

Strand 5: Crafts in the Origins of Design

**Les puntes al coixí a la Catalunya modernista,
a la recerca d'Europa i la modernitat** per Joan Miquel Llodrà

La revitalització dels oficis artístics experimentada durant el Modernisme afectà també, en nombrosos aspectes, l'art de les puntes al coixí, indústria de tradició secular especialment en un sector determinat del país –l'anomenada Costa de Llevant, el Baix Llobregat i el Baix Penedès–, que visqué entre els darrers anys del vuit-cents i el primer quart del segle XX un dels seus períodes més intensos, tot i l'amenaça creixent que suposaven els dictats imperants de la moda i la imbatible competència dels procediments mecanitzats. Productors, empresaris i projectistes d'aquesta varietat de la indústria tèxtil participaren, dins d'un context tradicionalment local, d'un cert cosmopolitisme europeu, respirant, sovint més en el fons que en la forma, d'aquell esperit de modernitat i progrés que havia generat l'Exposició Universal de 1888.

Encara avui, tot i els treballs que paulatinament van sortint a la llum, les puntes al coixí ocupen un lloc secundari –quasi marginal– en l'estudi de les arts aplicades o decoratives a Catalunya.¹ Tenint en compte aquesta situació de greuge, l'objectiu d'aquesta comunicació no és altre que continuar reivindicant el lloc que aquesta indústria artística mereix dins la historiografia artística catalana.

Prendrem com a eix vertebrador del nostre discurs una de les moltes conferències pronunciades per Josep Fiter i Inglés (Barcelona, 1857-1915), propietari i successor d'una de les indústries de puntes al coixí legítimes –fetes a mà– i mecàniques de més renom de l'estat espanyol. Que aquest estudi s'entengui també com una aproximació a la figura de Fiter, polifacètic i actiu membre de la vida empresarial, intel·lectual,

¹ Cal reconèixer la tasca duta a terme des del Museu d'Arenys de Mar, en el que s'integra el Museu de les Puntes Frederic Marès, que en els darrers anys està apostant fermament per la documentació, investigació i divulgació a nivell nacional i europeu dels seus fons.

artística i associativa de la Catalunya de finals del segle XIX, i personatge cabdal en la història de les puntes catalanes que encara està per escriure.²

El 8 de gener de 1893, amb motiu de la primera Exposició Nacional d'Indústries Artístiques i Internacional de Reproduccions celebrada a Barcelona els darrers mesos de l'any anterior, Fiter pronunciava al Palau de Belles Arts *Consideraciones relativas a los encajes. Su carácter artístico y proceso histórico, especialmente en España*³, exposició oral per la qual li va ser concedida una medalla de primera classe i que va aparèixer publicada tres anys més tard.⁴

Com a tercera generació d'una destacada família de randers, reconeguda i guardonada en nombroses exposicions nacionals i internacionals, Josep Fiter coneixia prou de prop la realitat nacional i europea d'aquesta indústria artística des del punt de vista empresarial –bàsic per entendre bona part del seu pensament–, i des de l'artístic i històric, resultat de l'esperit il·lustrat que el caracteritzà sempre.⁵ No era la primera vegada –ni havia de ser la última– que Fiter tractava de les puntes davant d'un públic. Anys abans, per exemple, els dies 24 i 31 de gener de 1881 havia realitzat dues conferències sota el títol *Fabricación de Encajes, su historia, su porvenir*,⁶ coincidint amb una exposició d'arts decoratives organitzada per l'Associació artístic-arqueològica de Barcelona, entitat de la que, com l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques, Fiter n'havia estat cofundador.

² Ramon N. COMAS, "En Josep Fiter i Inglés", *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, vol. XXVIII, Barcelona, 1918, p. 8-17.

³ José FITER I INGLÉS, *Consideraciones relativas a los encajes. Su carácter artístico y proceso histórico, especialmente en España. Conferencia dada en la Exposición nacional de industrias artísticas de Barcelona el día 8 de Enero de 1893*, Barcelona, Tipografía Española, 1896. Aquest text tornà a ser publicat el 1912, a la Biblioteca Instructiva Moral, essent Fiter professor de puntes a l'Institut de la Dona de Barcelona. Se li afegí com a introducció un text de F. Miquel i Badia publicat al *Diario de Barcelona* el 1896 i un apèndix -*El encaje mecánico*-, a partir d'una conferència de Fiter de l'any 1881.

⁴ L'exemplar que consultem està curiosament dedicat per Fiter a Carles Pirozzini, "[...] entusiasta iniciador de ideales que fomentan la prosperidad de las industrias artísticas españolas [...]".

⁵ Josep Fiter, per intervenció de l'erudit jesuïta Fidel Fita, va arribar a ser corresponent de la Real Academia de la Historia.

⁶ José FITER I INGLÉS, *La fabricación de los encajes, su historia, su porvenir*. Barcelona, 1881. En la primera conferència se centra en la història de les puntes als principals centres productors estrangers, mentre que en la segona tracta la història de la producció nacional, la situació actual i la producció mecànica.

Juntament a aquestes dues conferències, la pronunciada al Palau de Belles Arts el 1893 resulta un document de força rellevància en el que, a banda de centrar-se en aspectes generals tant nacionals com estrangers d'aquesta artesanía industrial –origen, etimologia, tècniques, àmbits geogràfics, nomenclatura...–, el rander enumera un seguit de punts clau que ens permeten entendre com també les puntes participaren, amb més o menys fortuna, del període modernista que ens ocupa. Si bé a bona part de la conferència Fiter repeteix nombrosos arguments exposats ja anteriorment per altres estudiosos europeus, en les aportacions originals demostrarà ser bon coneixedor de l'ambient artístic català de finals de segle, en el qual el debat art-indústria, vigent a casa nostra abans fins i tot de l'Exposició Universal de Londres de 1851 –en la que la Casa Fiter havia obtingut una medalla de primera classe–, encara era ben present.⁷

Al llarg del seu discurs, Fiter demostra estar al dia de l'*extensa* bibliografia existent fins a aquell moment *en el extranjero* al voltant de les puntes. Així, recalca especialment els treballs realitzats per personalitats com Felix Aubrey –recordat pels escrits sobre les puntes exhibides a l'exposició de 1851 i que, segons Fiter, inicià l'interès general per l'estudi d'aquest art–, Fanny Bury-Pallisser –autora, entre d'altres, d'una història de les puntes i del catàleg de la col·lecció de puntes del South Kensington Museum l'any 1881– o Ernest Lefebure –membre d'una important nissaga de randers, historiador i administrador del Museu d'Arts Decoratives de París–, tots ells de consulta obligatòria encara avui en dia.⁸ Fiter, però, es lamenta de què els escriptors catalans i espanyols no s'hagin decidit a estudiar aquest art industrial: “Muy escasos trabajos componen la bibliografía de los encajes en España”. Entre els pocs autors locals que esmenta en aquest aspecte cal destacar, per la transcendència posterior, el crític d'art i col·leccionista Francesc Miquel i Badia, el projectista de teixits i blondes Francesc Tomàs i Estruch, i l'historiador i crític Salvador Sanpere i Miquel, tres figures cabdals

⁷ Vegeu Pilar VÉLEZ, “Les arts industrials: bellesa, utilitat i economia”, *Barcelona quaderns d'història*, núm. 16, 2010, p. 132-133.

⁸ Tretze anys després d'aquesta conferència, Pallisser i Lefebure continuaven essent part de la referència bàsica en el catàleg de puntes i blondes del Museu d'Art Decoratiu i Arqueològic de Barcelona. Cap de les sis obres citades en la bibliografia és catalana o espanyola. Vegeu, *Catálogo de la sección de Tejidos, Borados y Encajes del Museo de Arte Decorativo y Arqueológico*, Barcelona, 1906.

en la història de les arts industrials a casa nostra i als qui Fiter, a més de llegir, va poder tractar en nombroses ocasions.

Afortunadament, l'interès que durant el Modernisme despertaren les arts decoratives tant en la pràctica com en la teoria, arribà també a les puntes al coixí. D'aquesta manera, i sempre amb la voluntat de posar el país a l'alçada europea, començarà a aparèixer una primera bibliografia historiogràfica –a remolc en bona part de l'existent a la resta del continent, com succeí amb altres àmbits–, liderada en part pels escrits i les conferències del propi Fiter, resultat de moltes lectures però també de la pròpia recerca i experiència. D'altra banda, no resulta gens forassenyat entendre el nostre rander com el responsable d'iniciar Adelaida Ferré Gomis (1881-1951), qui encara avui és considerada la principal historiadora de les puntes a Catalunya, en l'estudi d'aquesta variant del tèxtil mentre era la seva alumna a l'Institut de la Dona.⁹

Formada a Llotja entre 1902 i 1915, en aquest ambient modernista de ressorgiment de les arts decoratives, a partir dels anys vint Adelaida Ferré col·laborà intensament amb el Foment de les Arts Decoratives i els Museus d'Art de Barcelona –especialment amb Joaquim Folch i Torres–, tot publicant nombrosos estudis d'àmbit històric, tècnic o folclòric i, fins i tot, augmentant els seus fons amb puntes pròpies o no i tota mena d'objectes vinculats a aquest art.¹⁰ Tot i que la producció de Ferré es produeix lluny, cronològicament, de la febre modernista, n'és absolutament hereva i deutora.

Anys abans, però, que Adelaida Ferré comencés a publicar els seus treballs d'investigació, cal parlar de Pilar Huguet, puntaire catalana establerta a Madrid i professora de 1903 a 1906 a l'Escola d'Arts i Oficis de Toledo. L'any 1914 Huguet publicava *Història y técnica del encaje*¹¹ obra amb la qual, tot i que es basava en

⁹ En un dels primers treballs de Ferré, *Les puntes a la litúrgia*, mostra el seu interès en renovar els repertoris d'aquest art centenari, especialment en l'àmbit religiós. La puntaire-historiadora deia: “[...] S'ha de procurar produir noves creacions d'art modern, més que reproduir les puntes antigües, dons a l'adotzenar-se perden per l'amanerament amb que's fan, el seu valor artístic i arqueològic”. La primera referència a aquest estudi apareix a la *Pàgina Artística de la Veu de Catalunya*, el 3 de juliol de 1913. L'estudi sencer apareix publicat el 1922 a *Lectura popular. Biblioteca d'autors catalans*, p. 107-110.

¹⁰ Joan M. LLODRÀ, “Aurora Gutiérrez i Adelaida Ferré. L'art de la punta al coixí a l'entorn del modernisme”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XXI, Barcelona, 2008, p. 43-50.

¹¹ Pilar HUGUET I CREIXELLS, *Historia y técnica del encaje*, Madrid, Renacimiento, 1914.

History of lace de Bury Pallisser, passava a omplir un buit en la historiografia estatal dedicada a les puntes.

Malgrat l'obra duta a terme per Huguet, Ferré i d'altres, la bibliografia al voltant de la punta existent al nostre país no assolirà mai ni en nombre, ni en diversitat temàtica, ni en grau d'aprofundiment, el nivell de la publicada tant a Europa, existent des de mitjans del vuit-cents, com als Estats Units, país on malgrat la manca de tradició puntaire es formaran moltes col·leccions públiques i privades de puntes. Algunes d'aquestes publicacions americanes seran d'absolut interès per a la història de les puntes catalanes: n'és un exemple el catàleg de la col·lecció de la Hispanic Society de New York, tot un referent encara en l'actualitat.¹²

Seguint amb la conferència, Fiter es lamenta també de dos aspectes vinculats amb l'aprenentatge i la formació dels professionals de puntes i blondes i que a ell, com a empresari a la recerca de productes de qualitat però també bells i competitius, el preocuparen constantment: la manca de museus i d'escoles especialitzades.¹³ Així, el rander, bon coneixedor del debat a l'entorn de l'aplicació de les arts a la indústria,¹⁴ es posiciona en el sentir general d'artistes, acadèmics, intel·lectuals i industrials del país quan considera els museus no només com un racó de gaudi estètic i de conservació de les obres del passat, sinó també, especialment, d'aprenentatge.

Fiter esmenta alguns dels exemples que caldria prendre com a model: el South Kensington Museum –on les primeres puntes ingressen ja el 1847, algunes, segons Fiter, espanyoles i catalanes–; el de Brussel·les; els museus de Viena; el Musée Historique des tissus de Lyon; el d'Arts Decoratives de París; el de Cluny i el de Puy-en-Velay. En aquest darrer indret, un dels centres productors de puntes més importants de l'Europa del moment, l'any 1854 el rander Théodore Falcon –esmentat per Fiter– havia creat la primera exposició permanent exclusivament dedicada a les puntes de

¹² Florence LEWIX MAY, *Hispanic Lace and Lacemaking, Hispanic Society of America*, New York, 1939.

¹³ Per contextualitzar ambdós aspectes en l'ambient artístic català vegeu Pilar VÉLEZ, "Les arts industrials...", p. 147-151.

¹⁴ Com a col·laborador habitual que n'era, Fiter devia haver llegit, entre d'altres, *Aplicació de l'art a la indústria. Principis a que deurian subjectarse las instituciones d'aplicació en Espanya, Memoria premiada en lo Certamen celebrat per lo Centre Catalanista Provensalench en 1880*, de Salvador Sanpere i Miquel, publicat a La Renaixensa el 1881.

França. El nostre rander reclamava que Barcelona, com ara aquesta localitat francesa, disposés d'una selecta col·lecció d'aquests productes per tal que els professionals poguessin aprendre i millorar tant la tècnica com el disseny. Així, en fer referència els diversos fons de puntes dispersos en els museus de Barcelona –amb alguns exemplars molt valuosos–, advocava per la creació d'un museu dedicat exclusivament a aquest art industrial: “seria más factible su examen reuniéndolos en local determinado, y no faltaría el concurso de los propios fabricantes para proporcionar los medios de suficiente organización”.

La creació de museus com a llocs on poder complementar la formació d'artistes i projectistes, fos quina fos la disciplina a què es dediquessin, va ser una constant en el pensament de Fiter sobre com l'art havia d'incidir en la indústria. Així, per exemple, des de la revista *El Arte Decorativo*, publicada pel Centre d'Arts Decoratives, entitat fundada el 1894 per industrials de distintes especialitats –entre els que es trobaven dos randers, el mateix Fiter i Jaume Brugarolas¹⁵–, s'insistí sempre no només en l'aprenentatge del dibuix decoratiu sinó també en la observació detinguda, pràctica i raonada del que s'havia fet en el passat i en el present, i això s'havia de fer en els museus.¹⁶ Així mateix, altres entitats en les que Fiter també estigué estretament vinculat, les abans esmentades Associació artístic-arqueològica de Barcelona, l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques i també l'Institut del Foment del Treball, lluitaren per la intervenció de les institucions en la creació dels museus públics per, entre d'altres, ajudar a la formació dels treballadors. Fiter deixà constància escrita d'aquesta necessitat a *Eficacia de organizar museos Comerciales contribuyendo al arraigo de la cultura mercantil*, publicat el 1894.¹⁷ Malauradament, el nostre rander no viuria el suficient com per veure la fundació, l'any 1968, del Museu de les Puntes, al Palau de la Virreina, un museu tan ric com efímer.

Tot i així, Fiter va posar el seu gra de sorra en la formació de les col·leccions públiques de puntes i ho feu des de la Junta de Biblioteques i Museu de la Història, organisme

¹⁵ Brugarolas va ser l'any 1903 un dels membres fundadors del Foment de les Arts Decoratives, entitat en la que les puntes també van ser promogudes.

¹⁶ *El arte decorativo*, núm. 4, gener de 1895.

¹⁷ Discurs d'obertura que Josep Fiter va llegir en la sessió inaugural del curs acadèmic 1893-94 de l'Acadèmia Científico-Mercantil de Barcelona.

constituït l'any 1891. Les actes permeten documentar algunes de les seves actuacions allí, centrades especialment en assessorar la convenient adquisició o no de peces, per així anar engrossint les col·leccions tèxtils que l'Ajuntament de Barcelona havia iniciat ja l'any 1883. Així, per exemple, a la junta del 16 d'abril de 1892 Fiter *–por sus especiales conocimientos–* emetia dictamen sobre unes randes antigues incloses dins d'una col·lecció que Alexandre de Riquer *–puntualment projectista de puntes i blondes–* havia posat a la venda i que oferia per 4.500 pessetes. La valoració del rander fou negativa no només pel preu sinó també pel poc interès que aquells exemplars, tots fets a l'agulla, tenien dins el context històric de les puntes catalanes o espanyoles.

La Junta Municipal de Museus i Belles Arts mostrà, durant el període modernista, força sensibilitat cap a les arts del teixit en general *–brodats, estampats, tapissos i puntes, ja fossin originals, com reproduccions amb fil o sobre paper–*. Tot plegat havia de formar part dels fons del Museu d'Art Decoratiu, obert l'any 1902 i del que en fou ànima Puig i Cadafalch, a més de promotor de les arts decoratives, descendent d'una família de randers mataronins.¹⁸ La política d'aquesta junta no se centrà només en l'adquisició i acceptació de peces soltes sinó també de col·leccions senceres. Se n'acceptaren d'interessants, com ara la de Pompeu Gener l'any 1892,¹⁹ però, malauradament, també se'n deixaren escapar altres d'extraordinàries, com per exemple la del dissenyador i professor de l'Escola Superior d'Arts i Indústries, Josep Pascó, adquirida l'any 1908 per la Chambre de Commerce de Lyon i avui conservada al museu de la mateixa ciutat.²⁰ Carles Bofarull, director dels museus municipals de Barcelona i també donador de puntes als seus fons, es lamentà d'aquesta gran pèrdua pel patrimoni artístic nacional: “Consolémonos, aunque lamentando que no la retuviéramos, de que la colección Pascó

¹⁸ Moltes de les puntes aplegades a l'antic Arsenal de la Ciutadella havien estat adquirides directament l'any 1891 per la Comissió organitzadora del Museu de Reproduccions Artístiques, creat un any abans i amb una secció dedicada a aquesta variant del teixit.

¹⁹ Vegeu, *Actes de la Junta de Bibliotèques i Museu de la Història*, sessió del 3 de març de 1893. “[...] una colección compuesta de ciento cincuenta y seis muestras o ejemplares de blondas antiguas, cintas, galones y terciopelos de los siglos XV al XVIII [...]”.

²⁰ Raymond COX, “La collection de dentelles José Pascó”, *La Revue de l'art ancien et moderne*, 10 de novembre de 1908, v. 24, n. 140, p. 373-386.

esté en Lión, ya que sirvió para probar la importancia y antigüedad del encaje de España.²¹

Retornant al fil de la conferència, a banda de la manca de museus on educar els professionals mitjançant els millors exemples, Fiter, que també va exercir el magisteri, lamentava l'absència d'escoles adients on formar-los. El rander coneixia prou bé l'Escola de Llotja, a la qual havia assistit de ben jove i on havia tingut com a mestre, entre d'altres, Lluís Rigalt, artista també molt conscienciat amb l'educació dels industrials i amb l'aplicació de les arts a la indústria. I com que en coneixia el seu sistema d'ensenyament més centrat en la teoria que en la pràctica, és a dir, més en el disseny que no pas en les tècniques, se'n mostrava crític.²² I és que Fiter era de l'opinió, com la majoria de randers europeus de l'època, que l'única manera de competir amb les puntes mecàniques –que, d'altra banda, ell també fabricava– era la qualitat estilística però també la tècnica.

Fiter devia tenir coneixement, directe o indirecte, de les diferents escoles de puntes que al llarg del segle XIX s'havien anat creant a Europa, i d'entre totes, la Reial Escola Central de Puntes de Viena. Aquest centre d'ensenyament austríac s'havia fundat el 1879 a Viena, a partir de l'Escola d'Arts Aplicades del Reial i Imperial Museu d'Art i Indústria. Sota la direcció de Johann Hrdlicka, aquesta escola havia d'aconseguir un “grand prix” a l'Exposició Internacional de París de 1900 –en la que Fiter va exercir de jurat– amb uns dissenys d'absoluta modernitat dins l'estètica de la Sezession, la influència dels quals arribaria fins a Catalunya. L'objectiu d'aquesta institució vienesa era la formació teòrica i pràctica de puntaires, ja treballessin a l'agulla o els boixets; allí es considerava fonamental que l'artista dissenyador conegués tant la tècnica com els materials per, d'aquesta manera, produir puntes d'alta qualitat.²³ Tot plegat, un compendi de tot allò que reclamava Fiter per a casa seva.

²¹ Carles BOFARULL, “Encajes a mano”, *Museum*, 1912, v. 2, n.5, p. 194.

²² En un reglament de Llotja del 1839 ja es troba l'especialitat de dibuix aplicat a la fabricació de teixits, estampats d'indianes, blondes i brodats. El dibuix en aquesta escola va ser considerat durant molt bona part del segle el camí bàsic per a la millora dels productes.

²³ Marianne STANG, “La evolución de los encajes a través del tiempo. El Real e Imperial Curso Central de Encajes de Viena (K. K. Zentral Spitzenkurs)”, *Datatèxtil*, 26, juny de 2012, p. 24-33.

Com no podia ser d'altra, l'interès de Fiter en la formació i *instrucció* dels projectistes, dissenyadors, professionals i *obrers* en general, sigui en l'àmbit que sigui, va quedar ben palès en alguns dels seus escrits i conferències: *Necessitat que té Igualada d'una Escola d'Arts y Oficis per a l'Obrer*²⁴ i *Utilitat que reporta a les poblacions industrials, mercantils y agrícoles la creació d'Escoles d'Arts y Oficis y procediments que deurien seguirse*, del 1899.²⁵ Segons Fiter –de tarannà força conservador i paternalista–, la pèrdua en la transmissió de coneixements que havia suposat la desaparició dels gremis, només podia quedar compensada per aquestes escoles, en les quals l'ensenyament del dibuix, de la història de l'ofici en qüestió i l'aprenentatge del francès hauria de ser-hi ben present. Així mateix, seguint el seu esquema d'escola ideal –que hauria de ser finançada gràcies als ajuts de l'ajuntament, la diputació provincial i el ministeri de Foment–, l'equipament hauria de comptar, com no, amb una biblioteca i un museu.

Seguint amb la conferència donada al Palau de Belles Arts, Fiter té unes paraules també pel dibuixant de blondes i puntes que, des de mitjan del segle XIX, començava a sortir de l'anonimat en el que havia romàs durant segles a casa nostra. Com el que anava succeint amb la resta d'arts aplicades, els projectistes de puntes –homes i dones amb una formació, la majoria de vegades, fora de l'àmbit familiar o *gremial*– començaven a ser considerats artistes i reclamaven que se'ls tingués en compte la originalitat dels seus dissenys, per sobre de la repetició de models tan típica en aquesta indústria artística. Fiter, projectista a més d'empresari, destaca d'aquests nous projectistes la transcendent tasca que duïen a terme, amb la seva fantasia sempre limitada per “la delicadeza del procedimiento y las dificultades en la elaboración”.

A continuació Fiter passa a parlar de qüestions estètiques per refermar *el caràcter artístic que los encajes revisten*. Així, el rander no se n'està d'emprar tot un seguit de termes vinculats a les arts plàstiques: “gradación de tonos”, “rutinaria simetria” o “perfecta distribución de tonos, la gradación acertadísima en los contornos y relieves, la disparidad de líneas”, entre d'altres. I és que, depenent de la tècnica i dels punts triats –com ara la blonda i el chantilly, pels quals la Casa Fiter tenia fama–, certes creacions en

²⁴ Estudi premiat l'any 1882 a Igualada.

²⁵ Amb aquesta memòria Fiter va obtenir l'any 1894 el premi en el certamen de la Lliga Regional de Manresa. Va ser publicat a La Renaixensa, any XXVII.

puntes s'aproximen a composicions pictòriques, amb qualitats estilístiques i compositives que van més enllà del valor tècnic que puguin tenir.

Cal dir que, tot i la modernitat de moltes de les seves reflexions en el camp de l'ensenyament o producció puntaire, en la vessant estètica Fiter va romandre força ancorat en la tradició que, com ell mateix afirmava a la conferència, “es fuerza no desechar en tal índole de labores”. Fins que no es trobin peces o projectes que corroborin el contrari, es pot afirmar que aquest rander no va participar de les noves formes que pocs anys després d'aquesta conferència havien d'arribar també, amb extraordinaris exemples, a les blondes i a les puntes. De fet, Fiter, com els seus col·legues Francesc Tomàs Estruch o Jaume Brugarolas, tot i l'important paper desenvolupat d'una manera o altra en la promoció i modernització de les arts industrials a la Catalunya de finals del vuit-cents, formaran part com a projectistes, durant el Modernisme, d'aquella continuïtat estètica que, d'altra banda, cal dir que va continuar gaudint del favor de bona part de la clientela tradicional, de per si de gustos molt més conservadors.²⁶

Amb tot, segons les paraules de Fiter, els darrers anys del segle XIX s'estava travessant una tendència reformadora, una nova època, una nova etapa, de qualitat i de bellesa, “siguiendo los impulsos del moderno arte decorativo” que s'havia encetat, segons ell, envers l'any 1850. Com a exemple d'aquest moment de ressorgiment, esmenta algunes de les puntes presentades a l'Exposició Vaticana en honor de Lleó XIII celebrada entre el 1887 i el 1888, per commemorar les Noces d'Or de la primera missa del pontífex, i en el fons una més de les moltes exposicions d'indústries artístiques celebrades a Europa al llarg del segle XIX. Efectivament, la qualitat tècnica i artística d'algunes de les peces allí exhibides, entre les quals s'hi comptava una alba dissenyada per ell mateix, és excel·lent, en qualitat tècnica i de disseny, si bé encara són prou lluny formalment del

²⁶ Bon exemple d'aquest continuïsm de Fiter és el cartell guanyador del concurs que la seva empresa va convocar l'any 1900, obra d'Antoni Coll, amb només una tercera part del disseny, l'espai destinat als mèrits, amb una concessió a formes modernistes. Vegeu, Joan M. LLODRÀ, “Un cartel para Casa Fiter”, a *Datatèxtil*, núm. 24, juny de 2011, p. 6-23.

nou estil modernista que a casa nostra es començaria a veure entre les exposicions d'arts industrials de 1896 i 1898.²⁷

De fet, és prou interessant que aparegui en el discurs de Fiter una referència a les exposicions doncs, juntament amb, les escoles i els museus, és un dels temes sempre presents en el debat vuitcentista sobre art i indústria, a banda d'un dels trets més destacables de la vida sociocultural d'aquell segle a Barcelona.²⁸ Amb molt bona experiència dins el món de les exposicions nacionals i internacionals,²⁹ Fiter afirmava que a l'Exposició d'Indústries Artístiques celebrada el 1892 a Barcelona –de la que fou membre del jurat d'admissió–, les puntes van tenir una representació molt escassa, tot i que el poc que es va poder veure manifestava la tendència cap al seu perfeccionament, inspirant-se en la genuïna tradició nacional, que, segons el rander, no s'havia de perdre mai de vista.

Anar resseguint els catàlegs d'aquesta modalitat d'exposicions celebrades al llarg del segle XIX, a Catalunya, a Europa i puntualment als Estats Units, permet veure com puntes i blondes van ser sempre un dels productes presents. A nivell internacional cal destacar que des de l'Exposició Universal de París de 1855 es considerava que un dels productes més característics de la tradició tèxtil espanyola eren justament blondes i puntes, majoritàriament les produïdes a Barcelona, sempre amb més representació que les d'Almagro o Madrid. De fet, molta de la bibliografia de l'època considerava que aquest producte era part fonamental de la imatge espanyola a l'estranger, tot i que a efectes pràctics no va tenir mai la rellevància econòmica ni social de la producció cotonera.³⁰

Fos com fos, el cert és que les exposicions i mostres significaren la millor manera de difondre comercialment la producció nacional –dins i fora de les nostres fronteres–; un bon revulsiu per als projectistes ja que, a més de mostrar els seus dissenys, en podien

²⁷ Joan M. LLODRÀ, “Encajes para León XIII. Un tesoro del sagrario apostólico”, *Datatèxtil*, núm. 25, 2011, p. 39-57.

²⁸ Vegeu Pilar VELEZ, “Les arts industrials...”, p. 137-147.

²⁹ Madrid, Londres, París, Oporto, Gratz, Boston o Chicago són algunes de les ciutats on la Casa Fiter va poder exposar les seves creacions.

³⁰ Com Fiter explica a la conferència del 31 de gener de 1881 (*La fabricación de los encajes...*), l'exposició de 1851 va servir perquè el món veiés la qualitat de les puntes catalanes i espanyoles.

treure un relatiu rendiment econòmic, i l'ingrés de moltes peces en els museus públics. En el cas de puntes i blondes, al llarg del primer quart del segle XX, s'havien de celebrar nombrosos certàmens i concursos exclusius només a aquesta indústria artística, seguint la tendència de països veïns com França.

D'una generació més jove que Fiter, Tomàs Estruc i Brugarolas, foren l'arenyenc Marià Castells Simon (1876-1931), membre d'una reconeguda nissaga de randers,³¹ i Aurora Gutiérrez Larraya (darrer quart s. XIX-1920), especialitzada en diferents labors femenines.³² Ambdós participaren, amb més o menys freqüència, en les exposicions d'indústries artístiques i ho feren amb uns treballs que introduïren el centenari art de les puntes en totes les variants de la nova estètica modernista europea; aquestes projectes són, sens dubte, la prova fefaent de com aquesta indústria artística participà del Modernisme. Castells i Gutiérrez, com altres artistes que de mica en mica van essent més estudiats en aquest camp, renovaren amb els seus dissenys uns repertoris florals naturalistes que, però, insistim, continuaren tenint vigència al mercat. Al contrari del que recomanava Fiter en aquest tipus d'art sumptuari, la tradició a nivell formal –la *genuïna tradició*– quedava amb ells absolutament superada. (Fig. 1)

Els projectes que d'aquests dos dissenyadors es conserven al Museu d'Arenys de Mar – la majoria realitzats al llarg del primer quart del segle XX–, ens permeten veure puntes per a tovalloles, jocs de llit, jocs de taula, ventalls, etc., en les que se segueix des de la delicadesa i subtilitat del Simbolisme, a l'enèrgic coup de fouet de l'Art Nouveau, passant pel geometrisme de la Sezession o les referències al passat del neogoticisme. Els projectes de Castells i Gutiérrez van ser realitzats per decorar, per omplir tots els racons dels nous interiors burgesos, tot i que no tots van arribar a ser trenats en fil. (Fig. 2)

Castells i Gutiérrez, formats a Llotja, suposen la culminació de la unió entre la teoria i la pràctica, el disseny i la tècnica, doncs tots dos coneixien perfectament la fabricació de puntes, apresada però de manera diversa. Davant la situació de Marià, que va romandre la major part de la seva vida dins del taller familiar a Arenys de Mar –dedicant-se quan el

³¹ Per a més informació biogràfica i artística de Marià Castells vegeu, Joan M. LLODRÀ, *Els Castells. Uns randers modernistes*, Ajuntament d'Arenys de Mar, 2007, p. 68-207.

³² Joan M. LLODRÀ, "Aurora Gutiérrez i Adelaida Ferré. L'art de la punta al coixí a l'entorn del modernisme", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. XXI, Barcelona, 2008, p. 38-43.

temps li deixava a la cal·ligrafia o l'exlibrisme, entre d'altres–, Aurora Gutiérrez representa un model de projectista més cosmopolita, si bé les seves creacions –a diferència de Castells– no van tenir darrera una indústria que els hi donés ampli suport i difusió. Més centrada en l'ensenyament que en la producció industrial, se sap que Gutiérrez, alumna de Tomàs Estruch, va anar a formar-se a alguns dels principals centres puntaires d'Europa –París, Brussel·les, Berlín i Viena–, fet que queda clarament reflectit en alguns dels seus projectes coneguts fins al moment. (Fig. 3)

Marià Castells, per la seva banda, ben lligat a l'empresa familiar, no va tenir l'oportunitat de viatjar com Aurora. Amb tot, i gràcies als llibres de models que circulaven per tota Europa –i que deixen palès la importància de les arts gràfiques durant el Modernisme– va poder tenir accés, entre imatges de ceràmiques, mobiliari o orfebreria, nombroses creacions modernistes amb puntes –ventalls, estors, aplicacions per a vestits...–realitzades als principals centres productors europeus, des de capitals mundials com París a indrets més allunyats com Limerick o Belfast a Irlanda, o Nottingham i Leeds, a Anglaterra.³³

Ni Josep Fiter ni la resta de personatges esmentats al llarg d'aquest estudi foren testimonis del declivi que la indústria artística de les puntes havia d'experimentar a partir dels anys trenta del segle XX; un declivi no per la imposició final de les puntes mecàniques, sinó per un canvi absolut en la manera de fer i viure de la societat. Tots ells, però, cadascun a la seva manera, tingueren el seu paper a l'hora d'incloure aquesta indústria artística –moltes vegades més enllà de l'objecte– en l'ambient i ideari modernistes català i europeu, amb totes les seves inquietuds i anhels, a la recerca d'una identitat nacional, però també d'una Europa i d'una modernitat desitjades, quasi somiades.

³³ *Motifs modernes: stores, guipures et broderies d'art*, de Gabriel Prevot, o *Dentelles de Puy*, de Joannes Chaleyé, són alguns exemples d'aquests llibres de models.