no deixava de visitar regularment la seva terra i casa natals. El *Dietari* recull aquestes visites habituals i en una d'aquestes apareix per primer cop (i últim al dietari) una referència a la càmera fotogràfica. És l'11 d'octubre de 1896 i Rierola ha arribat de Barcelona per alegria de les seves nebodes "... a las noyas la curiositat de veure la màquina de retratar se las menja. Anem a l'Hort de dalt, y allà entre flors las fotografio". L'interès per la càmera i el fet que no es citi en altres moments, ens fa pensar que era una novetat fins aquell moment no vista per les nebodes, i molt possiblement una adquisició recent de Rierola, cosa que ens permet datar les seves fotografies entre 1896 i 1908, any de la seva mort. Es tracta d'una conjectura difícilment confirmable, però pensem que és raonable. Més endavant, l'aparició dels seus fills a les imatges ens faciliten la tasca de la datació, ja que varen néixer a partir del 1900.

Una de les principals aficions de Rierola, tant a Barcelona com a la Plana, eren les llargues passejades pel camp. A Barcelona, amb el seus companys vigatans, Marià Masferrer o Ramon Espona, i a Osona, amb les seves nebodes primer i amb els seus fills un cop ja està instal·lat a Vic. Durant aquestes passejades va sempre acompanyat de la càmera.

Rierola sent un interès especial per l'aigua (rius i rieres, basses, etc.), les masies, els camins, els arbres. Aquest són els principals elements de les seves composicions. La llum i els seus jocs també són protagonistes, especialment els contrallums. L'aigua li permet explorar al màxim les possibilitats artístiques de la càmera i jugar amb els seus reflexos. En aquest àmbit és protagonista el Ter, omnipresent en les visites a Manlleu i un dels escenaris d'oci preferits de les sortides. Els camins li permeten jugar amb la profunditat i les perspectives.

Rierola explora en les seves fotografies les possibilitats artístiques del mitjà. Moltes de les fotografies són el resultat d'aquest exploració que podem definir com un equivalent als esbossos i dibuixos de Vayreda.

Un altre recurs paisatgístic que li ofereix la plana de Vic per compondre les seves imatges és el perfil de les muntanyes, un perfil pel qual sent una gran atracció. Des d'un punt proper a la seva casa a Manlleu, el serrat de les barraques, Rierola ens ofereix el resum dels elements més significatius del seu paisatge osonenc, en el qual dominen el Ter i el perfil de les muntanyes que envolten la Plana:

La vista se me'n va des del Pirineu, serra llunyana, blanquíssima, de dalt a baix coberta de neu, i segueix per la llarga esquena del Bellmunt cap a les crestes punxagudes del Tossell i Puigsacalm. Com les estimo aquelles muntanyes! Assolellades, brillen. Hi ha hores que semblen visions vaporoses entre la boirina. A sota nostre el curs del Ter ondeja; el riu s'empereseix en una platja mig amagada entre les roques i brancam despullat de verns i pollancres. M'encanta el tros de la Plana que s'obira; la Plana ab son riu, ab sos pobles, ab ses masies, fins ab sos terrers cendrosos. Avesat a la Ciutat, la deixaria ab recança; de la Plana me'n torno ab enyorament. No és el país més bonic; però sos màrgens, sos camps, sos turons, les siluetes i replecs de les muntanyes que la volten, tot me parla de l'esperit. Fins el vent que hi corre té per mi altres sons; ve ple de remors de blats i arbres sacudits, i sembla que per tot escampa tranquil·litat.[9]

Tot i que els paisatges osonencs són els predominants, Rierola tampoc perd l'ocasió de fotografiar altres llocs durant les seves sortides i visites. Especialment destaquen a Barcelona i a Mallorca les imatges de la façana marítima, de les quals hem inclòs algunes mostres a l'exposició.

Rierola reflectia en les seves fotografies no únicament les bases estètiques inspirades en el paisatgisme olotí, sinó que també compartia el programa ideològic de l'escola olotina, que reflectia una arcàdia rural d'equilibri, pau i harmonia típica del catalanisme conservador. Això es reflecteix en la incorporació de personatges i escenes quotidianes en els seus "quadres", escenes que intenten reflectir una relació harmònica entre les activitats humanes i la natura, un cert equilibri de les coses. Hem incorporat també a l'exposició imatges representatives d'aquest "programa". Paradoxalment, i com en el cas d'Olot, Manlleu era un dels nuclis industrials més actius de la muntanya catalana.

A tall d'epíleg

Ara que tenim bona part de la feina feta, i estem finalitzant els darrers treballs, ens sembla que ha estat un encert fer aquesta recerca que ha donat peu a l'exposició i el catàleg present. Tindrem l'ocasió de veure quaranta-una obres de Joaquim Vayreda, un pintor clau dins el panorama artístic català. Algunes són molt poc conegudes, provinents de col·leccions particulars. I al costat d'aquestes teles i dibuixos de Vayreda, hi ha les imatges de Francesc Rierola, i la preocupació d'un dels primers fotògrafs del país per impressionar el seu entorn.Podrem posar de costat l'obra de dues persones interessades pel paisatge que, tot i emprar uns llenguatges diferents, deixen veure fins a quin punt van tenir plantejaments semblants en l'elecció de la temàtica, els punts de vista, els primers termes i els fons, les escenes quotidianes, la captació de les boires i les nuvolades, dels rius i els boscos, i només referències escadusseres de la intensa activitat industrial i del caliu obrer de les seves respectives poblacions. Dos homes que van tenir una similar mirada al paisatge del seu entorn.

[1] Rierola, Francesc *Dietari*, Eumo Editorial, Vic, 1983. Pag. 69.

[2] Casacuberta, Margarida, "Llegint el Dietari de Rierola" a *L'Avenç*, núm 341, desembre de 2008, pag. 58.

[3] Rierola, Francesc *Dietari*, pags 89-90.

[4] Rierola, Francesc *Dietari*, Annex de Proses diverses, pag. 136.

[5] R. d'Abadal i calderó, Proemi a la primera edició del Dietari, de l'any 1908. Pag. 10.

[6] Rierola, M. Dolors, "Francesc Rierola i Masferrer i el dret civil català", conferència pronunciada al Museu Industrial del Ter amb motiu dels actes commemoratius dels 100 anys de la mort de Francesc Rierola i de l'edició del *Dietari*.

[7] Rierola, Francesc *Dietari*, pag. 69.

[8] Rierola, Francesc "Sobre la fotografia artística", text inèdit que apareix publicat per primer cop en aquest mateix catàleg.

[9] Rierola, Francesc *Dietari*, pag. 52.

Francesc Rierola i Joaquim Vayreda: dos *enfants du siècle* entre l'enyor del passat i la incertesa del futur

Margarida Casacuberta Rocarols, Universitat de Girona

Per a Teresa Planagumà i Jordi Cirera, in memoriam.

"Ô peuples des siècles futurs! (...) Ô hommes libres! quand alors vous remercierez Dieu d'être nés pour cette récolte, pensez à nous qui n'y serons plus; dites-vous que nous avons acheté bien cher le repos dont vous jouirez; plaignez-nous plus que tous vos pères; car nous avons beaucoup de maux qui les rendaient dignes de plainte, et nous avons perdu ce qui les consolait."

Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle* (1835)

El desencaix que van produir en la joventut francesa els anys que van de la Revolució a la derrota de l'Imperi napoleònic (1789-1814) és el tema d'algunes de les obres més representatives del romanticisme literari europeu. Així, *El roig i el negre* de Stendhal (1830), *La Confession d'un enfant du siècle* d'Alfred de Musset (1835) o *Il·lusions perdudes* de Balzac (1837-1843) són tres novel·les construïdes sobre el procés de formació d'un personatge masculí situat en el trànsit de l'adolescència a la maduresa i afectat d'allò que s'ha anomenat el *mal du siècle*. *L'ennui*, la malenconia o el desengany vital són producte de la pèrdua de referents i valors morals per part d'una generació que navega a la deriva entre l'enyor del passat i la incertesa del futur en un present que es caracteritza per la transformació vertiginosa de la societat dirigida per una burgesia emergent i agressiva en nom del progrés. Julien Sorel, Octave o Lucien de Rubempré, els protagonistes, respectivament, de les tres novel·les esmentades, reflecteixen les enormes dificultats que ha de vèncer l'individu per viure –no únicament sobreviure- enmig de les tensions que configuren la societat moderna.

Situats entre el passat i el futur, la tradició i el progrés, l'ideal i la realitat, la matèria i l'esperit, l'artista i la societat, la vida i la mort, la llum i l'ombra, l'acció i la contemplació, Déu i el Diable, en un món on el diner s'ha convertit en el principal agent transformador i en la clau de volta del poder, tots tres personatges pateixen en carn pròpia el sentiment d'estranyesa, d'extraviament o d'exili. Tant si són anorreats –és el cas de Julien Sorel, l'aventura del qual acaba a la guillotina- com assimilats pel sistema –Lucien de Rubempré entra, al final d'un llarg i tenebrós viatge, en contacte directe amb el dimoni del poder- o aconsegueixen, com Octave, l'oportunitat d'un segon naixement, tots tres se senten part d'una generació incòmoda i desubicada, a mig camí entre allò conegut i alguna cosa que encara no és,[1] es debaten entre el ser i el no ser, l'esperança i el desengany, i comparteixen una destructiva sensació de desemparament. Déu ha estat posat en qüestió, la guerra i tot allò que l'envolta ha perdut l'aurèola dignificadora de l'honor i el negre de les togues i de les sotanes substitueix el roig en les perspectives de futur de la joventut europea.

Contra aquesta sensació de decandiment combatrà, a final del segle XIX i de manera programàtica, un sector significatiu dels escriptors catalans. Què és el moviment de Renaixença sinó un intent de superar el *mal du siècle* a través de la recuperació dels valors ancestrals amenaçats per la modernitat? "Pàtria, Fe i Amor", el lema dels Jocs Florals de Barcelona instaurats el 1859, que no fóra una mena de conjur contra l'*ennui*? La cultura del catalanisme que estendrà les seves xarxes durant la segona meitat del segle i adobarà el terreny del catalanisme polític, no és l'antídot contra la *décadence* o la *dégénérescense* de la societat liberal? L'ombra dels antiherois protagonistes de les novel·les de Stendhal, Musset i Balzac s'allarga fins als protagonistes narradors de les novel·les de Marian Vayreda -molt especialment *Records de la darrera carlinada* (1898) i de *La punyalada* (1903)-, els personatges tot just esbossats de *Tres generacions*, la novel·la inacabada del pintor, empresari i polític Joaquim Vayreda i el jo que deambula en el *Dietari (1893-1898)* de Francesc Rierola, per no entrar en la construcció literària del personatge tràgic que acabarà representant Jacint Verdaguer.[2]

Olotins i vigatans comparteixen molt més que una mort prematura a la ratlla dels cinquanta anys: formen part, com s'ha dit tantes vegades, del territori simbòlic i ideològic de la Muntanya catalana;[3] mantenen relacions tenses amb Barcelona, la gran urbs que avança de forma inexorable estenent els tentacles fins a annexionar-se les poblacions veïnes i transformant en un paisatge industrial la imatge tòpica de Barcelona que la literatura floralesca contribuïa any rere any a mitificar, i es proposen regenerar la Catalunya moderna mitjançant la construcció imaginària de la Catalunya cristiana –literària i pictòrica fonamentalment- en el context contrarevolucionari de la Restauració borbònica. De fet, vigatans i olotins comparteixen també –i això és el que els apropa al personatge mussetià de l'"*enfant du siècle*"- l'experiència directa o immediata de la guerra i del fracàs de la lluita armada contra l'adveniment de la moderna societat liberal, a més del testimoniatge de la desaparició del món i dels valors de l'Antic règim.

En efecte: els germans Vayreda, Joaquim i Marian, juntament amb Josep Berga i Boix i els altres components de l'anomenada Escola d'Olot, per una banda, i els components del Grup de Vic, amb Jacint Verdaguer i Jaume Collell al capdavant d'un grup del qual formen part joves com Francesc Rierola, per l'altra, també tenen en comú la pertinença al carlisme i la participació directa o indirecta en la tercera carlinada (1872-1876) el final de la qual s'emmarca en el pacte de la Restauració (1875-1923) que havia de suposar una treva important a la situació de guerra civil que vivia Espanya des de la Guerra del Francès (1808-1814). L'experiència personal d'aquests pintors i escriptors determina no només la particularitat de la seva obra artística, sinó la mateixa existència d'aquesta obra. Com Stendhal i Balzac –i potser també Musset-, l'evolució de la situació política impossibilita l'acció directa d'aquells que havien pres el trabuc i s'havien enrolat en les tropes carlistes i empeny els excombatents a utilitzar nous i més sofisticats mètodes per a la consecució de l'ideal. Així, Joaquim i Marian Vayreda, Berga i Boix, Verdaguer, Collell, Rierola i tants altres, trobaran en l'art i en la literatura l'espai idoni on recloure's després d'abandonar la intervenció directa sense renunciar, això no obstant, a incidir en la marxa de la societat en vies de transformació. En aquest sentit, l'actitud dels components de l'Escola d'Olot i del Círcol Literari de Vic difereix substancialment de la dels seus referents francesos: el que Balzac, per exemple, troba en la literatura és la possibilitat d'exercir de demiürg en un món de ficció que se situa necessàriament al marge del món real i que no només el recrea fins a l'últim detall, sinó que li usurpa el sentit de realitat. Sense sortir de l'exemple balzacià, la veu narradora de *La comèdia humana* es correspon a la d'un dels protagonistes de la història, Lucien de Rubempré –personatge que ha estat considerat un dels *alter ego* de Balzac-, que arriba al veritable poder després d'un pacte amb el Diable i de la renúncia al món que ell havia pretès conquerir.

L'opció de Balzac és una jugada a tot o res, una reclusió en el món literari que, a Catalunya, Verdaguer segurament va ser l'únic a fer, i encara després del conflicte amb l'autoritat eclesiàstica i política que va protagonitzar durant els últims anys de la seva existència. Els altres emprenen una obra plàstica o literària a partir de la qual explicar i fixar el seu món en declivi. Aquesta sol ser protagonitzada o focalitzada a través de personatges desencaixats: el jo narrador dels *Records de la darrera carlinada* i el narrador de *La punyalada*, Albert Bardals, viuen en carn pròpia un desencaix vital que el jove dels Vayreda converteix en un viatge d'iniciació i d'autoconeixement determinat per la presència i la manifestació de la divinitat;[4] el jo del *Dietari* de Rierola en pateix de retruc les conseqüències: trasplantat a la gran ciutat primer com a estudiant de dret i després com a advocat, el jo de Rierola és un jo que s'enyora. S'enyora del paisatge de la plana osonenca, però sobretot s'enyora d'aquells ideals que els avantpassats havien defensat a través del suport a la causa carlista.[5] En aquest sentit, el *Dietari* de Rierola prové de la mirada d'un *enfant du siècle* que no acaba de trobar l'encaix dins la toga negra de l'advocat, que viu vint-i-cinc anys a dispesa a Barcelona, ciutat on treballa i passeja amb la mirada d'una mena de *flâneur* que només es barreja en casos excepcionals amb la multitud. Solitari, armat d'una mirada distanciadora i tanmateix acompanyat d'una moderna càmera fotogràfica, Francesc Rierola crearà la seva obra més interessant des dels marges de les activitats socials –religioses i culturals- on participa activament durant els primers anys a la capital, entre les quals destaca la seva participació en la Secció Catalanista de la Joventut Catòlica de Barcelona.[6]

Francesc Rierola i la malenconia

El *mal du siècle* es tradueix, al *Dietari*, en l'obsessió per la mort[7] malgrat que el text –seleccionat amb cura pels amics vigatans de l'autor immediatament després del seu decés- pretengui ser una afirmació de l'esperança contra el nihilisme, el pessimisme i l'escepticisme finiseculars. Escrit entre el 25 de desembre de 1893 i el 26 de novembre de 1898 des de Barcelona i sobre Barcelona, el dietari de Rierola es converteix, malgrat les seves dimensions reduïdes,[8] en una pedrera inexhauribile. Tothom qui ha llegit el dietari de Rierola està d'acord a assenyalar el valor testimonial de les ressenyes que hi fa l'autor de l'oferta cultural que la burgesia barcelonina té a bé d'aprofitar: les òperes i concerts del Liceu, les estrenes teatrals al Teatre Principal (Novelli, Sarah Bernhardt), al Novedades, al Círcol de la Granada Gracienca (*Terra baixa*), les exposicions de la Sala Parés. El valor testimonial del *flâneur* que passeja per la ciutat i pels seus afores i descriu les seves impressions de caminant solitari, enyorat de casa seva, testimoni de les diversions de la multitud, amb la qual només es barreja pel fet de compartir la reprovable –en tant que catalanista- afecció a les *corridas* de toros. Però, sobretot, tothom qui ha llegit el dietari de Rierola destaca la importància de la percepció de la conflictivitat social i política que es converteix, en aquell final de segle, en un dels trets distintius de la ciutat que Rierola veu i representa literàriament com una nova i decadent Babilònia. El dietari comença, de forma molt significativa, amb les conseqüències de la bomba del Liceu (14 gener 1894): l'autor està especialment atent a les

reaccions que produeix entre els habitants de Barcelona la convivència amb l'acció directa de l'anarquisme: la violència i les morts de burgesos i no burgesos (la bomba del carrer de Canvis nous, llançada enmig d'una manifestació tan popular com la processó de Corpus, afecta sobretot dones i criatures), la por i la inseguretat producte tant de l'actuació dels anarquistes com de la repressió governamental que necessàriament se'n deriva, l'expectació davant de les detencions, dels consells de guerra i de la condemna dels inculpats, a més de la morbositat amb què tothom espera les execucions, perfectament reportades en el *Dietari* de Rierola. Pel que fa a l'atemptat de la processó de Corpus, Rierola reporta l'afusellament dels anarquistes segons el testimoni d'un tercer:

"4 de maig [1897].- Aquesta matinada han afusellat l'Ascheri, en Mas, en Molas, en Nogués, l'Alsina, anarquistes comdemnats a mort per la bomba del carrer dels Canvis.

Un testimoni de l'acte m'ho ha contat. Al sortir del castell l'Ascheri ha mirat cap al cel i després cap al públic sense dir una paraula. Que n'hi han d'entrar a l'ànima de glopades d'amargor ab la llum que per darrera vegada se n'entra pels ulls! Que trist ha d'ésser l'engolir eix darrer glop de llum quan se veu venir la fosca de la mort! Un dia que comença i se sap que és el darrer de la vida!

(...) Al voler-los fer agenollar, cridaven encara; després s'han deixat anar de genolls en terra, i ja com fora de si anaven dient amb veu fosca, com perduda en una estranya bogeria: "Foc! Foc!" L'únic serè, que no deia res, era l'Ascheri. Ha sonat la descvàrrega, han caigut quatre cossos; en Nogués ha quedat de genolls, esblanqueït, amb els ulls fixos: veient a terra els seus companys, ha volgut girar-se, i en aquell moment una nova descàrrega li ha desfet la cara. No tots han quedat ben morts, els han hagut de rematar."

Barcelona hi és presentada com la ciutat tentacular que es contraposa a la Muntanya representada per la plana de Vic i, molt especialment, Manlleu. Barcelona, escriu Rierola (25 gener 1894) "s'estén, s'engrandeix; però es tornarà trista, perquè sap que té la podridura a les entranyes. Avui l'estremeix la ferida que obren mans criminals; demà la sang que farà rajar el bisturí que neteja la carn empestada. / Les gargamelles, tremoloses de por, no saben cantar ja l'himne al progrés"; (4 febrer 1894) "Diumenge de Carnestoltes. (...) En altre temps amb els fets de Melilla n'hi hauria hagut per donar un color satíric al Carnaval: enguany ningú se n'ha recordat. Tot està fred que gela. No hi ha entusiasmes; no hi ha esperances, ni tan sols hi ha indignació. Tot és decadència, tot Barcelona no està serena"; (13 febrer 1894) "Nou espaordiment per la bomba que ha esclatat en l'Hotel Terminus, de París. París és lluny, però l'estrèpit de les bombes d'allà ressona aquí, perquè París i Barcelona són les ciutats més dinamitades del món. Totes dues tenen la víbora dintre seu; quan la d'allà mossega la d'aquí obre la boca... però són víbores o cucs que roseguen un cadavre encara viu?" Barcelona és l'espai de la multitud, que Rierola representa a partir d'imatges prou significatives: el "formiguer humà", "la serp humana ondeja" (1 novembre 1894).

La mirada de Francesc Rierola és un testimoni d'excepció de la percepció de la modernitat i dels canvis que comporta aquesta modernitat per part d'un personatge fonamentalment desencaixat. Com tants altres joves que, durant la segona meitat del segle XIX, tenen vel·leïtats artístiques (ja siguin literàries o pictòriques, tot és el mateix), Francesc Rierola –personatge que tothom coincideix també a definir com a hipersensible- es debat, durant els vint-i-cinc anys de la seva vida que passa a Barcelona, entre l'assumpció plena de la seva professió d'advocat i la vocació d'escriptor o, si més no, l'atracció de la vida intel·lectual pròpia del periodista o del crític:

"Per altra banda amb l'escriure ja no hi tinc fe, esperança, ni amor. A les poques ratlles me cansa i ho deixo. Ja sé que, com la guineu deia dels raïms, puc dir jo de la glòria literària; és verda. Bon temps hi he tingut esperança, i per ella tot ho hauria donat. Avui ni hi crec, ni em sembla tan hermosa: pocs anys són menester per desllustrar-la, i fins quan del tot nos borra, amb prou fienes més ne queda que un nom que passa per unes quantes boques i encara maquinalment repetit per la majoria d'elles. Que em tempta ja poc l'ideal! Que poc me tempta lo positiu!" (9 novembre 1894)

Aquest desencaix és el que, entre altres coses, fa que Rierola es resisteixi a tornar a Osona –Vic, la ciutat on trobarà finalment l'estabilitat, sembla, personal i professional, és qualificada de "ciutat de la mort"- i que mantingui una actitud de manca d'adhesió, de distanciament, de provisionalitat, en relació amb la ciutat on viu i treballa. Val a dir que aquesta actitud és literàriament molt productiva. La mirada de Rierola és una mirada distanciada i crítica en relació amb la ciutat; i distanciada i crítica en relació amb la vida de comarques. El resultat d'aquest distanciament –que no és irònic, escèptic, ni cínic- és el deix de malenconia que travessa d'una punta a l'altra tot el dietari. Malenconia romàntica que tenyeix el text autobiogràfic d'una tonalitat fosca -grisos, malves, liles, morats- i el fa girar a l'entorn del tema de la mort. La mort apareix en el rosari en memòria dels difuns que resa a Manlleu pel cap d'any de 1894; en la visió d'un tísic (6 agost 1894) en una terrassa de cafè i en el record d'un jove parent que mor de tuberculosi als seus braços (13 gener 1895); la mort pròpia és reportada en un somni (18 agost 1894), es recrea en la descripció d'un dia dels Morts al cementiri de Montjuïc (1 novembre 1894), la troba en les últimes pintures del seu admirat Joaquim Vayreda (2 i 5 desembre 1894), en el temor constant de la malaltia del pare (25 gener 1895), en el "viatge de malalt" del republicà Ruiz Zorrilla, que torna del seu desterrament per motius de malaltia (15 febrer 1895) i en la descripció d'un lleó malalt al parc de les feres. Ara bé, el fragment que compendia poèticament l'obsessió per la mort i, sobretot, la delectació morbosa per la bellesa que declina és aquesta impressió de paisatge que podríem perfectament tiutlar "la mort en la primavera" i que no desdiu gaire del tema, profusament tractat per Santiago Rusiñol, de la "mort d'un lliri":

"En els endolats brancams dels ametllers comencen a espurnejar-hi virginals blancors. Petites floretes s'hi baden. La saba es desperta, i en son deixondament escampa les primeres alegries de la primavera vinent...

Però l'hivern encara no és mort; encara a la blancor d'eixes floretes hi pot barrejar la blancor de les gelades, i aquestes flors moririen." (19 gener 1896)[9]

Joaquim Vayreda i la recança

Traspassat d'un extrem a l'altre per la presència de "la Intrusa", el *Dietari* de Rierola incorpora la figura de Joaquim Vayreda amb motiu de la mort del paisatgista olotí. No pas abans, tot i que l'autor reconeix que en època d'estudiant[10] es passava els migdies dels diumenges a la Sala Parés per tal de "respirar aires de la terra davant dels quadros d'En Vayreda" (8 desembre 1894):

"2 de desembre [1894].- Exposició de les obres d'En Joaquim Vayreda a Can Parés. Era el temps que jo res no sabia d'escoles: estudiava a la Univesitat. Tot lo que tenia sabor artístic m'encantava; els meus ulls començaven a obirar obres artístiques; per això, amb delera, cada diumenge feia cap a Can Parés (també ara, però amb menys entusiasme), i bé ho recordo que, al veure-hi un quadro d'En Vayreda, se m'alegrava el cor. Quina era la causa? ¿Enyorança de la terra, d'aquella Plana de Vic més escabrosa, més trista que la d'Olot portada a Barcelona pel pintor? Tal volta. Aquells quadres em feien venir tristeses d'hivern, alegries de primavera, em feien recordar ombres i clapes de sol, quietuds de nit, remoreig d'aigües, perfums de camps verds, frescors de muntanyes...

Des de llavors les escoles pictòriques han batallat i batallat fort: lo natural s'ha anat imposant; però l'exposició d'avui m'ho ha dit, que En Vayreda, sense buscar res en les escoles, no és un vençut, sinó un vencedor.

Son mestre fou En Martí i Alsina: se li coneix en les primeres obres, i de vegades un pi, un terme, un altre detall ho revelen. Però aviat el deixeble es desféu de les lligadures, i es tornà mestre sense pensar-s'ho. Obeí a la veu interior i sa personalitat sortí clara, amb caràcter propi, i en les nostres exposicions es féu admirar una nota nova, clara, tendra i viva: de tan viva, fecundadora.

El cel i la terra de la *Recança*, aquelles figures amagades, negres com fantasmes, aquella carreta que tapa amb ses tenebres un tros de celística, aquelles ratlles aplanades de les muntanyes sense llum i dels núvols apagats, omplen l'esperit de melancolia pesant, aixafadora.

En canvi, quins raigs de vida i d'alegria en aquelles prades on els pomerars i presseguers esclaten en flor! La primavera brolla de cada pinzellada tendra, gerda, ufanosa. Ningú ha dat més tou a l'herba dels prats, ni sorprès millor el misteri de les boscúries i dels cims de les muntanyes. Enlloc treu el cap l'artifici; pertot s'escampa la naturalitat plena de senzillesa.

Un quadro a mig fer i que, borronejat solament, deixa endevinar tot un esplet d'hermosura, hi ha en el centre de la sala: ell guarda les llums darreres que es ficaren a l'ànima del pintor, en qual cos havia plantat ja les urpes una horrible malaltia. La malaltia tremenda dels qui senten massa. La malaltia del cor, que se'n va al centre de la vida a rosegar de vegades quietament com un corc, de vegades amb mossecs de lleó."

La lectura decadentista que fa Rierola de la pintura de Joaquim Vayreda no s'allunya significativament del to de l'article necrològic que Santiago Rusiñol va dedicar al paisatgista olotí a *La Veu de Catalunya*[11] i que va incloure després a *Anant pel món* (1896), ni del rerefons de la crítica que Raimon Casellas havia publicat amb motiu de la darrera exposició del pintor a la Sala Parés[12] més enllà de la interpretació programàticament regeneracionista que, des de 1892 com a mínim, el crític de *La Vanguardia* i teòric del modernisme feia de la pintura de l'olotí. Malenconia, enyorança, tristesa, misteri, "llums darreres" o "hermosura", són només alguns dels mots amb què Rierola suggereix la dolçor i l'harmonia que embolcalla la mort prematura del gran dels Vayreda, víctima d'una malaltia del cor, "la malaltia tremenda dels que senten massa". L'"esplet d'hermosura" del "quadro a mig fer" que, segons el dietarista, destaca en el bell centre de la sala d'exposicions traspua un plaer morbós davant la contemplació del misteri i de la bellesa de la mort. *Enfant du siècle* malgrat ell mateix, Joaquim Vayreda sembla dipositar en els seus paisatges la "recança" que l'artista intenta conjurar a través de l'exercici de la voluntat i d'una intensa i diversa activitat social, política i cultural.[13] Ànima del Centre Catalanista d'Olot (1887) i del seu portaveu *L'Olotí* (1889), mantenedor del Certamen Literari d'Olot organitzat pel Centre Catalanista a partir de 1890, ponent de les Bases de Manresa (1892), fundador d'una de les indústries pioneres en imatgeria religiosa, El Arte Cristiano, d'acord amb l'ideal catòlic de l'"art cristià", Joaquim Vayreda va intentar eixamplar el seu àmbit d'influència a través de la literatura. A començament dels anys noranta del segle XIX, en ple auge del moviment modernista i la contraofensiva catolicoconservadora encapçalada per Torras i Bages, la funció propagandística que podia fer la literatura havia passat a la novel·la, gènere socialitzador i modern per excel·lència capaç d'arribar a un nombre més important de lectors i de lectores i, per consegüent, molt més adequat que no pas la poesia a l'hora de fer proselitisme del catalanisme tradicionalista i catòlic de la Unió Catalanista. Com farien al cap de pocs anys el seu amic i soci Josep Berga i Boix i el seu germà Marian, Joaquim Vayreda va emprendre la redacció d'una novel·la de tesi -en la línia de *L'hereu Noradell* de Carles Bosch de la Trinxeria-[14] que va deixar inacabada en morir. Titulada *Tres generacions* i escrita des del punt de vista d'un narrador madur i experimentat situat a la ratlla dels cinquanta anys, la novel·la es construeix sobre el canemàs de les relacions entre dues famílies catalanes –l'una provinent de l'aristocràcia provinciana de la ciutat de Girona i l'altra arrelada a la terra banyolina- en el decurs de tres generacions. Per bé que Berga va aconsellar al seu amic d'eliminar el preàmbul que havia escrit per a la novel·la per massa explícit, el manuscrit de *Tres generacions* comença amb la formulació de la tesi de la novel·la: "I com és molt cert que dels pecats dels pares los fills ne van geperuts, l'home observador que ha vist desfilar al seu davant tres generacions consecutives pot haver pogut comprovar amb sos propis ulls aquesta veritat."[15]

El retrat de les dues famílies protagonistes és com segueix: l'aristòcrata imita la vida de Madrid, es caracteritza per l'abúlia i la desídia i té com a principal objectiu viure de rendes o, com a molt, jugar a la Borsa. No cal dir que ha adoptat el castellà com a llengua de relació social ni que es deixa entabanar pel "gomós" o "letxuguino" –llegeixi's funcionari madrileny- que no falla mai en aquest tipus de novel·les com a representació de la impostació i de la falsedat de tot allò que prové del centre de l'Estat. Aquest personatge, sistemàticament caricaturitzat, es diu Don Ernesto Jiménez de las Casas Sandoval. L'altra família, lligada per llaços de lleialtat amb la gironina des de la Guerra del Francès, la componen el masover i administrador de les terres del marquès, la seva muller i la pubilla, Clara, una noia forta, intel·ligent i sana, en contacte directe amb la terra, el model de la dona catalana, puntal de la família i cadena de transmissió dels valors de la catalanitat: el seny, el pragmatisme i l'autenticitat. Els personatges que conformen la segona generació de la família aristòcrata són un noi ociós i mà foradada anomenat Bienvenido que freqüenta males companyies i una noia, Isabel, que pateix de bovarisme i s'escapa amb l'engominat madrileny a París, l'esca de tots els pecats. La desubicació, la manca de referents clars, és el que determina el comportament d'aquesta segona generació. L'excepció és Clara, la qual, tot i quedar òrfena i ser víctima de la difamació arrel d'un episodi de factura fulletonesca, aconsegueix tirar endavant totes dues cases després de casar-se amb el marquès jove, de prendre les regnes de la hisenda que havia administrat el seu pare i de portar al món i pujar una filla i un fill modèlics que educarà en els valors pairals i tradicionals, com correspon al model de mare catalana. El resultat no pot ser més edificant: el noi, al final de l'esbós de la novel·la, continua el dietari que havia començat el seu avi amb la crònica de l'assemblea catalanista de Manresa on s'acabaven de proclamar les famoses Bases.

A *Tres generacions* queda poc rastre de la recança i de la malenconia que Francesc Rierola percep a la pintura de Joaquim Vayreda. Encara que només sigui un esborrany, és rellevant que l'autor hi prioritzi l'establiment d'un fil argumental clar i d'un contingut didàctic per damunt de les mitges tintes que no sabem si hauria introduït en les descripcions de paisatge que presumiblement hauria anat incorporant la novel·la al costat de la contextualització històrica que, en diverses ocasions, Vayreda només apunta en el manuscrit. De fet, un fragment de *Tres generacions* va sortir publicat a *l'Àlbum Lierari y Artístich de L'Olotí* (1894) juntament amb el pròleg que Carles Bosch de la Trinxeria va escriure per a la novel·la *Lena* (1894). Es tractava, com explica Tayadella, de posar les bases del "projecte programàtic de novel·la rural que articula l'Escola d'Olot" en relació amb totes les altres manifestacions artístiques i culturals –de la literatura al folklore, pas-

sant per la pintura i la mateixa indústria- com a alternativa a les noves formes d'expressió inherents a la modernitat. Projecte "exclusivament moralisador" dirigit a preservar "el caràcter olotí" i per extensió muntanyès "de les comarques que s'extenen entre la plana de Vich y l'Empordà", no és estrany que es formuli amb totes les lletres l'any 1894 com a reacció a l'assumpció programàtica de la modernitat que fa el moviment modernista. La constitució del Cercle Artístic de Sant Lluc (1893) per una banda, sota la tutella ideològica de Josep Torras i Bages, i les estratègies neutralitzadores dels perills de la modernitat a través de l'assimilació estètica –que no ètica- de les formes culturals amb què aquesta s'expressa i es difon pertot Europa, per l'altra, és sens dubte a la base dels intents vayredians de creació d'una novel·la de "tesi tradicionalista" alternativa a la novel·la realista o "naturalista" que en aquells moments assajava d'escriure Narcís Oller.[16]

La teoria quedava molt clara. La pràctica demostra, en canvi, que només les fugides endavant que fan els escriptors que es proposen disciplinadament seguir-la resisteixen el pas del temps.

[1] "Toute la maladie du siècle présent vient de deux causes: le peuple qui a passé par 93 et par 1814 porte au coeur deux blessures. Tout ce qui était n'est plus; tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux." Vegeu Alfret de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Éditions Gallimard, 1973, p. 35.

[2] És com a mínim remarcable que tots aquests escriptors siguin els que acostumen a quedar en els intersticis dels moviments en qualsevol codificació històrica de la literatura catalana entre la Renaixença i el Modernisme.

[3] Sobre la construcció ideològica i iconogràfica de la "Muntanya catalana" vegeu, especialment, Josep M. Fradera, "El vigatanisme en la transformació de les tradicions culturals i polítiques de la Catalunya muntanyesa (1865-1900)", dins Maties Ramisa, *Els orígens del catalanisme conservador* i *La Veu del Montserrat, 1878-1900*, Vic, Eumo Editorial, 1985, p. 19-52, i Jordi Canal, "Història de dos paisatges. L'Escola d'Olot i la recerca de la Muntanya catalana", dins *L'Escola d'Olot: Josep Berga, Joaquim Vayreda* i *Marià Vayreda*, Olot-Barcelona, Museu Comarcal de la Garrotxa-Fundació "La Caixa", 1993, p. 59-71.

[4] Vaig tractar aquest tema a Margarida Casacuberta, "Records de la darrera carlinada o el retrat de l'artista adolescent" dins Margarida Casacuberta-Joan Sala i Plana, *Marian Vayreda (1853-1903). La recerca d'una veu pròpia*, Olot, Llibres de Batet, 2003, p. 64-86.

[5] Vegeu, en aquest sentit, Francesc Rierola, "*Evangelina*", dins *Dietari*, Vic, Eumo, 1983, p. 135-136. En una carta adreçada a Eusebi Molera, enginyer vigatà instal·lat a San Francisco, amb l'objectiu de proposar-li la traducció d'aquest poema èpic de Henry W. Longfellow, l'autor evoca les arrels ideològiques de la família: "El pare de vostè i el meu es tenien certa simpatia que les idees polítiques, ben contràries l'un de l'altre, no podien afogar. El meu germà gran se n'anà amb els carlins, on arribà a capità. El meu pare, encara que incapaç d'agafar una arma, i més incapaç encara d'aconsellar a un fill seu que l'agafés perquè tenia massa experiència de la guerra dels set anys i de la dels matiners, acabades desastrosament per a la causa de Don Carlos, carlí era i per tal tothom el tenia."

[6] Membre de la Secció Catalanista de la Joventut Catòlica de Barcelona, Francesc Rierola va participar activament en el certamen que es va celebrar per primera vegada el dia de Sant Jordi de 1879. Hi va ser premiat en dues ocasions amb "Ensaig sobre'l Martirologi català" (1880) i "Sant Ignasi a Catalunya" (1882), i va formar part del Jurat qualificador en diverses ocasions: com a vocal (1884, 1892), com a secretari (1885) i com a president (1887). Vegeu D. Francesch Rierola y Masferrer, "Discurs del President del Certámen", dins *Certámen Catalanista de la Joventut Catòlica de Barcelona*, Barcelona, Tipografia Catòlica, 1887, p. 21-24. Sobre la participació de Rierola en aquest certamen, vegeu M. Dolors Rierola i Riera, "Ara fa cent anys en recordança de Francesc Rierola i Masferrer", *Ausa*, 9, 95-96, 1980, p. 169-171.

[7] Un dels fragments més significatius del dietari és aquesta afirmació, del 6 d'agost de 1894: "Si més enllà l'esperit no hagués d'anar a reviure, el crim més gran de l'home seria donar la vida a un altre; llançar-lo del no-res a la tristesa i el dolor." Vegeu Francesc Rierola, *Dietari*, p. 59. Vegeu també "La mort", p. 132-133. Ramon d'Abadal i Calderó, amic personal de l'autor del *Dietari*, posa un èmfasi especial en aquest aspecte de la personalitat de Rierola en el pròleg que acompanya la segona edició del dietari, acompanyada d'uns quants articles solts que s'han mantingut en la tercera. Vegeu Ramon d'Abadal, "Proemi", dins Francesc Rierola, *Dietari (1893-1898)*, Barcelona, Destino, 1955, p. 11-24.

[8] Respecte de les circumstàncies i dels criteris de l'edició del Dietari de Rierola vegeu P.A.S., "Sobre l'"Amiel" vigatà", *Gazeta Montanyesa*, 20-V-1913, p. 2-4. Sobre la controvertida recepció de l'obra vegeu Margarida Casacuberta, "Llegint el *Dietari* de Rierola", *L'Avenç*, 341, desembre 2008, 54-63.

[9] Malgrat el seu reconegut antimodernisme, Rierola connecta perfectament amb la sensibilitat del seu conterrani Santiago Rusiñol: "En Rusiñol, amb sa *rêverie*, s'ha enamorat de la forma sense contorns, de l'esllanguiment; però fa pensar i desperta compassió." (22 gener 1895)

[10] En són testimoni les cròniques barcelonines que Francesc Rierola enviava, entre 1881 i 1883, amb una periodicitat quinzenal a *La Veu del Montserrat*. Vegeu, per exemple, Ausoni, "Quinzena barcelonina: Homenatge a Sant Tomàs.- Pintura.- Un gran projecte", *La Veu del Montserrat*, 11, 18-III-1882, p. 86-87: "L'acreditat paysagista Joaquim Vayreda ha presentat dos quadros, l'un dels quals representa una vall entre montanyes, ab una masia y una ramada: en lo tot s'hi coneix la ma del expert artista. Mes original, ab tot y per mes que en lo color hi haja que dir, es l'idea del altre quadro que figura una matinada d'hivern: entre's sech brancam dels arbres lluny se distingeixen les llums del dia á qual claror se deixondeix un remat de corbs que desde'l cim del arbre va descapdellantse pera posarse sobre la gebrada herba. Es tot l'encant y tristesa d'una matinada d'hivern." Una nòmina de les col·laboracions de Francesc Rierola a *La Veu del Montserrat*, amb el seu nom o amb els pseudònims "Ausoni" i "Àusias", vegeu-la a Miquel dels S. Salarich i Torrents, *La Veu del Montserrat* (1878-1902), Vic, Patronat d'Estudis Osonencs, 1997 (edició a cura de Maria-Mercè Miró), p. 118-121.

[11] Vegeu Santiago Rusiñol, "Recorts", *La Veu de Catalunya*, 25-XI-1894.

[12] Vegeu Raimond Casellas, "Exposició general de Bellas Arts de 1894", dins *Etapes estètiques*, 2 vols., Barcelona, Societat Catalana d'Edicions, 1916. Sobre les relacions entre el crític i els pintors de l'Escola d'Olot, vegeu Jordi Castellanos, "L'Escola d'Olot: entre l'acceptació i el rebuig", dins *L'Escola d'Olot: Josep Berga, Joaquim Vayreda* i *Marià Vayreda*, p. 25-31.

[13] Sobre Joaquim Vayreda, vegeu Joan Sala Plana, *La pintura a Olot al segle XIX: Berga i Boix i els germans Vayreda*, Universitat de Barcelona, 1990, i "L'Escola d'Olot", dins *L'Escola d'Olot: Josep Berga, Joaquim Vayreda* i *Marià Vayreda*, p. 33-40.

[14] Sobre la "novel·la de tesi tradicionalista", a més de la formulació que en fa Carles Bosch de la Trinxeria en el proemi a la novel·la, vegeu Jordi Castellanos, "Pròleg", dins Carles Bosch de la Trinxeria, *L'hereu Noradell*, Barcelona, Edicions 62, 1989, p. , i Enric Cassany, El costumisme en la prosa catalana del segle XIX, Barcelona, Curial, 1992. En relació amb la novel·la inacabada de Joaquim Vayreda, vegeu Teresa Planagumà i Nogué, "Tres generacions: la novel·la inèdita de Joaquim Vayreda", dins *Congrés Internacional d'Història Catalunya* i *la Restauració (1875-1923)*, Manresa, Centre d'Estudis del Bages, 1992, p. 463-466; Antònia Tayadella, "Pròleg: Tres generacions, de Joaquim Vayreda i l'Escola d'Olot", dins Joaquim Vayreda, *Tres generacions*, Olot, Llibres de Batet, 1993, p. 9-19.

[15] Berga, "(crítica de la novel·la, per J. Berga)", dins Joaquim Vayreda, *Tres generacions*, p. 159.

[16] Escriu Berga i Boix en els comentaris que fa a Vayreda després de la revisió de l'esborrany de la novel·la: "Ben escrit això, ho trobo més important que *La febre d'or*, perquè aquella és una novel·la rebuscada." Berga, "(crítica de la novel·la, per J. Berga)", p. 159.

El meu avi Francesc

Maria Dolors Rierola i Riera

L'avi patern, en Francesc Rierola i Masferrer, només l'he conegut a través del que ens explicava el pare, en Josep Rierola i Alibés, els records del qual eren els d'un nen d'onze anys aclaparat per la mort de la mare tres anys després de la del seu pare.

Aquest nen orfe va convertir-se en pare, i va ésser el pare més bondadós, compassiu, tendre i afectuós que us pugueu imaginar. Professionalment, va seguir o li van fer seguir els passos del seu pare: advocat (ell volia ésser metge), i més tard secretari d'Ajuntament.

Per què parlo del pare en comptes de l'avi? Perquè la seva figura la tinc barrejada amb la que ens explicava de l'avi: les seves passejades els diumenges al matí -els pocs que no anava a l'Ajuntament, treballava fins i tot els diumenges al matí!- pels voltants de Vic caçant grills ell solet amb el pare, més tard amb el seu germanet i una mica més tard amb la germaneta.

També ens explicava, el pare, que l'avi els feia ombres xineses, teatre amb un teatret, i sobretot el portava a veure el cinema que es feia a l'aire lliure i a passejar amb barqueta al llac de casa Forcada de Vic, on vivia el seu amic Carlos Forcada i Sors. (Coses de la vida, un nét de l'avi, fill d'en Ramon, està casat amb una néta del seu amic Forcada). També el recordava com treballava la fusta, buidant-la i fent filigranes, objectes que encara guardem, com per exemple capelletes, raconeres.

Jo era una nena quan el pare m'ho explicava, i barrejava la figura d'aquest avi amb la de l'altre avi, aquest sí que el coneixia: l'avi Josep, el pare de la mare, sempre de bon humor amb els néts, no recordo que m'hagués renyat mai. Ens havien educat amb respecte cap als avis. Em recordo dels estius llargs que passava amb ells al Moreu de Ciuret (el meu país) i un dels costums era que al matí i al vespre els nens una de les primeres i últimes coses que fèiem era anar-los a fer l'amistat (què és això de fer l'amistat per als infants i no tan infants d'avui? Doncs besar la mà als avis i als pares). Després, una carícia i a córrer. L'àvia ens estalviava de dir res, ens feia una moixaina i petons i adéu. L'avi es divertia fent-nos xerrar. Ja ens havien vist prou fins a l'hora de dinar! i al vespre quan ens n'anàvem a dormir fèiem l'amistat un altre cop: el petó a la mà seguit d'una abraçada i un petó o moixaines i al llit! Per tant no em va costar gens d'imaginar-me l'avi Rierola, ajudada per una terracuita d'en Julià Fàbregas, fotografies -algunes autoretrats- que d'ell teníem, com una altra figura masculina molt propera i afectuosa semblant a les dues que coneixia i estimava molt.

De més gran vaig llegir el *Dietari* i la novel·la pòstuma *L'Enramada*, i ja molt més gran, passades l'adolescència i la primera joventut, èpoques en les quals no t'interesses gaire per saber coses familiars perquè ja tens prou feina amb la teva vida i els teus interrogants... Més tard, doncs, vaig voler saber-ne més coses i em vaig trobar amb la figura literària i desconeguda per la majoria. Però, llegint el que d'ell en van escriure en Ramon d'Abadal al pròleg del *Dietari*, en Manuel Brunet a l'epíleg al primer llibre de poesia del pare, *Paisatges*, publicat a la Biblioteca "Aures de la Plana" Volum IV, a Vic, l'any 1948 sota el Nihil Obstat del Bisbe Joan:

L'he conegut molt poc al senyor Rierola, ... el recordo però molt bé. El situo sempre al cap del carrer de la Mare de Déu de la Llet. És que una vegada, veient-lo embocar les Voltes de Plaça, el vaig seguir fins a Cà la Ciutat. En aquell Vich tan ple de gent de lletres sentia dir que el senyor Rierola era un home molt important. Aquell dia me'l vaig ben contemplar i per bé que l'hagués vist tantes vegades, encara sempre me l'imagino al cap damunt de carrer de la Mare de Déu de la Llet, entrant a les Voltes de Cà l'Anglada, tot embolicat i carregat d'espatlles. Tan viva és encara en la meva memòria aquesta imatge del senyor Rierola que quasi ha esborrat la del dibuix que més tard vaig fer-li en un full gran de paper Canson. Era tret d'una fotografia, probablement feta d'ell.

I del que n'escriví el pare a *Memòries d'un caçador poeta* –només començades i mai acabades- :

El meu pare (de la riquesa espiritual del qual jo ja estaria ben content i orgullós d'ésser-ne l'hereu), no era cap pessimista; de sensible sí que ho era, i molt, i d'introvertit i de solitari també (i en això sí que m'hi assemblo), però revestit d'unes creences molt fermes i que visqué i morí en pau i gràcia de Déu... Em consta que el meu pare no tocà mai una escopeta i àdhuc que els caçadors no li foren massa simpàtics. Deia que no podia suportar el cant d'una guatlla, i ja està dit tot. Que em perdoni, doncs, el meu pare, a qui tant he admirat i enyorat, si, en aquest aspecte, el seu fill li ha sortit una mica gargot.

I sobretot amb el seu commovedor poema *Crec en la vida perdurable*, m'he pogut fer una idea de com devia ésser. Que també era un pare tendre per als seus fillets es veu en les fotografies que n'ha deixat. No crec que fos normal a principis del segle xx anar sol a passeig amb un nen o dos, tot un senyor advocat sense cap mainadera.

Jo he llegit el *Dietari* intentant descobrir com era, i la veritat ho he fet només amb l'objectiu de conèixer-lo, i hi he vist un home sensible, amant del seu país, atent a totes les novetats artístiques: pintura, música, poesia, novel·la, teatre, sense cap al·lusió ofensiva contra ningú, tenint un gran pudor i secretisme per la seva vida privada (no en diu absolutament res), un gran creient (els dubtes també se'ls calla), amb la mort present. Pessimista? Sabent, però, que morí molt pocs anys abans d'esclatar la primera guerra mundial, la Gran Guerra, potser realista.

Tot això ha fet que en la segona part de la meva vida, ja gran, hagi volgut dedicar-me a estudiar la figura de l'avi o almenys a fer alguna cosa per treure'l de l'oblit. Com que és molt complicat per a un familiar o almenys per a mi estudiar l'obra d'un avi escriptor o d'un pare poeta, perquè penses que és molt difícil oblidar qui és el personatge que estudies, poden passar dues coses, o bé que només hi vegis valors negatius o bé només valors positius, i aleshores intentes que siguin altres els qui ho facin. Em sembla que això s'ha aconseguit gràcies a Segimon Serrallonga amb l'edició crítica del *Dietari,* Ed. Eumo-La Tralla, 1983; a l'Antoni Rierola i Roqué, per posar-nos en contacte amb el Museu Industrial del Ter de Manlleu l'any del centenari de la mort de l'avi, amb el cicle de conferències que organitzà aquest Museu; a l'excel·lent article de Margarida Casacuberta *Llegint el Dietari de Rierola* publicat a *L'Avenç*, 341, del desembre del 2008, que clausurà l'any, i amb l'exposició fotogràfica per donar a conèixer una faceta, un aspecte inèdit de l'avi, la fotografia. Nosaltres sí que el coneixíem aquest aspecte, i estimàvem i valoràvem, i conservàvem tot el seu material fotogràfic. Això evidentment ens ho van fer veure el pare i la mare, la qual se sentí lligada des del primer moment a la família del pare com si fos la seva, i ens ho transmeté als fills que avui ens sentim tant Rierola com Riera, i per això trobo i sento la figura de l'avi patern tan real com la de l'avi matern. Em sembla que s'haurien avingut si s'haguessin tractat.

I així avui puc escriure aquest article per al catàleg que fan conjuntament el Museu Industrial del Ter de Manlleu i el Museu Comarcal de la Garrotxa d'Olot amb aquesta magnífica exposició que combina quadres d'en Joaquim Vayreda i Vila -besavi de la meva admirada amiga Pilarin Bayés i de Luna i avi de la Maria Bayés i Vayreda amiga íntima de la mare, Maria Riera i Canudas- amb fotografies de l'avi Francesc Rierola i Masferrer.

Quina il·lusió els hauria fet aquesta exposició als nostres pares i avis!. Segur que hi són presents, tal com diu el pare en el poema citat abans:

Crec en la Vida Perdurable

... simplement vull deixar clara memòria
del sentiment tendríssim i pregon,
que encara tinc, de que hi ha una presència
que sempre m'acompanya, provident,
i que la mort no és pas ben bé una absència
ni els nostres morts no ho són completament

Ho sé amb tanta certesa
com la que tinc de que realment visc:
Quan d'enclinglar-me he conegut el risc
a punt sempre he trobat una mà estesa.
I encara que no copsi la paraula
Per expressar ben clarament això,
jo us dic que els he sentit a cap de taula
talment com ara puc trobar-m'hi jo.

Confidències sobre el tarannà del besavi Joaquim

Pilarín Bayés de Luna

Aquest país nostre, per voler dels deus benignes, ha tingut sempre, fins i tot en els sovintejats moments difícils de la seva història, individualitats destacades en tots els terrenys. Gent amb iniciativa, artistes, polítics, científics, empresaris, pensadors, esportistes, sants, de tot. En instants màgics hi ha hagut conjuncions de figures destacades, moviments, tendències que en coincidir han produït l'efecte que era la nació com a tal la que avançava amb bon pas.

Rierola i Vayreda van ser d'aquests, un des d'una tècnica revolucionària de fer art, la fotografia al servei de la gent i el paisatge nostre, l'altre des d'un art més vell que l'anar a peu, però reviscolat per una mirada nova al servei, igualment, de la gent i del paisatge. Feliç coincidència.

Maria Dolors Rierola i jo com a néta i besnéta d'aquests homes recollim una mica els testimonis familiars sobre ells; per a mi és un orgull fer-ho juntes perquè ella és una gran pedagoga que admiro des de fa dècades per la seva feina i perquè érem veïns i ens tractem amistosament des de fa generacions.

Intento arreplegar aquí les confidències que l'àvia Tura Vayreda i Casabó ens havia fet a les nétes i els néts sobre el seu pare, a l'hivern a la vora del foc, on ella passava tantes hores, a les seves velleses, i on deia que veia cares i paisatges com en una televisió infernal *avant la lettre*; o abonant amb gallinassa les petúnies a l'estiu -les petúnies eren les seves flors predilectes-, o ajudant-la a dir el trisagi assegudes al banc decorat amb una Diana caçadora pintada pel seu germà Francesc, al menjador que l'arquitecte Pericas va fer a can Bayés i que la nostra mare va batejar com el *banc de la penitència* per la seva incomoditat.

Cal dir abans de res que la Tureta l'adorava, al seu pare. Deia que era amable, recte i molt guapo... potser perquè ho sabíem, amb la mala idea adolescent, a vegades la fèiem gabiejar elucubrant que si hagués viscut el moment present hauria estat un pintor abstracte. A ella no li feia cap gràcia la broma.

Joaquim, pel que deien, també estimava moltíssim aquella Tureta amb personalitat i dolçor, la seva nena gran, que l'acompanyava a pintar.

És impactant l'anècdota que el pintor li demanés a la seva filla, just acabat el col·legi, que posés per a ell a tall d'Odalisca, guarnida amb unes gases (v19). Això a ella, que no feia tant havia estat pintada amb el vestit de la primera comunió –en aquell temps es feia a catorze anys–, degué sobtar-la. De fet, va ser pintada en solitari en un retrat –que la Tureta tenia a casa seva– en què el blanc puríssim de l'ocasió és protagonista (v15).

Encara hi ha un altre quadre –actualment al MNAC– d'aquest dia tan assenyalat, on veiem la desfilada de les combregants del col·legi de Jesús-Maria de Sant Andreu amb els vels al vent i la banda blau cel creuada sobre el pit. El canvi de rols és una mica natural que la impressionés, i ho va expressar preguntant-se en veu alta què n'opinarien de tot allò les seves antigues professores. La resposta de l'artista fou clara, neta i senzilla, notable en una època molt plena de perjudicis, i conté la convicció i el reconeixement que l'artista de debò és Déu mateix.

Un xic franciscà i un punt lliurepensador va dir: "filla, sota les gases hi ha la cosa més bella del món: el cos humà, que l'ha fet Déu". Lligant amb aquesta anècdota, el meu pare, home sensible i bonhomiós com pocs, estava literalment enamorat d'Olot a través de la seva família d'allà, fins al punt que li preníem el pèl perquè per a ell els enciams de l'hort de casa l'àvia eren més gustosos que la carta del Ritz; els concerts de Scarlatti o Vivaldi a l'"estrado" olotí eren més harmoniosos que les funcions de l'Òpera de París; les tertúlies de la gent d'art al terrat més interessants que una conferència de Nietzche, entre moltes altres observacions que explicava de can Vayreda.

Suposo que aquesta exaltació olotina li venia del fet que a Vic, a can Bayés, es vivia el neguit de la dura professió de la medicina i també la polarització molt forta entre la ciutat clerical i la dels menjacapellans. Això a ell li feia molt de mal al cor i, en canvi, se sentia bé quan escoltava que parents i amics garrotxins opinaven que els protestants també podien anar al cel, que era el que ell volia, un món més just i no cal dir un més enllà on tots cabessin al paradís.

Per fer entendre aquest contrast d'ambients entre la ciutat dels sants i la capital de la Garrotxa (l'orinal del cel, com deia l'àvia Tura) posaré un exemple del que ella explicava, però que retrata el tarannà que venia de temps i els costums de Joaquim Vayreda. Al matí, a una hora raonable, ni massa d'hora ni massa tard, arribava la senyora o senyoreta model que de bell antuvi era convidada a prendre un bon plat de sopes amb un rovell d'ou, ja que no s'ha d'anar a la feina amb la panxa prima. A la cuina, la model xerrava amb les minyones, amb la mainadera, amb els mossos i els frares captaires i amb la senyora de la casa si s'esqueia. Ell observava que aquesta familiaritat i normalitat a Vic hauria estat gairebé impossible. La figura de la model de l'artista era automàticament equiparada a una hetaira, practicant de l'ofici més antic del món ja sigui professionalment o com a "amateur". Per tant, mai la família l'hauria pogut tractar amistosament, sempre hauria anat una mica d'amagatotis com la dona que es deixa mirar "conilla", esgarrifosa metàfora puritana.

Queda clar, doncs, que per als Vayreda la model era una treballadora súper respectable que els era imprescindible per fer la seva feina, i la feia amb la mateixa responsabilitat que una comptable, una mestra o una llevadora.

Havia comentat l'àvia Tura que arran d'una crisi econòmica –ja n'hi havia en aquell temps–, Vayreda havia decidit no pintar uns anys per no fer la competència als companys que en vivien, de la pintura. Sobren comentaris i comparacions amb l'ambient competitiu i caïnita d'avui.

Mirant amb l'àvia reproduccions de quadres del seu pare o comentant els que ella tenia, trobareu lògic que a mi m'agradessin molt els que representen escenes amb nens, quadres costumistes, anecdòtics que es fixen en aspectes tendres o dramàtics de la vida:

Recança, *Savalls portant presoner el general Nouvilas*, *Divendres Sant a Olot*.

Però també *Les primeres calces* on es representa la joia casolana de l'infant que creix; *Jugant a dir missa*. un joc que els de la nostra edat encara recordem amb aquell toc de solemnitat litúrgica i d'irreverència encisadors; *La jove pagesa cosint*, una mirada avesada al paisatge de la Garrotxa i a la feina que no es traurà mai del davant.

La Tureta es reconeixia entre els nens del seguici mortuori del quadre *L'enterrament del gos*, que mostra uns nens amb una gran tristesa. Ella era una de les petites, però crec que li feia il·lusió pensar que la seva pena va inspirar el quadre. I també en el quadre on es representa el terrat de la casa d'Olot amb la dona de l'artista, l'àvia Mercè, i alguns dels nens fent els primers passos a l'ombra refrescant d'una parra.

Els escolans que aprenen cant pla, els vailets amb barretina com un gran gallaret al cap, la porquerola, els pescadors de riu, una mirada paternal a una franja d'edat que per a molts és una petita anècdota i no un gran motiu pictòric. Grans mestres com Brueghel, Leonardo, Goya i Picasso van pintar nens amb coneixement i sensibilitat

Arriba *La carta del noi gran* ($_{V}$20) que fa el soldat o potser la guerra. Tots volen saber com li va, però només el germà petit que va a escola és capaç de desxifrar aquell galimaties de mosques estampades. Tots aquests quadres del meu besavi m'han inspirat els dibuixos que acompanyen el meu text.

I per acabar aquests relats potser el que havíem sentit més vegades i que els llibres gruixuts corroboren: Joaquim Vayreda, que creia en el progrés i en el talent, va tenir la il·lusió de portar l'electricitat (l'estrella de

Pilarín Bayés és una de les il·lustradores més reconegudes del país. Es passa moltes hores dibuixant. Una prova en són aquests esbossos que va fer mentre escrivia el text d'aquest catàleg, per a recordar millor els quadres pintats pel seu besavi. Gairebé podríem dir que la mà de la Pilarín dibuixa sola, i dóna sempre a les seves composicions l'espontaneïtat que s'observa en aquests grafismes. Un exemple de la continuïtat creativa dels descendents de Joaquim Vayreda.

la modernitat) a Olot. Que aquesta aventura no acabés bé va ser per la incompetència de l'enginyer belga contractat per fer la instal·lació. Vergonya, sentiment de fracàs, *debacle* econòmic van ser factors que van precipitar la seva mort just passats els cinquanta.

La Tureta en va tenir tanta de pena que recordava que va anar a una funció religiosa a l'església de Sant Miquel al carrer Ferran de Barcelona uns mesos després de la desaparició del pare i no va poder parar de plorar perquè encara tenia el cor massa tendre ni que fos per alegries celestials.

De Joaquim Vayreda i Vila admiro la seva voluntat de recerca de la bellesa en la natura, els seus experiments amb els nocturns, la rapidesa amb què va entendre que el que es feia a Barbizon era aplicable al paisatge garrotxí, el desig de ser útil a Olot sia amb la electricitat, l'escola d'art, o la indústria dels sants que va engegar amb el seu germà i altres amics amb la ambició de donar feina als artistes locals, la seva participació ja molt xacrós a les Bases de Manresa, pedra fonamental del redreçament espiritual de Catalunya. També, l'escriptura de la seva novel·la *Les tres generacions*, en què posa per exemple la gent treballadora, realista i arrelada a la terra davant dels aristòcrates mandrosos i els que fan la gara-gara a un poder espanyol sovint sense escrúpols, el seu cristianisme tan evangèlic, exigent amb ell mateix, però comprensiu amb les faltes dels altres.

En resum, un home que va fer de la cultura una eina d'elevació personal i de servei al país que estimava. Una lliçó difícil d'aprendre, digne de ser escoltada i si fos possible posada en pràctica, ni que fos parcialment.

La fotografia com una manera de fer art

Quim Roca Mallarach, Arxiu d'Imatges d'Olot

És fàcil d'imaginar l'interès amb què fou rebuda la notícia. El 19 d'agost de 1839, François Arago havia presentat solemnement el nou invent davant els membres de l'Acadèmia de les Ciències i els membres de l'Acadèmia de Belles Arts de París. Encara no portava el nom de fotografia[1], però sobretot la premsa popular estava meravellada davant la notícia i molts científics auguraven grans beneficis pel que suposaria per a la societat. Les reaccions dels mitjans artístics, en canvi, no van ser tan favorables, sinó més aviat pessimistes. Hi havia en joc el futur del gremi. En un primer moment molts pintors paisatgistes, retratistes i pintors decoradors veien perillar el seu ofici. Els gravadors, delineants i els artistes topogràfics també estaven inquiets. Però tant la comunitat científica com els experts asseguraven que la fotografia no els havia de ser cap amenaça, sinó tot al contrari, perquè acabaria essent indispensable per a ells. Superada la primera fase d'angúnia, molts artistes, plens d'optimisme, sostenien que la fotografia es mantindria al seu lloc; és a dir, que funcionaria com una mena de criada per a tot de l'art. De tota manera, els miniaturistes de retrats van ser els primers a qui la fotografia va anar fent desaparèixer progressivament, i va passar el mateix amb els artistes la feina dels quals consistia a reproduir obres d'art alienes.

Mentre a França el nou invent feia córrer rius de tinta, a Anglaterra, al mateix temps, William Henry Fox Talbot[2] treballava en un mètode molt diferent del de Daguerre[3]. Mentre el daguerreotip era un procés positiu directe i cada imatge era única, el procés de Talbot, conegut com a calotip[4], era un sistema negatiu-positiu que permetia la reproductibilitat. És en aquest procés en el que es basa la imatge fotoquímica que hem conegut fins que la tecnologia digital, a mitjan anys noranta del segle xx, ha irromput entre nosaltres.

A Catalunya, solament dinou dies després de la presentació d'Arago, *El Diario de Barcelona*, publicava una nota de l'esdeveniment i, el 10 de novembre del mateix any, es duia a terme a Barcelona la primera demostració pública del daguerreotip, a càrrec de Ramon Alabern[5].

Deu anys després de la seva invenció, tot i la seva evolució imparable, la fotografia encara era una petita indústria utilitzada per un nombre reduït de professionals (també pintors que passen a ser fotògrafs) i fonamentalment lligada al retrat amb daguerreotip. Ser fotògraf, no obstant això, no era senzill. El daguerreotip era un procés car perquè, a part del cost que implicava disposar de pesats equipaments, el fotògraf també havia de tenir uns certs coneixements de

química i òptica. I, per tant, retratar-se per obtenir un daguerreotip no era barat, tot i que el preu es fixava d'acord amb la reputació del fotògraf, de la ciutat on treballava o de la quantitat de persones retratades.

Si tenim en compte que un daguerreotip podia costar al voltant de 60 rals i que a Catalunya, a mitjan segle XIX, un obrer guanyava entre 4 i 7 rals per jornada, de seguida podem fer els comptes.

Un segon episodi crucial de la història del mitjà fotogràfic va tenir lloc a partir de l'any 1851. Per una banda, en l'àmbit tecnològic, a part de la lenta evolució de les òptiques, l'any 1850 apareixia el col·lodió humit, com a procés negatiu i l'any 1851 la còpia de paper a l'albúmina, com a procés positiu. Ambdós processos acabaven definitivament amb les limitacions tècniques derivades de l'ús del daguerreotip i del calotip. Però les càmeres eren encara molt voluminoses i calia que el fotògraf anés acompanyat sempre del seu laboratori portàtil. El procés al col·lodió humit exigia preparar la placa i revelar-la justament després de la presa. Per altra banda, s'inaugurava l'Exposició Universal de 1851, a Londres (6 dels 24 països participants van escollir decorar els seus pavellons amb fotografies) i es va fundar la Société Héliographique. Era la primera associació de fotògrafs del món que reunia a una petita elit de rics aficionats, científics i pintors, que defensaven una nova pràctica que definien com un art: la fotografia sobre paper.

Paral·lelament a totes les controvèrsies en què es va veure involucrada la fotografia en el món artístic, cada vegada aconseguia que el seu ús fos més extensiu i amb més possibilitats de comercialització. I és que Disderí[6], l'any 1854, assenyalava que el futur desenvolupament industrial de la fotografia dependria de la seva capacitat per accedir a amplis segments de públic, incloent-hi no només la petita i mitjana burgesia, sinó el més important, les classes treballadores.

L'any 1859, la Société Française de Photographie[7] va aconseguir, després de molta insistència, que el director de l'Acadèmia de Belles Arts acceptés incloure un saló de fotografia en l'exposició anual de pintura i escultura. L'exposició, en general, va tenir un gran èxit de públic, i la fotogràfica, en particular, va recollir bones crítiques. Entre d'altres aspectes menors, es va donar la paradoxa que es va parlar de les fotografies com si fossin obres d'art fetes a mà i en canvi es van criticar algunes de les pintures presentades perquè era evident que s'havien servit de la fotografia. Un crític, per exemple, censurava que els pintors no reconeguessin el deute cap a la càmera fotogràfica. Però d'entre tot l'enrenou, la postura més critica a la influència de la fotografia en l'art va venir de part del poeta francès Charles Baudelaire. En un text en format epistolar titulat *Le public moderne et la photographie*, publicat a la *Revue Française*, feia aquestes reflexions: "Si a la fotografia se li permet complementar l'art en alguna de les seves funcions, molt aviat l'haurà suplert o corromput totalment (...) Ja és hora, doncs, que torni al seu veritable deure, que és el de servir a les ciències i a les arts, però essent una servent molt humil, com ho són la impremta i la taquigrafia, que ni han creat ni han complementat la literatura. Deixeu-la que s'afanyi a enriquir l'àlbum del turista, i que restauri a la seva mirada la precisió de la qual pugui mancar la seva memòria; deixeu-la adornar la biblioteca del naturalista i ampliar els animals microscòpics; deixeu-la aportar informació que corrobori les hipòtesis de l'astrònom; en poques paraules, deixeu-la ser la secretària i la treballadora de qui necessiti una exactitud objectiva i absoluta en la seva professió: fins aquest punt, res podria ser millor. Deixeu-la rescatar de l'oblit aquestes ruïnes vacil·lants, aquests llibres, impresos i manuscrits que el temps va devorant inexorablement, coses precioses la forma de les quals s'està dissolent i que exigeixen un lloc als arxius de la nostra memòria: rebrà l'agraïment i l'aplaudiment. Però si se li permet la intrusió en el domini d'allò impalpable i d'allò imaginari, o sobre qualsevol cosa el valor de la qual depengui només d'afegir alguna cosa dins l'ànima d'un home, llavors serà pitjor per a nosaltres."

Aquests desitjos de Baudelaire, des d'un punt de vista tècnic, no s'han complert, però, intel·lectualment, han actuat com una autèntica llosa que ha impedit el creixement normal, com a art, de la fotografia.

Les dècades de 1880 i 1890 van ser clau per a la definitiva democratització de la fotografia, tot i que, des d'un bon principi, tant Daguerre com Arago afirmaven que la fotografia no requeria cap coneixement especialitzat i que, per això, estava a "l'abast de tot el món". Però recordem que fins aleshores, deixant de banda els professionals, l'accés a la representació estava reservada a una elit. El mateix any 1880 es va posar en circulació l'emulsió al gelatinobromur de plata que va suposar una autèntica revolució. Primer, perquè el temps d'exposició baixava considerablement, fins al punt que el fotògraf podia retratar subjectes en moviment i no havia de recórrer sempre al tres peus. Això li permetia fotografiar lluny del laboratori i, conseqüentment, li obria un ventall molt ampli per cercar nous temes. Segon, perquè el nou suport suposava disposar d'una emulsió seca i prou estable com per fer possible la seva fabricació industrial. Per exemple, a Anglaterra, va aparèixer la Liverpool Dry Plate and Photographic Printing Company, a França, la societat de Jacques Garcin o d'Antoine Lumière i, a Alemanya, la firma John Sacks. A Espanya la situació econòmica de finals del segle XIX no era la mateixa que a Europa i era una quimera aventurar-se a endegar un projecte industrial que inclogués la fabricació de material fotogràfic.

Però l'aparició de la nova emulsió, no només va tenir conseqüències en la fabricació industrial, sinó que la qüestió de la mida i el pes dels aparells, que fins aquell moment era secundari, es va tornar, en canvi, primordial, perquè el fotògraf ja no havia de dependre de tenir el laboratori al seu costat. D'aquesta manera, les empreses destinades a fabricar material fotogràfic van començar a fabricar i a comercialitzar càmeres molt més lleugeres i molt més petites. Aquest avenç queda reflectit en les fotografies de Francesc Rierola. Per una banda, surt retratat per algun company a la llera del Ter a Manlleu amb la seva càmera de plaques subjectada en un tres peus i, per l'altra, ens podem fixar en una imatge on la seva ombra apareix mentre fotografia un paisatge amb el convent de Sant Tomàs de Riudeperes a Calldetenes. A l'ombra podem veure que amb la seva mà dreta subjecta una càmera de petites dimensions, que anomenaven "de mà". La indústria fotogràfica de finals del XIX, estimulada pel nou procediment, va començar a substituir progressivament el vidre pel cel·luloide, tot i que les plaques de vidre es van mantenir vigents fins ben entrats els anys 30 del segle passat.

L'any 1888 és una de les altres dates a tenir en compte en la història de la fotografia, perquè l'acostarà encara més al gran públic i suposarà l'aparició definitiva del fotògraf afeccionat o amateur. Pel mes de setembre d'aquell any, l'empresa de George Eastman[8] va llençar al mercat la primera càmera Kodak (la kodak núm.1). És tractava d'una càmera petita, precarregada amb un rotlle de paper de 100 exposicions. Un cop disparats tots els fotogrames, s'enviava a la fàbrica de Rochester (Estats Units) i allà se'n revelava el contingut i es tornava al propietari la càmera carregada de nou i les còpies que s'havien pres.

Al tombant del segle xx, la fotografia es va consolidar a tots els nivells i a tots els estrats socials. És en aquest període quan s'inicia el consum massiu d'imatges, però l'accés a les càmeres i al material fotogràfic va quedar reservat a les classes amb un estatus social privilegiat.

Més enllà dels fotògrafs professionals, trobem dues grans tendències estètiques i totalment contraposades entre els fotògrafs amateurs. D'aquests, és evident que cal distingir entre els que tenen un grau de coneixement superior a la mitjana; Francesc Rierola formaria part d'aquest grup, i els simples afeccionats. Una part d'aquests amateurs "avançats" varen aprofitar les noves possibilitats que els oferia la invenció de les càmeres de petit format, i és comuna la uniformitat de temes en tots ells per documentar des de les seves vides familiars, els seus entorns quotidians, els seus viatges o llocs d'estiueig, les cerimònies o les festes, fins a monuments, esglésies o catedrals. Podríem dir que a ells els interessava la fotografia com a document. L'altra gran tendència entre els fotògrafs aficionats va ser el Pictorialisme[9]. Va sorgir una mica per oposició a l'altre grup de fotògrafs afeccionats. Els pictorialistes s'oposaven a l'automatisme de la instantània; és a dir, dels que entenien la fotografia com a document. Utilitzaven processos fotogràfics com el bromoli, la gelatina bicromatada, el mètode Fresson, els papers al carbó, etc., que permetien un control artesanal i gairebé total de la imatge, des del moment de la presa fins a la còpia final.

Davant d'aquest interesantíssim panorama, doncs, hem de situar Francesc Rierola. D'entrada, hem de dir que ell va participar d'ambdues tendències, i ha de quedar clar que una no és millor que l'altra, ni a l'inrevés, i tampoc vol dir que si un fotògraf es dedicava al tema "pictòric" menystenia l'altra vessant. En tot cas, aquestes discussions es mantenien en cercles més reduïts i a redós de les societats fotogràfiques de les grans capitals on, per costum, competien unes amb les altres per guanyar premis en diferents salons nacionals o internacionals.

Per tant, doncs, a part d'aquestes fotografies de Francesc Rierola més properes, més familiars i amb una certa tendència documental, que de per si ja expressen quelcom més que una simple instantània, ens trobem davant un home que es preocupa per l'estètica fotogràfica a l'hora de ser plasmada al paper, amb una sensibilitat prou acusada. A més a més, no li fa res compartir amb els altres els seus coneixements, la qual cosa l'honora (un dels problemes de la fotografia al nostre país ha estat el paper de "bruixot de la tribu" que molts fotògrafs han adoptat i que no els ha deixat compartir ni desvetllar els seus coneixements i mètodes fotogràfics).

Francesc Rierola, com hem dit, també va contribuir a fer escola, escrivint un breu assaig, que aquest catàleg incorpora i que, al meu parer, és magnífic. Per una banda, per com n'és d'entenedor, fins i tot per als més profans i, per l'altra, per des d'on està escrit, lluny dels centres creadors.

Estic convençut que Francesc Rierola no era aliè a tota la controvèrsia que fins aleshores perseguia la fotografia i es posiciona ja en el primer paràgraf. És art o no és art la fotografia? Per a ell només ho pot ser quan esdevé pintura. Per aconseguir-ho, el fotògraf s'hi ha d'involucrar. No es pot mantenir al marge i deixar que l'òptica de la càmera capti el que veu des d'un punt de vista escollit arbitràriament i a l'atzar. Cal que el fotògraf vegi més enllà del que la vista li proposa, cal mirar la realitat que es té al davant amb ulls harmònics, sensibles i educats. És important que el fotògraf

Francesc Rierola| En primer terme es pot veure l'ombra del fotògraf.
MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

s'esforci i sigui capaç de compondre bé la imatge, ja sigui en el retrat com en totes les formes de paisatge (natural, rural o urbà). Totes les reflexions que va desgranant en l'assaig tenen un efecte pràctic en les seves fotografies. El que explica després ho busca.

Per exemple, ho mostra sobradament en moltes fotografies en què combina a la perfecció la regla dels terços[10] i la línia de l'horitzó[11]. Per il·lustrar-ho, podem fixar-nos en una sèrie de tres retrats exteriors, de cos sencer, d'un dels seus fills estirat o bé agenollat caçant grills. Francesc Rierola el col·loca a primer terme, desenfoca tota la resta i situa l'horitzó fent guanyar protagonisme a la taca del cel que alhora actua com a teló de fons[12].

Tot aquest desig de trobar la bellesa en les imatges la plasma també en els seus paisatges acuradament compostos, buscant la profunditat (situant elements a primer i a darrer pla) i la perspectiva que li ofereix un camí, el curs del riu o una filera d'arbres. En moltes imatges hi incorpora un element humà o animal que funciona alhora com a escala respecte de la immensitat de l'espai i com a reflex de l'equilibri i l'harmonia amb què conviuen plegades la natura i l'home. Per arrodonir l'escena, escull unes hores determinades, quan la llum esdevé protagonista absoluta. Tant pot jugar amb els contrallums com amb la llum rasant de primera o darrera hora del dia que, a part de donar-li l'oportunitat de fer ressaltar la textura dels objectes, li permet jugar amb unes ombres allargades i estètiques.

Me l'imagino davant d'un paisatge de la plana de Vic, particularment potent. Ja l'ha retingut a la retina, però no l'acaba de satisfer. Com que ell cuida tots els elements de la imatge, hi tornarà un altre dia. Està esperant el moment concret, a l'aguait, cercant un cel plàstic, un cel amb núvols. Quan per fi succeeix, l'imagino preparant immediatament tots els estris necessaris i arribant al lloc concret per aprofitar, ara sí, les possibilitats que li proporciona la taca del cel. Col·loca el tres peus i hi subjecta la càmera. Enquadra el paisatge retingut, enfoca i escull un diafragma. Agafa alè i prem el disparador. Ja té la fotografia!

Si aquesta mirada, que no és poca cosa, perquè estem parlant d'un do, d'una cosa que es té o no es té, conflueix amb una bona selecció de la llum i amb una notable composició: "us donarà les belleses que els vostres ulls han descobert"[13].

Però no és gens fàcil.

[1] El terme fotografia apareix de la mà de John Frederick William Herschel cap a l'any 1842. Fins aleshores l'invent era conegut com a daguerreotip. La paraula fotografia és un neologisme basat en el grec *photos*, "llum" i *graphein*, "dibuixar".

[2] William Henry Fox Talbot (1800-1877). Anglès. Inventor del calotip. El calotip també es coneix amb el nom de talbotip.

[3] Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851). Francès. Inventor del daguerreotip.

[4] Cal·lotip, del grec *kalos*, bell.

[5] Ramon Alabern era gravador de mapes i plànols i afeccionat a la fotografia. Es trobava a París perfeccionant la tècnica del gravat cartogràfic quan es va presentar l'invent.

[6] Andrè-Adolphe Disderí (1819-1889). Fotògraf francès iniciador de la targeta de visita.

[7] Fundada l'any 1854 i coneguda amb les sigles SFP, està inspirada en el model de la Royal Photographic Society. Promovia el reconeixement del mitjà, la seva ensenyança i la seva investigació. Avui dia segueix funcionant i edita *Études Photographiques*, una revista dedicada a la història de la fotografia.

[8] George Eastman (1854-1934). Empresari novaiorquès, fundador de l'empresa Kodak.

[9] Primer corrent pròpiament fotogràfic nascut l'any 1891 a l'exposició fotogràfica de Viena. El seu origen es remunta a les teories dels fotògrafs anglesos Henry Peach Robinson i Peter Henry Emerson, que propugnen la utilització artística de la fotografia, no supeditada a reproduir de manera perfecta la realitat.

[10] La regla dels terços estableix una manera d'ordenar els objectes dins de la imatge. Es tracta de dividir una imatge en 9 parts iguals, utilitzant dues línies verticals i horitzontals de forma equidistant. En els punts d'intersecció d'aquestes línies és on els objectes prenen més protagonisme.

[11] La línia de l'horitzó en paisatges, recomanada ja l'any 1793, tot i que possiblement sigui anterior, diu que aquest s'ha de situar a 1/3 o a 2/3 del total, en funció de la prioritat que vulguem donar al cel o a la terra.

[12] Una d'aquestes imatges està reproduïda en aquest catàleg (p. 14).

[13] Extret de l'assaig de Francesc Rierola Masferrer.

Sobre la fotografia artística
Francesc Rierola i Masferrer

Text inèdit de Francesc Rierola i Masferrer.
Per facilitar-ne la lectura, l'adaptació ortogràfica al català actual ha anat a càrrec de Maria Dolors i Teresa Rierola i Riera.

L'art fotogràfic. Nom que sona molt avui i al que prefereixo el de fotografia artística. La fotografia per si sola no és art i no ho és per si sol el dibuix ni la pintura; però així com el dibuix o la pintura són indispensables per arribar a l'art pictòric, la fotografia solament hi arriba en quant és pintura.

El pintor crea: el fotògraf copia. S'ha dit que no pot arribar a fer art en fotografia aquell que no sia coneixedor dels secrets del dibuix per eliminar, afegir o quant menys accentuar i a voltes atenuar els efectes aconseguits amb la càmera obscura, que és com dir que ningú pot fer art en fotografia que no sàpiga desnaturalitzar l'obra fotogràfica. En aquest cas la fotografia no és un art, sinó un medi de proporcionar a l'artista elements que no li són indispensables per a la creació de l'obra artística, però li faciliten l'execució d'aquesta estalviant-li de recórrer a altres medis més costosos i que tal vegada no estan a son alcanç, perquè els seus coneixements de dibuix i pintura no són els suficients perquè amb l'ajuda d'ells sols pugui crear l'obra somiada.

Clar està que un artista donarà a ses obres fotogràfiques un caràcter artístic que farà sortir-les del vulgar i que parlaran a un temps, als sentits i als sentiments, produint la contemplació i la fruïció estètica.

Limitat molt limitat és el camp de la fotografia per a produir obres artístiques. L'objectiu no dóna més que el que veu, i no sempre el que veu i dóna, és acomodat a la visió humana, i aquesta al contemplar l'obra sortida de la cambra fotogràfica, es troba amb una cosa violenta en què no pot reposar-hi ni complaure-s'hi i sabut és que per trobar-hi fruïció estètica, hi ha d'haver complaença dels òrgans de percepció i complaença de l'esperit, en una paraula és necessària una harmonia, i aquesta no pot existir quan l'obra pugna amb les lleis fisiològiques que regeixen nostres sentits, o les psicològiques que governen nostre intel.lecte.

És que la perspectiva donada per l'objectiu no sempre és la perspectiva obirada per nostra vista, l'objectiu té exageracions de perspectiva, que a nostres ulls no s'ofereixen. Tots els que heu assistit a les sessions cinematogràfiques n'haureu notat d'aqueixes exageracions que tan aviat es presenten en la forma d'un cap de cavall que omple tot el quadre, d'un barret que tapa el més interessant d'una escena, d'un personatge que acostant-se agafa proporcions descomunals: i encara l'engrandiment necessari a la projecció cinematogràfica en fa desaparèixer moltes d'eixes falses perspectives restablint la perspectiva normal. Semblants defectes encara es noten més veient una prova fotogràfica sola, sense moviment, l'exageració no passa, és constant. En les instantànies d'escenes animades, la violència de les posicions fereix tot sovint la vista i lluny de donar-nos aquesta idea del moviment, sols ens dóna la d'un equilibri inestable. És la còpia

de la realitat: l'objectiu ha vist bé i ha donat bé el que veia; però no ha donat la impressió que la nostra vista transmet al cervell.

L'art no és una còpia és una selecció. L'objectiu no pot fer-la aqueixa selecció: se li ha de donar feta. És més, els procediments ordinaris de la fotografia molt sovint seleccionen al revés, eliminant elements necessaris a l'obra artística. No parlem ara de l'eliminació del colorit; perquè sense aquest pot fer-se obra d'art, exemples en són les obres mestres del dibuix, sinó de l'eliminació de fons de clars i obscurs, que suplirien l'absència de color, eliminació que falseja per complert el caràcter de l'obra.

I encara més enllà arriben les eliminacions. Quantes vegades us sentireu encantats per les harmonies d'un paisatge, de sí insignificant, però que un dia, una hora donats, se'ns presenta enriquit amb totes les esplendors de la bellesa, mercès als núvols que enjoien son cel! Penseu tenir-la aquella bellesa reclosa dintre de la càmera fotogràfica, adelerats correu a revelar-la aquella bellesa, i a vostres ulls s'hi presenta una imatge en què el cel esplendorós s'ha convertit en una massa negre, i al voler convertir allò negatiu en positiu, la llum no la travessa aquella massa, i el cel ple de belleses, es queda blanc, com una plana en què res hi queda escrit del que somiàveu, o si foneu l'exposició, parlant en termes tècnics, o sia si feu violència perquè la llum escrigui aquella plana, llavors el paisatge, la terra que devia harmonitzar amb el cel, se'ns presenta com una taca negra de la que tota bellesa en queda esborrada, anegada en la negror.

Si doncs l'objectiu no dóna més que el que veu, i per tant ni afegeix cap bellesa, ni corregeix cap defecte; i no sempre el que veu i dóna s'avé amb la visió humana, i a més els procediments ordinaris de la fotografia operen molt sovint una selecció al revés eliminant elements necessaris a la producció artística, ¿com podrà lograr-se aquesta dintre del procediment fotogràfic?

Donant-la ja composta a l'objectiu. Aquí està el que és fonamental. Les operacions posteriors ben o mal concloses poden millorar o destruir l'obra, però no crear-la.

És necessari, primer de tot, compondre.

Aquesta afirmació absoluta, tal vegada no s'imposarà amb tota la seva força, des del primer moment, però com més es vagi enfondint en la consideració de la mateixa, més anirà apoderant-se de l'enteniment i acabarà per regnar-hi amb tot el poder dominador de la veritat coneguda.

No costa de convèncer-nos que per fer un grup o un retrat artístic és necessari compondre'ls, és a dir procurar la bona col.locació de les figures, cuidar l'actitud, cercar l'adequada expressió, animar-lo amb una bona distribució de la llum i fer que el fons li doni realç. Lograr-ho no és cosa senzilla, però la necessitat de fer-ho ningú no pot desconèixer-la.

Si es tracta, sempre del paisatge, no solament ja no es veu tan clara la necessitat de compondre'l, sinó que el primer que s'acut és la impossibilitat de lograr-ho i un es pregunta ¿com es pot compondre un paisatge en fotografia? Que el pintor compongui es comprèn desseguida: Ell no copia, escull elements d'ací i d'allà, engrandeix i aminora per lograr els efectes volguts, escampa la llum com bé li sembla, aflotona els núvols sobre el cel, fent-los contrastar amb la terra, els arbres i les aigües, arrenca notes vibrants allà on la naturalesa resta muda i la imaginació li dóna el que els seus ulls no descobreixen. Pot fer-ho així el fotògraf? No. El que no hi ha en la naturalesa no sortirà de la càmera obscura. I no obstant, també ell ha de compondre.

La primera condició és barrar l'objectiu de tot el que sia antiartístic o no artístic. Hi ha paisatges sense expressió con hi ha cares que no la tenen: d'ells cal fugir-ne, perquè l'absència de l'expressió és la negació de l'art. Però també s'ha de tenir en compte que hi ha coses inexpressives, perquè no atinem a descobrir son sentit o ni tan sols sospitem que puguin tenir-lo. Els jeroglífics egipcis als ulls dels ignorants podien semblar puerils ornaments fills d'un art encara infantil; després quan s'ha atinat en son sentit i s'ha pogut entendre son llenguatge, s'hi ha descobert un mar d'ideas. Fonamental de la composició, en el cas que tractem, és saber descobrir el sentit artístic del paisatge, saber-lo llegir. En Marton ha formulat un principi que deurien tenir-lo present sempre "els que van pel món amb la càmera a coll"; i és aquest: "el que un quadre hi sia o no hi sia, moltes vegades prova només que la càmera obscura es posi quatre passos mesençà o mes enllà". Poseu la màquina sobre els trespeus, mireu el vidre despolit, i el paisatge us diu alguna cosa, però no té els termes ben definits, o el primer resta desert desequilibrant tota la composició, o una perpendicular en una de les vores trenca l'harmonia, o en el centre parteix en dos la composició; reculeu la càmera o la feu a un costat i en primer terme us ve un munt de roques, un aiguamoll, un matossar, un arbre caigut, i la buidor es torna plenitud, neix l'harmonia entre els diferents termes, teniu ja quadre, que tal volta s'enriqueix a una nota clara que ve a contrastar amb la fosca de les arbredes, la perpendicular que feia nosa a la vora, ha desaparegut, masses informes sense vida, aclarides amb la nova perspectiva, es desarrollen en un seguit de línies severes o gracioses que donen nou caràcter al paisatge, i el que era pobresa s'ha convertit en riquesa, el que no tenia expressió ara parla, i ja podeu deixar fer a l'objectiu: ell us donarà les belleses que els vostres ulls han descobert. Veus aquí com en el paisatge, també al fotògraf li és possible compondre, seleccionant, és a dir afegint i suprimint elements.

Fins es pot compondre distribuint la llum de la manera més favorable. Distribuir la llum d'un paisatge podrà semblar impossible, i és molt senzill. Com es logra? Deixant fer a la llum mateixa. Paisatge hi ha en què a ple migdia tot és roent, tot una nota crua, res d'ombres, res de contrast. La ponderació de notes no pot fer-se, no hi ha harmonia, perquè tot es fon en una sola nota. Deixeu fer la llum, que vingui la davallada del sol, les ombres s'allarguen, les masses ja no es confonen mentre les unes són batudes per la claror, les altres es mig perden en les ombres, hi ha notes brillants, notes més apagades, notes fosques, ja [va isquent] l'harmonia, el que era mut ja canta, es defineixen les distàncies, les formes es dibuixen amb tot son valor i fins sembla que l'aigua circula. Ha arribat el moment: l'obra de la llum s'ha de collir a son hora. No espereu més, si tardeu una a una les veureu fondre aquelles belleses i encara que no tornarà l'unison cridaner i vibrant del migdia, tot s'entristirà tot s'anegarà sota un vel d'antiartística monotonia. En resum: manera de compondre és triar l'hora. Cada paisatge té la seva; n'hi ha que per cada hora tenen una bellesa nova. El que no us dirà res de bon mati, matinada enllà us cantarà una cançó agradable, o fins és possible que al migdia meravelli amb un himne de notes vibrants o foses en una caldejada harmonia, o que al capvespre, quan amb prou feines l'objectiu troba prou llum, us ompli d'emoció amb una complanta de les notes tristes del crepuscle. Les albades i les postes de sol són l'únic moment favorable per a collir dintre de la càmera l'himne dels cels, aquests no canten més que en aquelles hores, quan la terra enmig de les ombres es desperta o s'adorm.

Obra exposada

Cada imatge porta un número, precedit d'una R, si es tracta d'una fotografia de Francesc Rierola, i una V si és una obra de Joaquim Vayreda.

Totes les fotografies de F. Rierola van ser realitzades entre 1896 i 1908, any de la seva mort. Els negatius originals de les fotografies són bromurs sobre placa de vidre.

v01 **El marge.** Circa 1868-71. Oli sobre tela, 52’5 x 36’5 cm.
MNAC - Museu Nacional d’Art de Catalunya (Barcelona)

Pàgina següent

v02 **Girona.** Circa 1866-67. Oli sobre fusta, 16 x 35 cm.
Col·lecció particular

V03 **Marina (Sète, Provença).** Circa 1872-74. Oli sobre tela, 24 x 40 cm.
MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona)

R01 **Onades espetegant contra les roques a Montjuïc**
MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

R02 **Calma a Porto Pi**
MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

R03 **Barques a la platja (Barcelona)**
MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

D'esquerra a dreta i de dalt a baix:

R04 **Vaixells al port de Barcelona**
R05 **Grup de gent traient una barca a la platja**
R06 **Grup de gent avarant una barca al mar**
R07 **Port marítim de Palma**

MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

V04 **Posta de sol a Sète (Provença).** Circa 1873-75. Oli sobre tela, 16 x 29'5 cm.
Col·lecció particular

De dalt a baix i dreta:

v05 **Sense títol.** Sense data. Carbó sobre paper, 28'5 x 41'5 cm.
v06 **Sense títol.** Sense data. Llapis sobre paper, 13'5 x 22 cm.
v07 **Sense títol.** Sense data. Llapis sobre paper, 12 x 18 cm.
v08 **Sense títol.** Sense data. Llapis sobre paper, 27 x 22'5 cm.

MCGO - Museu Comarcal de la Garrotxa. Olot

v09 **Sense títol.** Sense data. Llapis sobre paper, 6'5 x 12 cm.
v10 **Sense títol.** 1868. Llapis sobre paper, 23 x 46 cm.

MCGO - Museu Comarcal de la Garrotxa. Olot

V11 **Sense títol.** Sense data. Llapis sobre paper, 19’5 x 28 cm.
MCGO - Museu Comarcal de la Garrotxa. Olot

R08 **Riera en temps de sequera**
MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

Pàg. anterior:

R09 **Bosquet**
R10 **Un bosquet de la Plana**

R11 **El Ges prop de Sant Pere de Torelló**
R12 **Detall de paisatge de la Plana**

MIT - Museu Industrial del Ter.
Fons família Rierola Riera

Pàg. anterior:

v12 **Paisatge d'hivern.** 1878. Oli sobre tela, 38 x 78 cm.
MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona)

v13 **Estudi de Recança**. Circa 1874-76. Oli sobre tela, 39 x 78 cm.
Col·lecció particular

v14 **Savalls portant presoner el general Nouvilas.**
Circa 1871-77. Oli sobre tela, 39 x 62 cm.
Col·lecció particular

v15 **La Tureta de primera comunió.** Circa 1883-86.
Oli sobre tela, 140 x 48’5 cm.
Col·lecció particular

Pàg. següent:

v16 **Contrallum amb filosa, nena i ramat.** 1877.
Oli sobre tela, 70’5 x 48’5 cm.
Dipòsit del Museu Nacional d’Art de Catalunya al Museu Comarcal de la Garrotxa. Olot

Pàg. anterior:

V17 **Abastant el niu.** 1877.
Oli sobre tela, 70 x 50 cm.
Museu de Montserrat.
Donació Josep Sala Ardiz

R13 **Nena en un niu**
MIT - Museu Industrial del Ter.
Fons família Rierola Riera

R14 **Caçant grills**

Pàg. següent:

R15 **Els fills de Rierola vora un riu**

MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

R16 **Creu de Mitjavia (Gurb)**
MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

V18 **La creu de terme.** Circa 1883. Oli sobre tela, 69 x 120 cm.
Col·lecció particular

v19 **Odalisca.** Sense data. Aiguatinta sobre paper, 20 x 25 cm.
Col·lecció particular

Pàg. següent:

v20 **La carta del noi gran.** 1883. Aiguatinta sobre paper, 45 x 29 cm.
Col·lecció particular

D'esquerra a dreta i de dalt a baix:

R17 **Pou de glaç al riu Meder**
R18 **Aplec**
R19 **Les oques s'enfronten al fotògraf (Santa Eugènia de Berga)**
R20 **Vaques pasturant al costat del riu**

MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

D'esquerra a dreta i de dalt a baix:

R21 **Els fills de Rierola jugant al riu**
R22 **Jocs d'aigua**
R23 **Dones a la vora del Ter (Manlleu)**
R24 **Masia la Rierola (Manlleu)**

MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

R25 **Descansant vora el Ter**
R26 **Collint flors amb la serra de Sobremunt al fons**

Pàg. següent:
R27 **Grup de dones de dol per un camí de la Plana**

MIT - Museu Industrial del Ter.
Fons família Rierola Riera

v21 **Prat amb figures.** 1877.
Oli sobre tela, 26 x 44 cm.
Col·lecció particular

R28 **Paisatge de ribera**
MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

V22 **Paisatge de primavera.** Circa 1877-80. Oli sobre tela, 28 x 43'5 cm.
MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona)

D'esquerra a dreta i de dalt a baix:

29 **Camp de la Plana**
30 **Camp de la Plana**
31 **El Coll de Vic**
32 **Carretera de Vic a Prats**

MIT - Museu Industrial del Ter.
Fons família Rierola Riera

D'esquerra a dreta i de dalt a baix:

33 **Camí entre arbres**
34 **Roures vora el camí**
35 **Camí a Gurb**
36 **Plantació d'àlbers a la Plana**

MIT - Museu Industrial del Ter.
Fons família Rierola Riera

√23 **Arbreda i aiguamoll.** Circa 1885-90.
Oli sobre tela, 51 x 80'5 cm.
Dipòsit del Museu Nacional d'Art de Catalunya
al Museu Comarcal de la Garrotxa. Olot

R37 **Camins de la Plana amb el Montseny al fons**
MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

V24 **L'arbre vell.** 1878. Oli sobre tela, 25 x 40 cm.
MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona)

R38 **Un torrent**

Pàg. següent:
R39 **Camí**

MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

v25 **Camperola.** Circa 1882-85. Oli sobre tela, 113 x 83 cm.
Col·lecció particular

v26 **Les bugaderes.** 1883. Oli sobre tela, 72 x 80'5 cm.
Dipòsit del Museu Nacional d'Art de Catalunya al Museu Comarcal de la Garrotxa. Olot

D'esquerra a dreta i de dalt a baix:

R40 **Esqueis del Ter a Sant Quirze de Besora**
R41 **Paisatge de ribera**
R42 **Paisatge de ribera**
R43 **Paisatge de ribera**

MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

R44 **Molí de Sant Llorenç (la Guixa, Vic)**
MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

v27 **Camp de carbassers.** Circa 1883-86. Oli sobre tela, 19 x 34 cm.
Col·lecció particular

v28 **Collint flors.** Circa 1883-86. Oli sobre tela, 21'5 x 35 cm.
Col·lecció particular

v29 **La crema de rostolls.** Circa 1887-90. Oli sobre fusta, 20’5 x 30 cm.
Col·lecció particular

v30 **Estudi de fajol.** Circa 1880-85. Oli sobre fusta, 32’5 x 51 cm.
Col·lecció particular

v31 **Paisatge de tardor.** Circa 1880-85.
Oli sobre tela, 52'5 x 84 cm.
Dipòsit del Museu Nacional d'Art de Catalunya
al MCGO - Museu Comarcal de la Garrotxa. Olot

V32 **Nit de lluna.** Circa 1890-91. Oli sobre tela, 67 x 93 cm.
Col·lecció particular

R45 **Contrallum amb el perfil de la serra de Sobremunt**
MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

De dalt a baix:

R46 **Capvespre al pou de glaç del Meder (Vic)**

R47 **Contrallum**

Pàg. següent:

R48 **Pou**

MIT - Museu Industrial del Ter.
Fons família Rierola Riera

R49 **Riera i bosc de ribera**
MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

V33 **Bosch.** Circa 1890-91. Oli sobre tela, 44 x 26'5 cm.
Col·lecció particular

V34 **Arbres.** Circa 1890-91. Oli sobre tela, 43'5 x 22 cm.
Col·lecció particular

V35 **Primavera.** 1894. Oli sobre tela, 78 x 139 cm.
MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona)

R50 **Mas Berenera (Gurb)**
MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

v36 **El ramat.** 1891. Oli sobre tela, 66 x 120 cm.
MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona)

R51 **Pasturant el ramat al castell de Saladeures (Santa Eugènia de Berga)**
MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

V37 **Poesia d'hivern.** 1894. Oli sobre tela, 78 x 138 cm.
MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona)

D'esquerra a dreta i de dalt a baix:

R52 **Jove pasturant una vaca**
R53 **El Ter al seu pas per Manlleu**
R54 **Nens amb una cabra**
R55 **Ramat d'ovelles travessant un pont**

MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

D'esquerra a dreta i de dalt a baix:

R56 **Pasturant el ramat d'ovelles a la Plana**
R57 **Munyint la cabra (Manlleu)**
R58 **Nens i garrins**
R59 **Ovelles pasturant**

MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

38 **Paisatge.** Sense datar. Oli sobre cartró, 22 x 35'5 cm.
MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona)

R60 **Camí amb arbres fruiters florits**
MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

R61 **Resclosa del Ter a Manlleu**
MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

v39 **Vaques en un prat.**
Sense datar. Oli sobre tela, 38 x 59 cm.
MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona)

v40 **Paisatge amb el Puig Sacalm al fons.**
Sense datar. Oli sobre tela, 25 x 40 cm.
MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona)

D'esquerra a dreta i de dalt a baix:

R62 **Horta i casa de pagès**
R63 **Casa de pagès**
R64 **El castell de Saladeures (Santa Eugènia de Berga)**
R65 **El Gurri i el pont del Bruguer (Vic)**

MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

D'esquerra a dreta i de dalt a baix:

R66 **El molí d'en Valls al riu Gurri (Gurb)**
R67 **El molí d'en Valls al riu Gurri (Gurb)**
R68 **El Gurri prop de Santa Eugènia**
R69 **Casa de pagès a la Vola**

MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

R70 **Fotògraf (Rierola?) amb el pont del tren de Manlleu al fons**
MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

R71 **Pescant al riu**
MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

D'esquerra a dreta i de dalt a baix:

R72 **El riu Gurri**
R73 **Resclosa del Dolcet al Ter (Manlleu)**
R74 **Reflex dels pollancres al Gurri**

Pàg. següent:

R75 **Bassa i pollancres**

MIT - Museu Industrial del Ter.
Fons família Rierola Riera

R76 **Posta de sol a la pollancreda.**
MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

R77 **Posta de sol al Gurri.**
MIT - Museu Industrial del Ter. Fons família Rierola Riera

v41 **Camp de fajol.** 1892.
Oli sobre tela, 62 x 114 cm.
Col·lecció particular